XVI.

ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

INTERNATIONAL HISARLI AHMET SYMPOSIUM

TAM METİN KİTABI

Full Text Book

güzel sanatlar fine arts

müzik music

sosyal psikoloji social psychology

07-10 MAYIS 2026
07-10 MAY 2026

KÜTAHYA
HILTON GARDEN INN

https://hisarliahmet.org
contact@hisarliahmet.org
Hisarlı Ahmet Sempozyumu
hisarliahmetsympzumu

ÇATIK
Ana Sponsor

NG NOTELS İLETİŞİM DOĞA KOLEJİ

Ayb Tasarım: Stefecle Aydde

16. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU
The 16th International Hisarlı Ahmet Symposium

07-10 MAYIS 2026
07-10th May 2026

GÜZEL SANATLAR, MÜZİK VE SOSYAL PSİKOLOJİ
"Fine Arts, Music and Social Psychology"

TAM METİN KİTABI
Full Text Book



https://hisarliahmet.org

EDİTÖR/Editor
Filiz YILDIZ

İZGE
Yayıncılık

16. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

TAM METİN KİTABI

16th International Hisarlı Ahmet Symposium Full Text Book

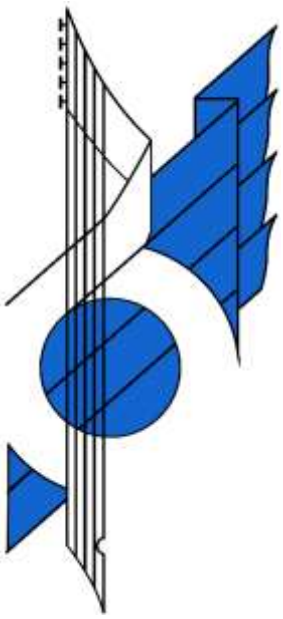
ISBN: 978-605-9763-71-4

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

Filiz YILDIZ

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

Ankara - Ekim, 2026 / *Ankara – October, 2026*



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 Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Afyon Kocatepe 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, Hafıza-Mekan-Müzik, Farklı Öğrenenler" gibi farklı temalarla bilim insanlarını bir araya getirdi. 16. Sempozyum ise 07-10 Mayıs 2026 tarihlerinde "Güzel Sanatlar, Müzik ve Sosyal Psikoloji" temasıyla "hibrit" olarak gerçekleştirildi. Sempozyum; nitelikli bildiri sunumlarının yanında konser, konferans, panel, atölye çalışması 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

The "International Hisarlı Ahmet Symposia" are carried out under the leadership of the Kütahya Fine Arts Association and under the administration of the Çanakkale Onsekiz Mart University Faculty of Music and Performing Arts and the Afyon Kocatepe University State Conservatory. The symposium has brought together scholars with different themes such as "Hisarlı Ahmet, Acculturation and Culturalization in a Changing Society, Music Perception, Where Is Music Going?, City and Music, Sound-Timbre–Perception Components in Music Listening and Instrument Performance, Music and Therapy, Music–Media and Technology, Music Theories, Music in Human Life, New Trends in Music, Music and Climate, The Theoretical Background of Music Performance, Memory–Space–Music, Different Learners." The 16th Symposium was held as a 'hybrid' event from May 07–10, 2026, with the theme "Fine Arts, Music and Social Psychology". In addition to qualified paper presentations, the symposium will take an important place in the cultural life of the esteemed people of Kütahya with concerts, conferences, panels, and exhibitions on different themes, and will also contribute to the music science of the country and the world. We would like to thank all our stakeholders who have contributed to the continuation of our symposium up to today and who still support its high quality.



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



TEŞEKKÜR

Uluslararası bir etkinliği 16 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 16 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 Yürütme 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*
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*
Nafi GÜRAL	İş insanı / *Businessman*
Nihat DELEN	İş insanı / *Businessman*
İsmet ÇATIK	İş insanı / *Businessman*
Tuncer 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 Maria 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)*

Bilim Kurulu / *Science Committee*

Başkan / *Chair*

Emel Funda TÜRKMEN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye *Çanakkale Onsekiz Mart University/Turkey*

Kurul / *Committee*

Ahmet Serkan ECE	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi/Türkiye *Bolu Abant İzzet Baysal University/Turkey*
Ali Sait LİMAN	Bursa Uludağ Üniversitesi/Türkiye *Bursa Uludağ University/Turkey*
Didem ÇATAL	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye *Çanakkale Onsekiz Mart University/Turkey*
Dolunay AKGÜL BARIŞ	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi *Bolu Abant İzzet Baysal University/Turkey*
Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University/Turkey*
Ebru OKUYUCU	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University/Turkey*

F. Gülay MİRZAOĞLU	Hacettepe Üniversitesi/Türkiye *Hacettepe University/Turkey*
F. Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye *Çanakkale Onsekiz Mart University/Turkey*
Felipe VARGAS MAGDALENO	Wisconsin Üniversitesi-Eau Claire/ABD *Wisconsin University-Eau Claire/USA*
Gözde ÇOLAKOĞLU SARI	İstanbul Teknik Üniversitesi/Türkiye *İstanbul Teknik University/Turkey*
Gözde KIRAL UÇAR	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye *Çanakkale Onsekiz Mart University/Turkey*
Graziela BORTZ	São Paulo State Üniversitesi/Brezilya *São Paulo State University/Brasil*
Gülnihal GÜL	Bursa Uludağ Üniversitesi/Türkiye *Bursa Uludağ University/Turkey*
Hilara CRESTANA	Brezilya Parkinson Derneği/Brezilya *Brazil Parkinson Association/Brasil*
İlknur ÖZAL GÖNCÜ	Gazi Üniversitesi/Türkiye *Gazi University/Turkey*
Junrong BAN	Nanjing Üniversitesi/Çin Halk Cumhuriyeti *Nanjing University/People's Republic of China*
Levent MERCİN	Dumlupınar Üniversitesi/Türkiye *Dumlupınar University/Turkey*
Lilian Maria TONELLA TÜZÜN	Anadolu Üniversitesi/Türkiye *Anadolu University/Turkey*
Maja ACKAR	Sarajevo Üniversitesi/Bosna-Hersek Sarajevo University/Bosnia and Herzegovina
Malgorzata ZAREBİNSKA	Rzeszow Üniversitesi/Polonya *Rzeszow University/Poland*
Marcus SİQUEİRA	Angelo Masini Vakfı/İtalya *Fondazione Angelo Masini/Italy*
Nuran HORTAÇSU	Emekli Öğretim Üyesi/Türkiye *Retired Faculty Member/Turkey*
Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM	Akdeniz Üniversitesi/Türkiye *Akdeniz University/Turkey*
Suzan Duygu BEDİR ERİŞTİ	Anadolu Üniversitesi/Türkiye *Anadolu University/Turkey*
Süleyman ERGUNER	Sebahattin Zaim Üniversitesi/Türkiye Sebahattin Zaim University/Turkey
Y. Zhanar ONGAROVNA	Kazak Abylay Han U. İlişk. ve Dünya Dilleri Üniversitesi *Kazak Abylay Khan Unv. of Int. Rel. and World Lang./Kazakhstan*
Zbigniew GRANAT	Nazareth Üniversitesi/ABD *Nazareth University/USA*

Düzenleme Kurulu / *Organization Committee*

Başkan / *Chair*

Filiz YILDIZ	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe 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/Türkiye *Çanakkale Onsekiz Mart University/Turkey*
Bilgütay Kaan ÖZTÜRK	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University/Turkey*
Gonca GÖRSEV KILIÇ	Ordu Üniversitesi/Türkiye *Ordu University/Turkey*

İsmail Hakkı PARLAK	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi/Türkiye *Bolu Abant İzzet Baysal University/Turkey*
Kerem AKSEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University/Turkey*

Konser Düzenleme Kurulu / *Concert Organization Committee*

Sanat Yönetmeni / *Art director*

Fakı Can YÜRÜK	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye *Afyon Kocatepe University/Turkey*
Halim TÜRKMEN	Kütahya AY Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye *Kütahya AY Fine Arts High School/Turkey*

Kurul / *Committee*

Ahmet ONUR	Kütahya AY Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye *Kütahya AY Fine Arts High School/Turkey*
Betül ONUR	Kütahya AY Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye *Kütahya AY Fine Arts High School/Turkey*
Bilal Can BEYDÜZ	Kütahya Belediyesi Sanat Akademisi/Türkiye *Kütahya Municipality Art Academy/Turkey*
Emel ERDAL	Kütahya AY Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye *Kütahya AY Fine Arts High School/Turkey*
Erhan BOZKURT	Kütahya AY Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye *Kütahya AY Fine Arts High School/Turkey*
Eyüp KAYA	Kütahya AY Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye *Kütahya AY Fine Arts High School/Turkey*
Mehmet SEVİM	Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi/Türkiye *Kütahya Healt Sciences University/Turkey*
Okan ALGIN	Atatürk Anadolu Lisesi/Türkiye Atatürk Anatolian High School/Turkey
O. Mert SARIKAYA	Nafi Güral Fen Lisesi/Türkiye *Nafi Güral Science High School/Turkey*
Osman ÖZDEMİR	Kütahya AY Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye *Kütahya AY Fine Arts High School/Turkey*
Rafet Onur KIRDAR	Kırdar Bilgiören Koleji/Türkiye *Kırdar Bilgiören College/Turkey*
Serkan ÇAMURCU	Aysel-Selahattin Erkesap SB Lisesi/Türkiye *Aysel-Selahattin Erkesap SB High School/Turkey*
Sibel ÇELİK	Kütahya AY Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye *Kütahya AY Fine Arts High School/Turkey*
Tülay TÜRKMEN	Kütahya AY Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye *Kütahya AY Fine Arts High School/Turkey*



KATKILARI İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ

Kültür ve Turizm Bakanı, Sn. Mehmet Nuri Ersoy
Kütahya Valisi, Sn. Musa Işın
Kütahya Belediye Başkanı, Sn. Eyüp Kahveci
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü, Prof. Dr. Sn. R. Cüneyt Erenoğlu
Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü, Prof. Dr. Sn. Mehmet Karakaş
Dumlupınar Üniversitesi Rektörü, Prof. Dr. Sn. Süleyman Kızıltoprak
Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi Rektörü, Prof. Dr. Sn. Ahmet Tekin
Kütahya İl Milli Eğitim Müdürü, Sn. Mustafa Yılmaz
Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası Başkanı, Sn. Esin Güral Argat
Kütahya İl Kültür ve Turizm Müdürü, Sn. Zekeriya Ünal
Kütahya Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürü, Sn. Ali Yılmaz
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi Müdürü, Sn. Ahmet İren
Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Çanakkale Müzik ve Sahne Sanatlarını Geliştirme Derneği
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Mezunlar Derneği

Sn. Nafi Güral
Sn. İsmet Çatık
Sn. Nihat Delen
Sn. Rafet Onur Kırdar
Sn. Ahmet Özmutaf
Sn. Emel - Cihat Yeşertener

AMAÇ VE KAPSAM

Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumlarının en önemli özelliklerinden biri hiç kuşkusuz "insan ve toplum odaklı" olması. Sempozyum'un özgün, farkındalık içeren ve belli bir temada o temayla uyumlu alt başlıklarla örüntülü yapısı, sanat ve müzik bilim insanlarınca da takdir edilmekte. 2026 yılı Sempozyum konusu "Güzel Sanatlar, Müzik ve Sosyal Psikoloji" olarak belirlenmiştir. İnsanın sosyal bir varlık olması, bütün sanat dallarının ya doğrudan insana odaklanmasına ya da insan için odaklanmasına yol açar. Yani, sanat insan; insan da sanat olmadan var olamaz. Çünkü sanat, insanın hayallerine biçim verirken gelişmesine ve bilimsel olarak ilerlemesine katkıda bulunur. Bu ilerleme öznel değildir. Kendisiyle birlikte bütün toplumu kapsar ve kucaklar. Tam da bu noktada siyasetten etiğe, duygusal ihtiyaçlardan fiziksel ihtiyaçlara ve eğitime kadar insanla ilgili olan her şey sanatın kapsamına girer.
Sanatın dalları birbiri ile iletişim ve etkileşim halinde bir bütün olarak gelişime ortak olurken bu sefer insanın görevi bu ortaklığın her yönünü incelemek ve nasıllığını sorgulamaya döner. Burada sosyal psikoloji devreye girer ve insanın toplumsal yaşam içerisinde davranış ve etkileşimlerini bilimsel olarak inceleyen bir bilim dalı olarak görev üstlenir. Cüceloğlu'nun (2007: 38) tanımı oldukça nettir: Bireylerin birbirleriyle etkileşimini inceleyen psikoloji dalına sosyal (social) psikoloji adı verilir. Sosyal psikoloji birçok alana veya disipline özellikle de güzel sanatların her dalına ve müziğe uyarlanabilir. 2026 yılında düzenlenecek 16. Sempozyum'un mesleki müzik eğitimi veren kurumlar yanında güzel sanatlar alanı fakültelerde çalışan bilim ve sanat insanlarını da kapsıyor olması sanatsal bütünlüğe kucak açması anlamına gelmektedir. Bu açıdan geleneksel Türk sanatları, plastik sanatlar, tasarım, sinema başta olmak üzere sayısız alan kendilerine yeni ve özgün fikirler verecektir. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nun bu bağlamda yeni araştırma ve çalışmalara ilham olacağını düşünüyor, bilim ve sanat alanında bu tema kapsamında çalışmalarınızı sergilemeye davet ediyoruz.

Alt Başlıklar

Aidiyet ve Sosyal Bağlılık
Anlam
Benlik
Bireysel Farklılıklar
Cinsiyet
Çatışma
Deneysel Estetik ve Gündelik Yaşamda Güzel Sanatlar, Müzik
Engellenme
Ergenlik
Gruplar, Topluluk Çalışmaları ve Sosyal Psikoloji
Güzel Sanatlar ve Müziğin Klinik ve Terapötik Kullanımı
Güzel Sanatlar ve Müziğin Toplumsal Rolü
Güzel Sanatlar, Müzik ve Tüketici Davranışı
Güzel Sanatların ve Müziğin Sosyal Psikolojisi
Güzel Sanatların ve Müzik Eğitiminin Sosyal Psikolojisi
Kaygı ve Stres
Kişilerarası Çekim
Kitle Davranışı
Kollektif Hafıza ve Kimlik
Liderlik
Müzik İcra Yeteneğinin Hayat Boyu Gelişiminde Çevresel Faktörler
Müzik İcrasında Toplum
Önyargı ve Kalıpyargılar
Politika
Saldırganlık
Sosyal Algı
Sosyal Biliş
Sosyal Etki
Stres
Toplum Yanlısı Davranışlar
Tutumlar ve Tutum Değişimi
Uyum-Uyma
Ürünler, İnsanlar ve Süreçler
Yeni Medya
Zevk ve Toplum

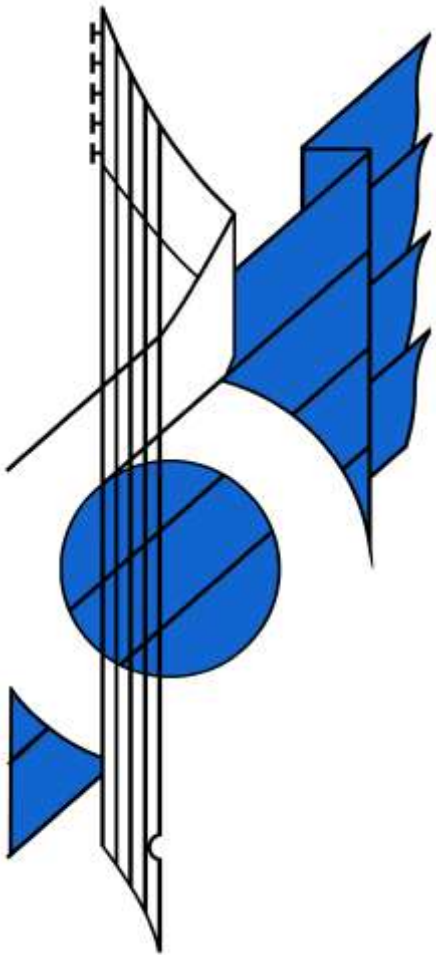
AIM AND SCOPE

One of the most important features of the International Hisarlı Ahmet Symposia is undoubtedly its "human and society-centered" nature. individual's The symposium's unique, awareness-raising structure, organized around a specific theme with subtopics aligned to it, has been highly appreciated by scholars in the fields of art and music. The theme of the 2026 symposium has been determined as "Fine Arts, Music, and Social Psychology. As human beings are social in nature, all branches of art either directly focus on people or are oriented toward them. In other words, art cannot exist without people, and people cannot exist without art. Art shapes human imagination while also contributing to personal development and scientific progress. This progress is not subjective—it encompasses and embraces the whole of society. At this very point, everything related to human beings from politics to ethics, from emotional needs to physical needs, and to education falls within the scope of art.

While the branches of art interact and develop together as a whole, the responsibility then shifts to humans to examine every aspect of this unity and question its nature. Here, social psychology comes into play, assuming the role of a discipline that scientifically studies human behavior and interactions in social life. Cüceloğlu's (2007: 38) definition is very clear: "The branch of psychology that examines the interaction of individuals with each other is called social psychology." The fact that the 16th Symposium in 2026 will encompass not only institutions providing professional music education but also scholars and artists working in faculties of fine arts indicates its commitment to embracing artistic integrity. In this respect, numerous fields especially traditional Turkish arts, plastic arts, design, and cinema will contribute with new and original ideas. We believe that the Hisarlı Ahmet Symposium will inspire new research and studies in this context, and we invite scholars and artists to present their work within this theme.

Subtopics

Belonging and Social Connectedness
Meaning
Self
Individual Differences
Gender
Conflict
Experimental Aesthetics and Fine Arts,
Music in Everyday Life
Frustration
Adolescence
Groups, Community Work, and Social Psychology
Clinical and Therapeutic Use of Fine Arts and Music
The Social Role of Fine Arts and Music
Fine Arts, Music, and Consumer Behavior
The Social Psychology of Fine Arts and Music
The Social Psychology of Fine Arts and Music Education
Anxiety and Stress
Interpersonal AttractionCrowd Behavior
Collective Memory and Identity
Leadership
Environmental Factors in the Lifelong Development of Musical Performance Ability
Prejudice and Stereotypes
Politics
Aggression
Social Perception
Social Cognition
Social Influence
Stress
Prosocial Behaviors
Attitudes and Attitude Change
Conformity
Products, People, and Processes
New Media
Pleasure and Society



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		x
Amaç ve Kapsam / Aim and Scope		xi
İçindekiler / Contents		xiv
Program / Program		xvii
Tam Metinler/ Full Text		xxvi
Abdulkadir Subatan, Duygu Sökezoğlu Atılgan	Türkiye'de YouTube Tabanlı Başlangıç Piyano Eğitimi Videolarının İçerik ve Öğretim Süreçleri Açısından İncelenmesi	1
Anıl Kara, Ilgım Kılıç Tapu	Güzel Sanatlar Liselerinde Görev Yapan Kültür Dersi Öğretmenlerinin Müzikal Algılarının İncelenmesi	11
Aslı Turgut	Kültürel Sermaye Göstergesi Olarak Eurovision	24
Aysel Gökçe Eryılmaz	Ludomüzikoloji: Video Oyunlarının İşitsel Dünyası	30
Ayşenur Çevikbaş, Sevgi Taş	Müziğin Toplumsal Rolleri Temelinde Afyon Kocatepe Üniversitesi Çocuk ve Gençlik Orkestrası	41
Barış Aktaş, Sibel Paşaoğlu Yöndem	Telin, Sesin ve Zanaatin Üstadı: Herekeli Mahmut Şener	54
Batuhan Kil, Aydın Kil	Otizm Spektrum Bozukluğunda İşitsel Uyaran Filtreleme Güçlükleri ve Eğitim Ortamına Yansımaları	70
Berkay Baran, Oğuz Karakaya	"Müzikal Paylaşım mı? Ayrışma mı? Dernek Çatısı Altındaki Müzik Topluluklarında Profesyonel ve Amatör Müzisyen İlişkileri" ÇASEMDER Örneği	75
Burak Demirbaş	Hafıza ve Kimliğin Oluşumunda Şeşbendi Geleneğinin Rolü	87
Cemre Kutlu, Sevi Sezgi Ege, Erol Kutlu	Reklam Müziklerinde Stratejik Yaklaşımlar ve Tüketici Davranışı Üzerindeki Etkileri: Türkiye'de 2015–2025 Dönemine Karşılaştırmalı Bir Bakış	96
Ceren Bulut, Ayşegül Göklen Yılmaz	Dört El Piyano Çalışmalarının İş Birlikli Öğrenme Yaklaşımına Göre Değerlendirilmesi	110
Cevdet Uğur Gül	Dijital Çağda Anemoia: Müzik Dinleme Pratiklerinde Zamanın Düzleşmesi ve Algoritmik Nostalji	124
Çağan Serbes	Eğitimci ve Öğrencilere Göre Keman İçin Bestelenmiş En Ünlü Eserler: Kemanın "Savaş Atları"	140
Deniz Aydar	Toplumsal Kültür ve Toplum Kültürü	146
Dilay Gezer	Otizmli Bireylerin Müzik Eğitimi Sürecinde Ailelerin Karşılaştığı Önyargı ve Kalıpyargılar	152
Doğu Can Hekimoğlu	Konser Program Notları: Dinleyici Algısı ve Müziksel Anlamlandırma Arasında Bir Aracı Metin	164
Durul Varol, Cihan Işıkhan	Canlı Müzik İcrasında Müzik Altyapı Kullanımı ve Dinler Kitle/Müzisyen Üzerindeki Etkisi	177
Edanur Çelik, Özlem Elitaş	Sosyal Psikolojik Açıdan Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Sanatsal Kimliği	189
Egemen Şahin, Ezgi Ertek Babaç	Koroda Beden ve Hareket Kullanımı: Sistematik Bir Derleme	202
Ekin Cunbul, Emine Ceylan Ünal Akbulut	Müzik Eğitiminde Mobil Uygulamaların Kullanımı: Bir Literatür İncelemesi	210
Elif Dilek, Türev Berki	Ya Öteki Birimiz?	222
Emel Funda Türkmen	Çocuk Korolarında Sesin İnşası ve Kimlik Gelişimine Etkileri	244

Esengül Karademir	Dinleme Kültürü ve Normatif Müzik Eğitimi Bağlamında Çağdaş Müziğe Dair İşitsel Beklentilerin Sosyopsikolojik Analizi	262
Eylem Berfin Çine	Yeni Medya'nın Yeni Fenomeni: "Sad Girl"	273
Fatma Muazzez Şimir	Modernleşme ve Rauf Yekta: Epistemik Otorite ve Müzikal Benlik	279
Ferhan Kızıltepe	20.yy. Sonrası Ürün Tasarımında Görülen Yaklaşım Farklılıklarının Enstrüman Tasarımına Yansımaları: Elektro Gitar	294
Gizem Sedef	Müziğin Sosyal Psikolojik Etkilerinin Milliyetçi Yansımaları Yönünden Wagner Operaları Üzerinden İncelenmesi	302
Gonca Girgin	2000 Sonrası Türkiye'sinde 9/8'lik Roman Dansının Politik Psikolojisi ve Tahakküm Pratikleri	311
Güler Göktaş	Ergenlik Çağındaki Koristlerin Duyuşsal Alana Yönelik İhtiyaçlarının Koro Çalışmaları Açısından İncelenmesi	322
Güncel Gürsel Artıktay	Çöküş Anlatılarının Ötesinde: Algoritmik Dinlemede Benlik, Aidiyet ve Çoğullaşan Müzik Beğenisi	336
İmren Öz Keser	Çocuk Korolarında Bulunmanın Çocukların Psiko-Sosyal Gelişimine Olan Etkilerinin İncelenmesi	345
İsmet Aydın	Sesin İzi, Sözün Sesi: Anadolu'da Ses Hafızası Yoluyla Bellek Aktarımı	355
Kamil Karaoğlu	Türk Halk Müziğinde Deyişlerin Yeniden Düzenlenmesine (Cover) Yönelik Toplumsal Algı: Oğuz Aksaç'ın "Bugün Bize Pir Geldi" Yorumu Üzerine Bir Örnek Olay İncelemesi	361
Marzena Maria Kızılay, Duygu Sökezoğlu Atılgan	The Role of Motivation, Regulation and Self-Regulation of Cognitive Processes in Playing a Musical Instrument	371
Melike Çakan Uzunkavak	Müzik Eğitiminde Kadın Öğrencilerin Liderlik Deneyimleri ve Çatışma Algıları	378
Mert Aksungur	Müzikal Maddi Kültürden Toplumsal Cinsiyete: Anadolu Erken Tunç Çağı Çalparaları Üzerine Bir Müzik Arkeolojisi Çalışması	392
Merve Eken Küçükaksoy	Sahada Araştırmacı Olmak: Müzik Etnografisinde Sosyal Etkileşim ve Araştırmacının Konumu	401
Merve Nur Kale Kulaksız	Müzik Öğretmeni Adaylarının Duygusal Zekâ Temelli Liderlik Düzeyleri	406
Mustafa Emir Barutcu	Profesyonel Piyanistlerin Sahne Öncesi ve Sahne Sırasında Deneyimledikleri Sosyal ve Psikolojik Faktörlerin Performans Kalitesine Etkisi	417
Nurseli Bıldır	Kentsel Soundmarkların Psikolojik İzleri: Müzikal Eserlerde Toplumsal Aidiyet ve Kültürel Bellek	425
Reyhan Bezdüz	Ukulele Temelli Kapsayıcı Müzik Eğitimi Modeli: Yaygın Eğitimden Kurumsallaşmaya Bir Dönüşüm	438
Reyhan Bezdüz, Elif Özge Deveci, Baturalp Akan	Bilgeden Belgeye – Belgeden Dijitale" Yerel Kültürel Belleğin Dijital Dönüşümü ve Tematik Analizi: İçel Kültürü Dergisi ve Hilmi Dulkadir Örneği	453
Reyhan Bezdüz, Maria Luisa Carneiro Kaya	Otizmli Bireylerde Otodidaktik Öğrenme ve Müzik Eğitiminin Sosyal Psikolojik Boyutları	469
Selim Tan	Şeffaf Müzik: Hiper-Görünürlük Rejiminde Fiziksel Karşılaşmalar ve Müziksel Fantezinin Aşınması	487
Selim Tan	Sanatın İcadı Üzerinden Yapay Zekâ Müziğini Yeniden Düşünmek	494
Selin Oyan Küpeli	Coğrafya ve Müziksel Beğeni: Duyumun Kültürel Temelleri Üzerine Bir İnceleme	500
Selman Başer, Alev Türkan	Antalya Korkuteli Büyükköy Mahallesi Dibek Dövme Geleneğinde Müzik	512
Serkan Ertürk	Türk Halk Müziği Türkülerde Kadının Dini Rolü ve Toplumsal Cinsiyet İmajı	524
Sibel Ertem, Emin Yıldırım	Özel Yetenekli Öğrencilerin Müzik Eğitimi: Bilişsel, Duyuşsal ve Performans Boyutlarıyla Bir Değerlendirme	532



Silvana Jakupović Bečei	Dimensions of Listening and the Compositional Manipulation of Musical Space: Mahler's "Titan"	550
Simge Oral, Ajda Şenol Sakin	Flüt Eğitiminde Farklı Türlerin Kesişimini (Crossover) İçeren Repertuvarın Kullanımı Üzerine Eğitmen Görüşleri	561
Sinem Akatay	Türkiye'de Müzik Terapi Tezlerinde Nota Kullanımının İncelenmesi	581
Sonat Coşkuner	Uyum İçindeki Sesler: Bir Çocuk Korosunda İletişim ve Grup Dinamiği Üzerine Bir İnceleme	588
Sude Zarife Özdamar	Aynı Klavyede İki Kişi: Dört El Piyano ile Sosyal Bağların Güçlenmesi	598
Şevval Seyit Arslan	Müzik Tercihinde Sembolik Dışlama: Negatif Omnivorluk	606
Tuba Barutcu	Türk Müziğinde Solistik İcra Becerisinin Gelişiminde Psikolojik ve Sosyal Etkenler	613
Tutu Aydınoğlu	Toplum Önünde Yalnızlık: Müzik İcrasında Yalnızlık: Müzik İcrasında Sosyal İzolasyon ve İçsel Deneyim	630
Türev Berki, İsmet Karadeniz, Begüm Öz	Dinleme ile Anlama Arasında: Saygun'un Ağıt'ı Üzerinden Deneysel Bir İnceleme	640
Uğur Türkmen	Üreticilerinden Tüketicilerine Kütahya'da Kaset Piyasası: Histometrik Bir Analiz	653
Volkan Güloğlu	Assolist Pratiğini Karşılaştırmalı Olarak Magazin Dergilerinden Okumak	662
Yağmur Yaşar	Doğu Cephesi'nden Yükselen Bir Ses: Hür Vatan Marşı (A Voice Rising from the Eastern Front: Hür Vatan Marşı	673
Yasemin Yavuz	Kadın ve Erkek Kimliğinin Mekânsal Yaratımları Bağlamında Türkülerde Ev ve Kahvehane İmajları	686
Zehra Sevde Emre, İlknur Özal Göncü	Şema Kuramının Müzik Alanında Kullanılmasına Yönelik Yapılan Araştırmaların İncelenmesi	702
Zeynep Gonca İncedere, Ersin Günaslan	Kırsaldan Profesyonel Sahneye: "Karakoyun" Ezgisinde Mesleki Uyum (Conformity) ve Müzikal Kancanın (Hook) İşlevi	710
Zeynep Selin Kütahya, Sevgi Taş	19.Amatör Çalgıcılar Festivaline Katılan Bireylerin Sahne Performans Kaygısı	726
Konferans / Conference		734
Atölye/Workshop		739
Panel / Panel		741
Konserler / Concerts		743
Sergi / Exhibition		747



SEMPOZYUM PROGRAMI

SYMPOSIUM PROGRAM



16. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

The 16th International Hisarlı Ahmet Symposium

Güzel Sanatlar, Müzik ve Sosyal Psikoloji / Fine Arts, Music, and Social Psychology

7-10 MAYIS / MAY 2026

www.hisarliahmet.org

PROGRAM / PROGRAMME

7 MAYIS PERŞEMBE / THURSDAY, 7th of MAY

09:00	**KAYIT / REGISTRATION**	
10:00	**AÇILIŞ TÖRENİ / OPENING CEREMONY** Salon 1 / Hall 1 **Konser / Concert**	
11:00	**ARA / BREAK**	
11:15	**DAVETLİ KONUŞMACI / INVITED SPEAKER** **"Dijital Cehennemde Müzik Dinlemek"** **Fırat KUTLUK**	
	Zoom ID: 667 037 7228 Passcode: Hisarliaym	
12:15	**ÖĞLE YEMEĞİ / LUNCH**	
13:30	**Salon 1 / Hall 1**	**Salon 2 / Hall 2**
	OTURUM 1 / SESSION 1 **Oturum Başkanı/Chair: Sevgi Taş**	**OTURUM 2 / SESSION 2** **Oturum Başkanı/Chair: Dolunay Akgül Barış**
	Üreticilerinden Tüketicilerine Kütahya'da Kaset Piyasası: Histometrik Bir Analiz **Uğur Türkmen**	Sesin İnşa Ettiği Mekânlar: Anadolu'da Ritüel, Tedavi ve İbadet Akustiğinin Mimari Temsilleri **Seda Mazlum, Şerife Ebru Okuyucu**
	Dağların Ardında Yankılanan Kadın Sesleri: Hakkâri'deki Kadın Dengbêjler **Ronya Nehir Noyan**	Gelenekten Günümüze: Gölge Tiyatrosu ve Bir Hayalbaz - Hayali Yüce Ali **Muhammet Can Karayünlü, Dilek Sarıca**
	Diasporada Alevi Kimliğinin İnşası: "Alevilerin Sesi" Dergisi Ekseninde Müzik ve Ritüel **Mine Şenol Atıcı**	Otizmli Bireylerde Otodidaktik Öğrenme ve Müzik Eğitiminin Sosyal Psikolojik Boyutları **Reyhan Bezdüz, Maria Luisa Carneiro Kaya**
	Uyum İçindeki Sesler: Bir Çocuk Korosunda İletişim ve Grup Dinamiği Üzerine Bir İnceleme **Sonat Coşkuner**	Dijital Kültürel Mekânda Müzik Türünün Sosyoteknik Yeniden Yapılanması: Spotify Üzerine Bir Dijital Etnografi **Fulya Soylu Bağçeci**
	"Müzikal Paylaşım mı? Ayrışma mı? Dernek Çatısı Altındaki Müzik Topluluklarında Profesyonel ve Amatör Müzisyen İlişkileri" ÇASEMDER Örneği **Berkay Baran, Oğuz Karakaya**	Ukulele Temelli Kapsayıcı Müzik Eğitimi Modeli: Yaygın Eğitimden Kurumsallaşmaya Bir Dönüşüm **Reyhan Bezdüz**
	Salon 3 / Hall 3	
	OTURUM 3 / SESSION 3 **Oturum Başkanı/Chair: F. Gülay Mirzaoğlu**	
	Yeni Medya'nın Yeni Fenomeni: "Sad Girl" **Eylem Berfin Çine**	
	Yeni Medya Bağlamında Kültürü Yeniden Sorgulamak **Fırat Kutluk**	

	Alt Kültürün Yeniden Kodlanması: Türkçe Rap - Ana Akım Süreci **Rabia Yankı Tan**
	Müzik Tercihinde Sembolik Dışlama: Negatif Omnivorluk **Şevval Seyit Arslan**
	Çok Modlu Söylem Perspektifinden Popüler Müzik Videolarının Çoğullaşması: Manifest Üzerine Bir Vaka Analizi **Serhat Çohadar**
15.10	**ARA / BREAK**

15.40	**Salon 1 / Hall 1**	**Salon 2 / Hall 2**
	OTURUM 4 / SESSION 4 **Oturum Başkanı/Chair: Cihan Işıkhan**	**OTURUM 5 / SESSION 5** **Oturum Başkanı/Chair: Şerife Ebru Okuyucu**
	Villa with Willy **Lilian Maria Tonella Tüzün**	Enstrümanı Susturmak, Benliği Kaybetmek "Enstrümanınızı çalmayı bıraksanız, geriye kim kalırdı?" **Şeyda Aksoy**
	Between Sound and Experience: Shaping Interpretation in Contemporary Piano Duet Performance **Małgorzata Zarębińska, Piotr Grodecki**	19. Amatör Çalgıcılar Festivali Katılımcılarının Müzik Tercihleri ile Cinsiyet ve Çalgı Değişkenleri Arasındaki İlişkilerin İncelenmesi **Filiz Yıldız**
	The Example of Nationalism and Collective Identity in Bachianas Brasileiras No. 4 **Pelin Bedir, Lilian Maria Tonella Tüzün**	19.Amatör Çalgıcılar Festivaline Katılan Bireylerin Sahne Performans Kaygısı **Zeynep Selin Kütahya, Sevgi Taş**
	The Leadership Role of Percussion Section Leaders in Symphony Orchestras in Turkey **Sinan Angişhan, Bahadır Çokamay**	Toplumsal Kapsayıcılık Aracı Olarak Müzik: Müzikist Örneği **Mehmet Arslanboğa**
	The Role of Motivation, Regulation and Self-Regulation of Cognitive Processes in Playing a Musical Instrument **Marzena Maria Kızılay, Duygu Sökezoğlu Atılgan**	Müziğin Toplumsal Rolleri Temelinde Afyon Kocatepe Üniversitesi Çocuk ve Gençlik Orkestrası **Ayşenur Çevikbaş, Sevgi Taş**

	Salon 3 / Hall 3
	OTURUM 6 / SESSION 6 **Oturum Başkanı/Chair: Muzaffer Soner Yılmaz**
	Türkiye'de YouTube Tabanlı Başlangıç Piyano Eğitimi Videolarının İçerik ve Öğretim Süreçleri Açısından İncelenmesi **Abdulkadir Subatan, Duygu Sökezoğlu Atılgan**
	Müzik İcra Yeteneğinin Hayat Boyu Gelişiminde Çevresel Faktörler: Mesud Cemil Örneği **Aykut Şahin**
	Halk Türkülerinde Sosyal Tutum **F. Gülay Mirzaoğlu**
	Halkevi Dergilerinde Müzik ve Güzel Sanatlar Yoluyla Kolektif Kimliğin İnşası **Aykut Şahin**
	Sosyal Psikolojik Açıdan Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Sanatsal Kimliği **Edanur Çelik, Özlem Elitaş**
17.20	**ARA / BREAK**
19:00	**Zoom ID: 667 037 7228 Passcode: Hisarlisym**
	KONFERANS **" Duygu, Beden ve Ses: Polivagal Teori "** **İsmail Koçak**

	8 MAYIS CUMA/ FRIDAY, 8th of MAY	
09:30	**Salon 1 / Hall 1**	**Salon 2 / Hall 2**
	OTURUM 7 / SESSION 7 **Oturum Başkanı/Chair: Duygu Sökezoğlu Atılgan**	**OTURUM 8 / SESSION 8** **Oturum Başkanı/Chair: Uğur Türkmen**
	"Goc'Adam'a Yatak Serdim Gül Gibi" Türküsü Üzerinden Erken ve Zorla Evlilik Gerçeği **Sena Demirci, Sibel Paşaoğlu Yöndem**	Eleştirinin Nesnesi Olarak Müzik: Değer Yargıları, Estetik Normlar ve Sosyal Algı **İsmet Karadeniz**
	Türkiye'de Otizm ve Müzik Eğitimi Konulu Lisansüstü Tezlerin Sosyal Bilişsel Öğrenme Kuramı Bağlamında Değerlendirilmesi **Tuba Bahar, Ayşegül Göklen Yılmaz**	Ludomüzikoloji: Video Oyunlarının İşitsel Dünyası **Aysel Gökçe Eryılmaz**
	Otizmli Bireylerin Müzik Eğitimi Sürecinde Ailelerin Karşılaştığı Önyargı ve Kalıpyargılar **Dilay Gezer**	"Yeni"nin Sınırları: Türk Müziğinde Yenilik Söyleminin Eleştirel Bir Okuması **İsmet Karadeniz**
	Telin, Sesin ve Zanaatin Üstadı: Herekeli Mahmut Şener **Barış Aktaş, Sibel Paşaoğlu Yöndem**	Koroda Beden ve Hareket Kullanımı: Sistematik Bir Derleme **Egemen Şahin, Ezgi Ertek Babaç**
	Salon 3 / Hall 3	
	OTURUM 9 / SESSION 9 **Oturum Başkanı/Chair: İlknur Özal Göncü**	
	Kadınlar Korosunda Şarkı Söylemenin Sosyolojik ve Psikolojik Etkileri **Batuhan Ertunç**	
	Dinleme Kültürü ve Normatif Müzik Eğitimi Bağlamında Çağdaş Müziğe Dair İşitsel Beklentilerin Sosyopsikolojik Analizi **Esengül Karademir**	
	Koro Şefliğine Cinsiyet Etkisi: Yöntem, Yaklaşım ve Liderlikte Farklılıklar **Batuhan Ertunç**	
	Müzik ve Sosyal Psikoloji Temelli Bir Bibliyografya Çalışması **Uğuralp Baysan, Rumeysa Çalışkan**	
10:50	**ARA / BREAK**	
11:10	**PANEL** **" Kütahya'nın Sosyoekonomik Kalkınmasında Sanat ve Müziğin Rolü "** **Moderatör:Uğur Türkmen Konuşmacılar:Kerim Vural, Bülent Cebeci, Adil Özkan, Mustafa Salih**	
12:10	**ÖĞLE YEMEĞİ / LUNCH**	
13:30	**Salon 1 / Hall 1**	**Salon 2 / Hall 2**
	OTURUM 10 / SESSION 10 **Oturum Başkanı/Chair: Mustafa Emir Barutcu**	**OTURUM 11 / SESSION 11** **Oturum Başkanı/Chair: Esengül Karademir**
	Otizmli Bir Öğrencinin Rol Değişimi: Öğrencilikten Öğretmenliğe Geçiş Sürecinin İncelenmesi **Recep Ege Altıncıoğlu, Emel Funda Türkmen**	Modernleşmenin Sesi: Cumhuriyet Dönemi Türk Operasında Kadın Sanatçının Temsili ve Toplumsal Cinsiyet Rolleri: Örnek Olay Nimet Vahid Hanım ve Semiha Berksoy **Gökçe Engün**
	Otizm Spektrum Bozukluğunda İşitsel Uyaran Filtreleme Güçlükleri ve Eğitim Ortamına Yansımaları **Batuhan Kil, Aydın Kil**	Toplumsal Kültür ve Toplum Kültürü **Deniz Aydar**
	Kentsel Soundmarkların Psikolojik İzleri: Müzikal Eserlerde Toplumsal Aidiyet ve Kültürel Bellek **Nurseli Bıldır**	Halk Müziğinin Etnopedagojisi: Anadolu Halk Türkülerinin Metinlerinde Didaktik Unsurların Betimi **Sami Emrah Gerekten**
	Tarihsel Müzikoloji Perspektifinde Müzik ile Tedavi Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Örneği **Burçin Öcal, Alev Türkan**	Kolektif Hafıza ve Kimlik Bağlamında Hisarlı Ahmet ve Ferace Zeybeği **Gülce Göksel, Muzaffer Soner Yılmaz**

	Salon 3 / Hall 3	
	OTURUM 12 / SESSION 12 **Oturum Başkanı/Chair: Sibel Paşaoğlu Yöndem**	
	Flüt Eğitiminde Farklı Türlerin Kesişimini (Crossover) İçeren Repertuvarın Kullanımı Üzerine Eğitmen Görüşleri **Simge Oral, Ajda Şenol Sakın**	
	Eğitimci ve Öğrencilere Göre Keman İçin Bestelenmiş En Ünlü Eserler: Kemanın "Savaş Atları" **Çağan Serbes**	
	Şema Kuramının Müzik Alanında Kullanılmasına Yönelik Yapılan Araştırmaların İncelenmesi **Zehra Sevde Emre, İlknur Özal Göncü**	
	Çocuk Korolarında Sesin İnşası ve Kimlik Gelişimine Etkileri **Emel Funda Türkmen**	
14:50	**ARA / BREAK**	
15:20	**Salon 1 / Hall 1**	**Salon 2 / Hall 2**
	OTURUM 13/ SESSION 13 **Oturum Başkanı/Chair: Gülnihal Gül**	**OTURUM 14/ SESSION 14** **Oturum Başkanı/Chair: Ajda Şenol Sakin**
	Türk ve Batı Keman Repertuarında Zirveler? Çalınamayacağı Düşünülen Eserler Üzerine Bir Algı Çalışması **Semih Sezer**	Çöküş Anlatılarının Ötesinde: Algoritmik Dinlemede Benlik, Aidiyet ve Çoğullaşan Müzik Beğenisi **Güncel Gürsel Artıktay**
	Dede Korkut Kitabında Oğuz Toplumunun Parçası olarak Bireyin Sanat ve Doğa ile Bütünleşik Kültürel İnşası **Yavuz Özer**	Müzikal Maddi Kültürden Toplumsal Cinsiyete: Anadolu Erken Tunç Çağı Çalparaları Üzerine Bir Müzik Arkeolojisi Çalışması **Mert Aksungur**
	Sanatçıların Müzik Endüstrisinde Yapay Zeka Tabanlı Yenilikçi Üretim Yöntemlerine İlişkin Görüşleri: Suno Örneği **Furkan Gültekin**	Türk Müziğinde Solistik İcra Becerisinin Gelişiminde Psikolojik ve Sosyal Etkenler **Tuba Barutcu**
	Assolist Pratiğini Karşılaştırmalı Olarak Magazin Dergilerinden Okumak **Volkan Güloğlu**	
	Salon 3 / Hall 3	
	OTURUM 15 / SESSION 15 **Oturum Başkanı/Chair: Ezgi Ertek Babaç**	
	6/12 Yaş Grubu Piyano Öğrencilerinde Enstrüman Kaynaklı Adaptasyon Sorunlarının İncelenmesi **Hande Gürsel**	
	Profesyonel Piyanistlerin Sahne Öncesi ve Sahne Sırasında Deneyimledikleri Sosyal ve Psikolojik Faktörlerin Performans Kalitesine Etkisi **Mustafa Emir Barutcu**	
	Ortaöğretim Müzik Eğitiminde Sosyal Duygusal Öğrenme: 2025 Programının Komisyon Üyelerinin Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi **Şule Nurdan Caf, Gülen Çimek, Oylum Dil Bitir, Esma Abat**	
16.40	**ARA / BREAK**	

	9 MAYIS CUMARTESİ/ SATURDAY, 9th of MAY	
09:00	**Zoom ID: 667 037 7228 Passcode: Hisarlisym**	**Zoom ID: 611 679 0870 Passcode: Hisarlisym**
	OTURUM 16 / SESSION 16 **Oturum Başkanı/Chair: Mustafa Emir Barutcu**	**OTURUM 17 / SESSION 17** **Oturum Başkanı/Chair: Gözde Çolakoğlu Sarı**
	Tongji Üniversitesi'nde Sanatsal Öğrenme Ortamlarının Yaratıcı Üretim Sürecine Etkisi: Şanghay Gözlemleri **Şükriye Tuğçe Renda**	Müzik Eğitiminde Mobil Uygulamaların Kullanımı: Bir Literatür İncelemesi **Ekin Cunbul, Emine Ceylan Ünal Akbulut**
	Özel Yetenekli Öğrencilerin Müzik Eğitimi: Bilişsel, Duyuşsal ve Performans Boyutlarıyla Bir Değerlendirme **Sibel Ertem, Emin Yıldırım**	Sanatın İcadı Üzerinden Yapay Zekâ Müziğini Yeniden Düşünmek **Sellm Tan**
	Güzel Sanatlar Liselerinde Görev Yapan Kültür Dersi Öğretmenlerinin Müzikal Algılarının İncelenmesi **Anıl Kara, Ilgım Kılıç Tapu**	Filmde Müziğin Görsel Algıya Etkisi: Yapay Zeka Tabanlı Üretilen Sahneler Üzerine Bir İnceleme **Ekin Baran Yıldız, İlker İnan Ertenli**
	Dört El Piyano Çalışmalarının İş Birlikli Öğrenme Yaklaşımına Göre Değerlendirilmesi **Ceren Bulut, Ayşegül Göklen Yılmaz**	Şeffaf Müzik: Hiper-Görünürlük Rejiminde Fiziksel Karşılaşmalar ve Müziksel Fantezinin Aşınması **Selim Tan**
	Kurucu/Şef Perspektifinden Ordu Filarmoni Orkestrası: Nitel Bir İnceleme **Gonca Görsev Kılıç**	Kültürel Sermaye Göstergesi Olarak Eurovision **Aslı Turgut**
	Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: Hisarlisym	
	OTURUM 18 / SESSION 18 **Oturum Başkanı/Chair: Özlem Elitaş**	
	Ürün, İnsan ve Süreç Örneği Olarak Ahmet Akagündüz Kutbay'ın Kamış Toplayıcılığına Katkıları **Egecan Aydın**	
	Kadın ve Erkek Kimliğinin Mekânsal Yaratımları Bağlamında Türkülerde Ev ve Kahvehane İmajları **Yasemin Yavuz**	
	Kolektif Hafıza ve Kimlik Bağlamında Çanakkale Yahudi Müziği **Belen Çakan**	
	Hafıza ve Kimliğin Oluşumunda Şeşbendi Geleneğinin Rolü **Burak Demirbaş**	
	Etnisite ve Kimlik Bağlamında Isparta Çünür Alevileri **Eyüp Giray Bayram**	
10:40	**ARA / BREAK**	
11:00	**Zoom ID: 667 037 7228 Passcode: Hisarlisym**	**Zoom ID: 611 679 0870 Passcode: Hisarlisym**
	OTURUM 19 / SESSION 19 **Oturum Başkanı/Chair: Emel Funda Türkmen**	**OTURUM 20 / SESSION 20** **Oturum Başkanı/Chair: Filiz Yıldız**
	Müzik Eğitimiyle Sosyal Katkı: Topluma Hizmet Uygulamaları Kapsamında, Öğretmen Adaylarının Perspektifinden Bir Uygulama Modeli **Caner Kalender, Dolunay Akgül Barış**	Dijital Çağda Anemoia: Müzik Dinleme Pratiklerinde Zamanın Düzleşmesi ve Algoritmik Nostalji **Cevdet Uğur Gül**
	Başlangıç Düzeyi Keman Eğitiminde Metot Tasarımına Yönelik Pedagojik Bir Yaklaşım **Bahar Büyükgönenç**	Sanal Vitrinin Genç Müzisyenler Üzerindeki Etkisi **Gözde Ece Yavaş Öztürk**
	Sandviç Kuşağındaki Kadınların, Müzik Eğitimine Erişim Durumlarının İncelenmesi **Ceren Ilgır, Beril Tekeli Yiğit**	20.yy. Sonrası Ürün Tasarımında Görülen Yaklaşım Farklılıklarının Enstrüman Tasarımına Yansımaları: Elektro Gitar **Ferhan Kızıltepe**

	Göçmen Çocukların Müzik Eğitimi Süreci Nasıldır? **Damlasu Sezgin**	Canlı Müzik İcrasında Müzik Altyapı Kullanımı ve Dinler Kitle/Müzisyen Üzerindeki Etkisi **Durul Varol, Cihan Işıkhan**
	Kapsayıcı Eğitim ve Bireysel Farklılıklar Bağlamında Âşık Veysel: 'Beni Hor Görme' Türküsünün Pedagojik Bir Analizi **Ender Can Dönmez**	Toplum Önünde Yalnızlık: Müzik İcrasında Yalnızlık: Müzik İcrasında Sosyal İzolasyon ve İçsel Deneyim **Tutu Aydınoğlu**
	Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: Hisarlisym	
	OTURUM 21 / SESSION 21 **Oturum Başkanı/Chair: Gülnihal Gül**	
	Modernleşme ve Rauf Yekta: Epistemik Otorite ve Müzikal Benlik **Fatma Muazzez Şimir**	
	Sesin İzi, Sözün Sesi: Anadolu'da Ses Hafızası Yoluyla Bellek Aktarımı **İsmet Aydın**	
	Türk Halk Müziğinde Deyişlerin Yeniden Düzenlenmesine (Cover) Yönelik Toplumsal Algı: Oğuz Aksaç'ın "Bugün Bize Pir Geldi" Yorumu Üzerine Bir Örnek Olay İncelemesi **Kamil Karaoğlu**	
	Geçmişten Günümüze Gaziantep Şehir Kültüründe Müzik Uygulamaları **Nesrin Feyzioğlu, Zeyneb Türkoğlu, İsmail Hakkı Gerçek**	
	Halk Eğitim Merkezlerinde Verilen Bağlama Eğitimi Durumunun İncelenmesi: Diyarbakır Sur Halk Eğitim Merkezi Örneği **Ozan Daş**	
12:40	**ARA / BREAK**	
13.30	**Zoom ID: 667 037 7228 Passcode: Hisarlisym**	**Zoom ID: 611 679 0870 Passcode: Hisarlisym**
	OTURUM 22 / SESSION 22 **Oturum Başkanı/Chair: Lilian Maria Tonella Tüzün**	**OTURUM 23 / SESSION 23** **Oturum Başkanı/Chair: Z.Gonca Girgin**
	Social Music Therapy in the Context of Parkinson's Disease and the Contribution of the Melodica as the Main Instrument **Hilara Crestana**	Kırım Tatar Halk Şarkılarında Kolektif Hafıza ve Kimlik **Serpil Hamdemirci**
	The Musical Representation of Spatial Experience: Everyday Life in Eighteenth Century Madrid in Luigi Boccherini's La Musica Notturna delle Strade di Madrid **Bilgütay Kaan Öztürk, Mina Hazal Taşcı**	Anne Çocuk Korosunun Aidiyet ve Sosyal Bağlılığa Etkileri **Murat Bıçakçı**
	Tourism as a Catalyst for Fine Arts and Music: Cultural Exchange and Social Impact **Lawson Domingo Adeniyi**	Richard Sennett'in "Karakter Aşınması" İddiası Bağlamında Türkiye'de Neoliberal Potada Yoğrulmuş Güncel Müzik Metinleri Üzerinden Anlatısal Bir Değerlendirme **Yağmur Yaşar**
	Dimensions of Listening and the Compositional Manipulation of Musical Space: Mahler's "Titan" **Silvana Jakupović Bečei**	Türk Halk Müziğinin Sosyal Psikolojik Yönü **Fatih Solmaz, F. Gülay Mirzaoğlu**
		Doğu Cephesi'nden Yükselen Bir Ses: Hür Vatan Marşı **Yağmur Yaşar**
	Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: Hisarlisym	
	OTURUM 24 / SESSION 24 **Oturum Başkanı/Chair: Merve Eken Küçükaksoy**	
	Şan Pedagojisinde "Ayna Benlik" Mekanizması: Vokal Kimlik İnşasında Eğitmenin Sosyal Psikolojik Rolü **Eylül Elif Arslan Şen**	

	Konser Program Notları: Dinleyici Algısı ve Müziksel Anlamlandırma Arasında Bir Aracı Metin **Doğu Can Hekimoğlu**	
	Çocuk Korolarında Bulunmanın Çocukların Psiko-Sosyal Gelişimine Olan Etkilerinin İncelenmesi **İmren Öz Keser**	
	Müzik Eğitiminde Kadın Öğrencilerin Liderlik Deneyimleri ve Çatışma Algıları **Melike Çakan Uzunkavak**	
	Müzik Öğretmeni Adaylarının Duygusal Zekâ Temelli Liderlik Düzeyleri **Merve Nur Kale Kulaksız**	
15:10	**ARA / BREAK**	
15.30	**Zoom ID: 667 037 7228 Passcode: Hisarlisym**	**Zoom ID: 611 679 0870 Passcode: Hisarlisym**
	OTURUM 25 / SESSION 25 **Oturum Başkanı/Chair: Duygu Sökezoğlu Atılgan**	**OTURUM 26 / SESSION 26** **Oturum Başkanı/Chair: Ayşegül Göklen Yılmaz**
	Brechtyen Epik Diyalektik Tiyatroda Müziğin Politik İşlevi **Banu Çakmak Duman**	Topluluk Müziği Müdahaleleri ve Sosyal Psikolojik Süreçler: Aidiyet, Sosyal Kabul ve Etkileşim Üzerine Bir İnceleme **Emine Elif Şahin**
	Reklam Müziklerinde Stratejik Yaklaşımlar ve Tüketici Davranışı Üzerindeki Etkileri: Türkiye'de 2015–2025 Dönemine Karşılaştırmalı Bir Bakış **Cemre Kutlu, Sevi Sezgi Ege, Erol Kutlu**	Sahada Araştırmacı Olmak: Müzik Etnografisinde Sosyal Etkileşim ve Araştırmacının Konumu **Merve Eken Küçükaksoy**
	Ya Öteki Birimiz? **Elif Dilek, Türev Berki**	Coğrafya ve Müziksel Beğeni: Duyumun Kültürel Temelleri Üzerine Bir İnceleme **Selin Oyan Küpeli**
	Dinleme ile Anlama Arasında: Saygun'un Ağıt'ı Üzerinden Deneysel Bir İnceleme **Türev Berkl, İsmet Karadeniz, Begüm Öz**	Türk Halk Müziği Türkülerde Kadının Dini Rolü ve Toplumsal Cinsiyet İmajı **Serkan Ertürk**
	Tüketim Nesnesinden Performans Aracına: Gıda Aktivizmi ve Sesin Ekolojik Dönüşümü **Yağmur Poyraz Yıldırım, Sergender Sezer**	Müzik Eğitimcisi, Koro Şefi ve Bestecilerin Toplumsal Müzik Kültürüne Etkileri: Türk Müziği Bestekârı Muzaffer Uslu Örneği **Zeynep Türkoğlu**
	Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: Hisarlisym	
	OTURUM 27 / SESSION 27 **Oturum Başkanı/Chair: Bahadır Çokamay**	
	Kamusal Müzik Perspektifinden Türkiye'de Müzik Öğretmenliği Lisans Programları **Sudehan Çetin Vızzı, Beril Tekeli Yiğit**	
	Japon Estetik Kavramlarının İşitsel İnşası: Miyazaki Sinemasında Joe Hisaishi Müziği **Peyruze Rana Çetinkaya**	
	Yerleştirme Sanatında Zaman Etkisi **Sena Sarıca**	
	Aynı Klavyede İki Kişi: Dört El Piyano ile Sosyal Bağların Güçlenmesi **Sude Zarife Özdamar**	
	Ergenlik Çağındaki Koristlerin Duyuşsal Alana Yönelik İhtiyaçlarının Koro Çalışmaları Açısından İncelenmesi **Güler Göktaş**	
17:10	**ARA / BREAK**	
19.00	**Zoom ID: 667 037 7228 Passcode: Hisarlisym**	
	KONFERANS **" Ses ve Nefes Tekniklerinin İcraya Yansımaları "** **Nursaç Doğanışık**	

	10 MAYIS PAZAR/ SUNDAY, 10th of MAY	
09:00	**Zoom ID: 667 037 7228 Passcode: Hisarlisym**	**Zoom ID: 611 679 0870 Passcode: Hisarlisym**
	OTURUM 28 / SESSION 28 **Oturum Başkanı/Chair: Gonca Görsev Kılıç**	**OTURUM 29 / SESSION 29** **Oturum Başkanı/Chair: F. Can Yürük**
	Chladni Plakası ile Türk Müziği Frekans Desen Atlası Projesinde Çalışan Öğrencilerin Bireysel ve Danışman Öğretmen ile İlgili Liderlik Algısı **Güldane Evginer**	Otizm ve Müzik Temelli Bir Bibliyografya Çalışması **Didem Çetinkaya**
	Bilgeden Belgeye – Belgeden Dijitale" Yerel Kültürel Belleğin Dijital Dönüşümü ve Tematik Analizi: İçel Kültürü Dergisi ve Hilmi Dulkadir Örneği **Reyhan Bezdüz, Elif Özge Deveci, Baturalp Akan**	Modernleşme Bileşenlerinin Anlamsal Değişkenliği: Bireyin Öznel Anlığı ve Üretim Paradigmaları **Emir Altuğ Karakaya, Nilgün Doğrusöz Dişiaçık**
	Müzik Analizinin Sınırları: Post-Tonal Dönemde Analitik Yaklaşımlar **Tayfun Demirbaş**	Türk Müziğinde Ara Gazel Formu: Hamiyet Yüceses Örneği **Enes Çıbukçu**
	Türk Devletlerinde Düğün Müziklerinin Ritüel İşlevleri: Karşılaştırmalı Bir Etnomüzikoloji İncelemesi **Elif Al**	Türkiye'de Müzik Terapi Tezlerinde Nota Kullanımının İncelenmesi **Sinem Akatay**
	Müziğin Sosyal Psikolojik Etkilerinin Milliyetçi Yansımaları Yönünden Wagner Operaları Üzerinden İncelenmesi **Gizem Sedef**	
	Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: Hisarlisym	
	OTURUM 30 / SESSION 30 **Oturum Başkanı/Chair: Uğur Türkmen**	
	Gestalt Algı İlkelerinin Notasyon Okuma Sürecindeki Rolü: Müzik Öğretmeni Adayları Üzerine Nitel Bir Araştırma **Seda Eden Ünlü**	
	Samsun Çerkes Düğünlerinde Mızıka Çalgısının Rolü **Ayşenur Kanat**	
	Antalya Korkuteli Büyükköy Mahallesi Dibek Dövme Geleneğinde Müzik **Selman Başer, Alev Türkan**	
	2000 Sonrası Türkiye'sinde 9/8'lik Roman Dansının Politik Psikolojisi ve Tahakküm Pratikleri **Z. Gonca Girgin**	
	Kırsaldan Profesyonel Sahneye: "Karakoyun" Ezgisinde Mesleki Uyum (Conformity) ve Müzikal Kancanın (Hook) İşlevi **Z. Gonca Girgin, Ersin Günaslan**	
10:40	**ARA / BREAK**	
11:30	**DEĞERLENDİRME TOPLANTISI / EVALUATION MEETING**	

TAM METİNLER
Full Text Books

Türkiye'de Youtube Tabanlı Başlangıç Piyano Eğitimi Videolarının İçerik ve Öğretim Süreçleri Açısından İncelenmesi

An Examınatıon Of Youtube-Based Begınner Pıano Educatıon Vıdeos In Türkiye In Terms Of Content And Instructıonal Processes

Abdulkadir Subatan

Afyon Kocatepe Üniversitesi

kadirsubatan1414@gmail.com

Duygu Sökezoğlu Atılgan

Afyon Kocatepe Üniversitesi

duygusokez@aku.edu.tr

Özet

Bu araştırma, Türkiye'de YouTube platformu üzerinden sunulan başlangıç düzeyi piyano eğitimi videolarının içerik ve öğretim süreçleri açısından incelenmesini amaçlamaktadır. Günümüzde dijitalleşmenin etkisiyle müzik eğitimi alanında çevrim içi kaynakların kullanımında önemli bir artış gözlemlenmektedir. Özellikle YouTube platformu, erişilebilir ve ücretsiz yapısı sayesinde başlangıç düzeyindeki bireyler için önemli bir öğrenme ortamı haline gelmektedir. Araştırmada, başlangıç piyano eğitimi sunan farklı içerik üreticilerine ait videolar doküman analizi yöntemiyle incelenmektedir. İnceleme sürecinde videolar; anlatım dili, içerik sıralaması, teknik becerilerin kazandırılması, görsel sunum biçimi ve öğrenmeyi destekleyici unsurlar açısından ele alınmaktadır. Bu bağlamda, YouTube tabanlı piyano eğitim videolarının sunduğu öğrenme olanakları; görsel-işitsel anlatım ve sürekli erişilebilirlik özellikleri çerçevesinde ele alınarak, söz konusu içeriklerin piyano öğretimine yönelik yaklaşımları, piyanoya oturuş biçimi, el pozisyonu, öğretim planı ve temel teknik unsular bakımından sistematik bir yaklaşımla analiz edilmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Başlangıç piyano eğitimi, YouTube tabanlı öğrenme, dijital müzik eğitimi

Abstract

This study aims to examine beginner-level piano education videos available on the YouTube platform in Türkiye in terms of their content and instructional processes. Today, the use of online learning resources in music education has increased significantly with the rapid. development of digital technologies. Due to its free and easily accessible nature, YouTube has become an important learning environment, particularly for beginner-level learners. Within the scope of the study, videos produced by different content creators offering beginner-level piano instruction were analyzed using the document analysis method. The videos were evaluated in terms of language of instruction, content sequencing, development of technical skills, visual presentation, and elements supporting the learning process. In addition, the instructional approaches adopted in the videos were systematically analyzed with respect to piano posture, hand position, instructional planning, and fundamental technical skills. Accordingly, the study aims to reveal the learning opportunities provided by YouTube-based piano education videos through their audiovisual presentation and continuous accessibility, while evaluating their instructional characteristics in the context of beginner piano education.

Keywords: *Beginner Piano Education, YouTube-Based Learning, Digital Music Education*

GİRİŞ

İnsanın öğrenme ve kendini geliştirme isteği, yaşam boyu devam eden temel gereksinimlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu gereksinimin karşılanmasında eğitim önemli bir rol üstlenirken, müzik eğitimi de bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel gelişimini destekleyen eğitim alanlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Müzik eğitiminin bireyin gelişimi üzerindeki etkilerini inceleyen çeşitli araştırmalar, müzikle etkileşimde bulunmanın ve müzik eğitimi almanın farklı gelişim alanlarıyla ilişkili olabileceğini ortaya koymaktadır. Müziğin bireyin gelişimine sağlayabileceği katkıların erken yaşlardan itibaren desteklenmesinde ise temel müzik eğitimi önemli bir yere sahiptir.

Temel müzik eğitimi sürecinde kullanılabilecek çalgılardan biri piyanodur. Piyanoda seslerin sabit perdeler üzerinden düzenlenmiş olması ve klavyenin görsel olarak sistematik bir yapı sunması, temel müzikal kavramların somutlaştırılması açısından çeşitli kolaylıklar sağlayabilmektedir. Yaylı çalgılarda doğru ses yüksekliğinin elde edilmesi, çalgı üzerinde sabit perdelerin bulunmaması nedeniyle işitsel kontrol ve entonasyon becerisini gerektirirken, piyanoda tuşların belirli ses yüksekliklerine karşılık gelmesi başlangıç düzeyindeki öğrenme sürecini bu açıdan daha erişilebilir hâle getirebilmektedir.

Piyano eğitimi; nota okuma, ritim, teknik beceri, müzikal ifade ve iki elin eş zamanlı kullanımını içeren çok boyutlu bir öğrenme sürecidir. İki elin farklı hareket ve görevleri eş zamanlı olarak gerçekleştirmesini gerektiren piyano çalma sürecinin koordinasyon ve bilişsel becerilerin gelişimini desteklediği bilinmektedir (Hasanova, 2008). Bu özellikleri doğrultusunda piyano, çocukların müzik eğitimi sürecinde sıklıkla tercih edilen çalgılardan biri olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra, yetişkin bireyler de daha önce öğrenmek istedikleri bir çalgıya zaman, ekonomik koşullar veya eğitime erişim gibi çeşitli nedenlerle başlayamamış ya da öğrenme süreçlerini ertelemiş olabilmektedir.

Piyano eğitiminin uzun süreli ve düzenli çalışma gerektiren bir süreç olması, zaman yönetimini ve eğitime erişimi önemli unsurlar hâline getirmektedir. Özellikle yüz yüze piyano eğitimi alma olanağı bulamayan bireyler, öğrenme gereksinimlerini karşılamak amacıyla alternatif kaynaklara yönelebilmektedir. Dijitalleşmeyle birlikte yaygınlaşan çevrim içi öğrenme ortamları da bu bağlamda müzik eğitiminin değişen yapısı içerisinde önemli bir öğrenme kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Çevrim içi video paylaşım platformları arasında geniş içerik çeşitliliği, kolay erişilebilirlik ve ücretsiz içeriklere ulaşma olanağıyla öne çıkan YouTube, başlangıç düzeyinde piyano öğrenmek isteyen bireylerin yararlanabileceği kaynaklardan biri hâline gelmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Türkiye'de YouTube platformu üzerinden sunulan başlangıç düzeyi piyano eğitimi videolarını içerik ve öğretim süreçleri açısından incelemektir. Dijitalleşmeyle birlikte çevrim içi kaynakların müzik eğitimi alanındaki kullanımının yaygınlaşması, bu kaynakların öğretimsel niteliklerinin değerlendirilmesini önemli hâle getirmiştir. Bu doğrultuda araştırmada, farklı içerik üreticileri tarafından hazırlanan başlangıç düzeyi piyano eğitimi videoları; teknik ve fiziksel hazırlık, temel müzikal kavramlar, öğretim sıralaması ve yöntemleri, içerik yapısı, kullanılan piyano öğretim metotları, ödevlendirme, teknik gelişim ve müzikalite boyutları çerçevesinde incelenmiştir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, Türkiye'de YouTube platformu üzerinden sunulan başlangıç düzeyi piyano eğitimi videolarıyla sınırlandırılmıştır. Araştırma kapsamındaki içeriklere "piyano", "piyano eğitimi" ve "piyano dersi" anahtar kelimeleri kullanılarak gerçekleştirilen aramalar yoluyla

ulaşılmış ve belirlenen ölçütler doğrultusunda dokuz YouTube kanalı incelemeye dâhil edilmiştir. Bu nedenle araştırmadan elde edilen bulgular, YouTube platformunda yer alan başlangıç düzeyi piyano eğitimi içeriklerinin tamamını temsil etmemekte; yalnızca araştırma kapsamında belirlenen ölçütleri karşılayan kanallar ve incelenen videolarla sınırlı bulunmaktadır.

BULGULAR VE YORUM

Tablo 1. Video Başlığı, Video Sayıları, İzlenmeleri, Süreleri ve Yıllar

Sıra	Video Başlığı	Kanal Adı	Video Sayısı	İzlenme	Video Süre Ortalaması	Toplam Video Süresi	Yıl
1.	Piyano Dersi	C.B	74/20	2.3 Milyon	20-30 dk	8 saat 35 dk	2020
2.	Piyano Dersleri Beyer Op. 101 Kitabı	M.H.B	81/ 9	554 Bin	15-20 dk	2 saat 41 dk	2017
3.	R.V.Lesson/ Piyano Eğitimi	R. Türkiye	15/4	376 Bin	10-15 dk	43 dk	2015
4.	Piyano Dersleri	DR	4/4	136 Bin	5-7 dk	24 dk	2022
5.	Piyano Eğitimi	L.Ü	29/29	105 Bin	3-10 dk	1 saat 50 dk	2012
6.	Piyano Dersi	G.Akor	38/21	49 Bin	5-10 dk	2 saat 40 dk	2020
7.	Piyano Eğitimi	A.A	54/12	39 Bin	30-45 dk	7 saat 55 dk	2020
8.	Piyano Dersleri	P.C	41/10	3.5 Bin	10-15 dk	1 saat 53 dk	2020
9.	S. Belediyesi Piyano Dersleri	S.Kültür Sanat	26/ 6	629	5-8 dk	30 dk	2020

Tablo 1'de, araştırma kapsamında incelenen videolara ilişkin video başlıkları, kanal adları, kanallardaki toplam video sayıları, araştırma kapsamında incelenen video sayıları, videoların izlenme sayıları ve süreleri ile kanalların açılış yıllarına ilişkin bilgiler yer almaktadır. Araştırmada kişisel ve kurumsal gizliliğin korunması, kanallar arasında doğrudan bir karşılaştırma yapılmasının önlenmesi ve herhangi bir kanalın tanıtımına veya reklamına yönelik bir algı oluşmaması amacıyla kanal adları kodlanarak sunulmuştur.

Tablo 1 incelendiğinde, araştırma kapsamında dokuz YouTube kanalının değerlendirildiği görülmektedir. Kanallarda yer alan toplam video sayıları 4 ile 81 arasında değişirken, araştırma kapsamında incelenen video sayıları 4 ile 29 arasında değişmektedir. Toplam video sayısı bakımından 2. kanal 81 video ile en fazla, 4. kanal ise 4 video ile en az içeriğe sahip kanaldır.

İzlenme sayıları açısından değerlendirildiğinde, 1. kanalın yaklaşık 2,3 milyon izlenme ile en yüksek izlenme sayısına ulaştığı görülmektedir. Bu kanalı sırasıyla yaklaşık 554 bin izlenme ile 2. kanal ve 376 bin izlenme ile 3. kanal izlemektedir. En düşük izlenme sayısının ise 629 izlenme ile 9. kanalda olduğu belirlenmiştir.

Video süreleri incelendiğinde, en uzun ortalama video süresinin 30–45 dakika aralığıyla 7. kanalda, en kısa ortalama video süresinin ise 3–10 dakika aralığıyla 5. kanalda olduğu görülmektedir. Araştırma kapsamında incelenen videoların toplam süreleri 24 dakika ile 8 saat 35 dakika arasında değişmektedir. En uzun toplam video süresine 1. kanal, en kısa toplam video süresine ise 4. kanal sahiptir.

Kanalların açılış yılları incelendiğinde, en eski kanalın 2012, en yeni kanalın ise 2022 yılında oluşturulduğu görülmektedir. Ayrıca incelenen dokuz kanalın beşinin 2020 yılında açıldığı belirlenmiştir. Kanalların önemli bir bölümünün 2020 yılında açıldığı bu dönem, COVID-19 pandemisiyle birlikte çevrim içi eğitim uygulamalarının ve dijital öğrenme ortamlarının yaygınlaştığı dönemle zamansal açıdan örtüşmektedir.

Tablo 2. Teknik ve Fiziksel Hazırlık

Sıra	**Video Başlığı**	**Kanal Adı**	**Teknik ve Fiziksel Hazırlık**		
			Oturuş- El Pozisyonu – Bilek ve Parmak Kullanımı- Vücut Rahatlığı		
			Detaylı Olarak Yer Verilmekte	Yer Verilmekte	Yer Verilmemekte
1.	Piyano Dersi	C.B		✓	
2.	Piyano Dersleri Beyer Op. 101 Kitabı	M.H.B		✓	
3.	Roland V- Lesson/Piyano Eğitimi	R. T	✓		
4.	Piyano Dersleri	DR		✓	
5.	Piyano Eğitimi	L.Ü	✓		
6.	Piyano Dersi	G. A			✓
7.	Piyano Eğitimi	A. A	✓		
8.	Piyano Dersleri	P.C		✓	
9.	S. Belediyesi Piyano Dersleri	S. Kültür Sanat			✓

Tablo 2'de, başlangıç düzeyi piyano eğitimi sunan videolarda oturuş, el pozisyonu, bilek ve parmak kullanımı ile vücut rahatlığına ilişkin bulgular yer almaktadır. İnceleme sonucunda, 3., 5. ve 7. kanallarda söz konusu teknik ve fiziksel unsurların daha ayrıntılı ve sistematik biçimde ele alındığı; 1., 2., 4. ve 8. kanallarda bu unsurlara sınırlı düzeyde değinildiği; 6. ve 9. kanallarda ise bu konulara yer verilmediği belirlenmiştir. Bu farklılıkların, videoların başlangıç düzeyi piyano öğretimine yönelik pedagojik kapsamları açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Piyano eğitiminde doğru teknik ve fiziksel alışkanlıkların öğrenme sürecinin başlangıcından itibaren kazandırılması, sağlıklı bir çalma tekniğinin geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Bu unsurların yeterince ele alınmaması, öğrencilerin uygun olmayan teknik alışkanlıklar geliştirmelerine ve söz konusu alışkanlıkların ilerleyen aşamalarda düzeltilmesinin güçleşmesine neden olabilmektedir.

Tablo 3. Müzikal Kavramlar

Sıra	**Video Başlığı**	**Kanal Adı**	**Müzikal Kavramlar**		
			Klavye – Nota – Ritim ve Tempo Bilgisi		
			Detaylı Olarak Yer Verilmekte	Yer Verilmekte	Yer Verilmemekte
1.	Piyano Dersi	C.B	✓		
2.	Piyano Dersleri Beyer Op. 101 Kitabı	M.H.B		✓	
3.	R.V-Lesson/Piyano Eğitimi	R. T			✓
4.	Piyano Dersleri	D.R		✓	
5.	Piyano Eğitimi	L. Ü	✓		
6.	Piyano Dersi	G. A		✓	
7.	Piyano Eğitimi	A. A	✓		

8.	Piyano Dersleri	P. C		✓	
9.	S. Belediyesi Piyano Dersleri	S. Kültür Sanat		✓	

Tablo 3'te, başlangıç düzeyi piyano eğitimi sunan videolarda ele alınan müzikal kavramlara ilişkin bulgular yer almaktadır. İnceleme sonucunda, 1., 5. ve 7. kanallarda klavye, nota, ritim ve tempo gibi temel müzikal kavramların ayrıntılı biçimde ele alındığı; 3. kanalda bu kavramlara yer verilmediği; diğer kanallarda ise söz konusu kavramlara değinilmekle birlikte daha sınırlı bir anlatım benimsendiği belirlenmiştir.

Temel müzikal kavramları ayrıntılı biçimde ele alan videolarda öğretim sürecinin daha açıklayıcı, aşamalı ve pekiştirmeye dayalı bir yapıda ilerlediği görülmektedir. Bu kavramlara sınırlı düzeyde yer veren videolarda ise kavramsal açıklamaların daha kısa tutulduğu ve öğretimin ağırlıklı olarak doğrudan çalma uygulamalarına yöneldiği belirlenmiştir. Müzikal kavramlara yer vermeyen içeriklerin ise kavramsal öğretimden ziyade genel tanıtım ve uygulamalı gösterime odaklandığı görülmektedir. Bu doğrultuda, başlangıç düzeyi piyano eğitiminde temel müzikal kavramların sistematik ve aşamalı bir biçimde ele alınmasının, sonraki öğrenmeler için gerekli kuramsal ve uygulamalı altyapının oluşturulması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Tablo 4. Öğretim Sıralaması

Sıra	**Video Başlığı**	**Kanal Adı**	**Anahtar Öğretim Sıralaması**
			Anahtar
1.	Piyano Dersi	C.B	İki anahtar Birlikte
2.	Piyano Dersleri Beyer Op. 101 Kitabı	M.H.B	Önce Sol-Sonra Fa
3.	R.V-Lesson/Piyano Eğitimi	R. T	Yok
4.	Piyano Dersleri	D.R	İki Anahtar Birlikte
5.	Piyano Eğitimi	L. Ü	Önce Sol-Sonra Fa
6.	Piyano Dersi	G. A	Önce Sol-Sonra Fa
7.	Piyano Eğitimi	A. A	İki Anahtar Birlikte
8.	Piyano Dersleri	P. C	İki Anahtar Birlikte
9.	S. Belediyesi Piyano Dersleri	S. Kültür Sanat	İki Anahtar Birlikte

Tablo 4'te, başlangıç düzeyi piyano eğitimi sunan videolardaki öğretim sıralamasına ilişkin bulgular yer almaktadır. İnceleme sonucunda, 1., 4., 7., 8. ve 9. kanallarda sol ve fa anahtarlarının birlikte öğretildiği belirlenmiştir. Bu öğretim sıralaması, öğrencilerin her iki anahtarı öğrenme sürecinin başlangıcından itibaren eş zamanlı olarak tanımalarına ve nota okuma becerilerini iki anahtar üzerinden geliştirmelerine olanak sağlamaktadır. Buna karşılık, 2., 5. ve 6. kanallarda öğretim sürecinin önce sol anahtarıyla başlatıldığı, ardından fa anahtarına geçildiği görülmektedir. Bu sıralama, öğrencilerin başlangıçta tek bir anahtar üzerinde yoğunlaşmalarına ve edinilen bilgilerin ardından ikinci anahtara geçmelerine dayalı aşamalı bir öğretim yaklaşımını yansıtmaktadır. 3. kanalda ise anahtar öğretimine yer verilmediği belirlenmiştir. Bu bulgu, söz konusu kanaldaki içeriğin teorik nota öğretiminden ziyade uygulama ve çalma etkinliklerine odaklanan bir öğretim anlayışı doğrultusunda yapılandırıldığını düşündürmektedir.

Tablo 5. Öğretim Yöntem

Sıra	Video Başlığı	Kanal Adı	Öğretim Yöntemi		
			Anlatma – Çalarak Gösterme – Ön Bilgilerle Köprü Kurma		
			Detaylı Olarak Yer Verilmekte	Yer Verilmekte	Yer Verilmemekte
1.	Piyano Dersi	C.B	✓		
2.	Piyano Dersleri Beyer Op. 101 Kitabı	M.H.B		✓	
3.	R.V-Lesson/Piyano Eğitimi	R. T		✓	
4.	Piyano Dersleri	D.R		✓	
5.	Piyano Eğitimi	L. Ü		✓	
6.	Piyano Dersi	G. A		✓	
7.	Piyano Eğitimi	A. A	✓		
8.	Piyano Dersleri	P. C		✓	
9.	S. Belediyesi Piyano Dersleri	S. Kültür Sanat		✓	

Tablo 5'te, başlangıç düzeyi piyano eğitimi sunan videolarda kullanılan öğretim yöntemlerine ilişkin bulgular yer almaktadır. İnceleme sonucunda, 1. ve 7. kanallarda anlatma, çalarak gösterme ve ön bilgilerle köprü kurma gibi farklı öğretim yöntemlerinin bir arada kullanıldığı belirlenmiştir. Bu yöntemlerin birlikte kullanılması, teorik bilgilerin aktarımının uygulamalı gösterimlerle desteklenmesine ve öğrenme sürecinin önceki bilgilerle ilişkilendirilmesine olanak sağlayarak daha kapsamlı bir öğretim sürecinin oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Buna karşılık, diğer kanallarda da çeşitli öğretim yöntemlerine yer verilmekle birlikte, bu yöntemlerin daha sınırlı düzeyde kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu videolarda öğretim yöntemlerinin genellikle detaylandırılmadan ve önceki bilgilerle yeterince ilişkilendirilmeden temel düzeyde uygulandığı belirlenmiştir.

Tablo 6. İçerik Yapısı

Sıra	Video Başlığı	Kanal Adı	İçerik Yapısı		
			Konu Sıralaması- Basitten Karmaşığa İlerleme		
			Detaylı Olarak Yer Verilmekte	Yer Verilmekte	Yer Verilmemekte
1.	Piyano Dersi	C.B	✓		
2.	Piyano Dersleri Beyer Op. 101 Kitabı	M.H.B		✓	
3.	R.V-Lesson/Piyano Eğitimi	R. T		✓	
4.	Piyano Dersleri	D.R		✓	
5.	Piyano Eğitimi	L. Ü	✓		
6.	Piyano Dersi	G. A		✓	
7.	Piyano Eğitimi	A. A	✓		
8.	Piyano Dersleri	P. C		✓	
9.	S. Belediyesi Piyano Dersleri	S. Kültür Sanat		✓	

Tablo 6'da, başlangıç düzeyi piyano eğitimi sunan videoların içerik yapısına ilişkin bulgular yer almaktadır. İnceleme sonucunda, 1., 5. ve 7. kanallarda konuların belirli bir sıralama doğrultusunda ele alındığı ve öğretim sürecinin basitten zora doğru aşamalı bir yapı izlediği belirlenmiştir. Bu durum, söz konusu kanallarda içeriklerin daha sistematik ve aşamalı

bir öğretim anlayışı doğrultusunda yapılandırıldığını göstermektedir. Diğer kanallarda ise konu sıralaması ve basitten zora ilerleme açısından belirgin ve sistematik bir öğretim yapısının izlenmediği; içeriklerin daha çok uygulamaya dayalı olarak sunulduğu görülmektedir.

Tablo 7. Metot

Sıra	Video Başlığı	Kanal Adı	Metotlar
			Kullanılan Metotlar
1.	Piyano Dersi	C. B	Alıştırmalar
2.	Piyano Dersleri Beyer Op. 101 Kitabı	M.H.B	Beyer Op. 101 Kitabı
3.	R.V-Lesson/Piyano Eğitimi	R. T	Kullanılmamış
4.	Piyano Dersleri	D.R	Kullanılmamış
5.	Piyano Eğitimi	L. Ü	Alıştırmalar
6.	Piyano Dersi	G. A	Kullanılmamış
7.	Piyano Eğitimi	A. A	Kendi Hazırladığı Kitap(Piyano Eğitimi 1)
8.	Piyano Dersleri	P. C	Kullanılmamış
9.	S. Belediyesi Piyano Dersleri	S. Kültür Sanat	Beyer Op. 101 Kitabı

Tablo 7'de, başlangıç düzeyi piyano eğitimi sunan videolarda kullanılan piyano öğretim metotlarına ilişkin bulgular yer almaktadır. İnceleme sonucunda, 1. ve 5. kanallardaki öğretim sürecinin büyük ölçüde kanal sahipleri tarafından hazırlanan alıştırmalar doğrultusunda yürütüldüğü belirlenmiştir. 7. kanalda öğretim sürecinin, kanal sahibi tarafından hazırlanan piyano eğitim kitabı temel alınarak yapılandırıldığı görülmektedir. 2. ve 9. kanallarda ise içeriklerin Beyer Op. 101 piyano metodu temelinde oluşturulduğu belirlenmiştir. Diğer kanallarda belirli bir piyano öğretim metodunun sistematik biçimde kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Tablo 8. Ödevlendirme

Sıra	Video Başlığı	Kanal Adı	Ödevlendirme	
			Yer Verilmekte	Yer Verilmemekte
1.	Piyano Dersi	C.B	✓	
2.	Piyano Dersleri Beyer Op. 101 Kitabı	M.H.B		✓
3.	R.V-Lesson/Piyano Eğitimi	R. T		✓
4.	Piyano Dersleri	D.R		✓
5.	Piyano Eğitimi	L. Ü		✓
6.	Piyano Dersi	G. A		✓
7.	Piyano Eğitimi	A. A	✓	
8.	Piyano Dersleri	P. C		✓
9.	S. Belediyesi Piyano Dersleri	S. Kültür Sanat		✓

Tablo 8'de, başlangıç düzeyi piyano eğitimi sunan videolarda ödevlendirme uygulamalarına ilişkin bulgular yer almaktadır. İnceleme sonucunda, 1. ve 7. kanallarda ödevlendirmeye ayrıntılı ve sistematik biçimde yer verildiği, diğer kanallarda ise ödevlendirmeye yönelik herhangi bir uygulamanın bulunmadığı belirlenmiştir. Bu bulgu, incelenen videoların büyük bölümünde ödevlendirmenin öğretim sürecinin bir parçası olarak ele alınmadığını göstermektedir. Ödevlendirmeye yer verilen kanallarda ise öğrenilen bilgi ve

becerilerin ders sonrasında tekrar edilmesine ve pekiştirilmesine yönelik bir öğretim yaklaşımının benimsendiği söylenebilir.

Tablo 9. Teknik Gelişim

Sıra	Video Başlığı	Kanal Adı	Teknik Gelişim		
			Parmak Egzersizleri ve Koordinasyon		
			Detaylı Olarak Yer Verilmekte	Yer Verilmekte	Yer Verilmemekte
1.	Piyano Dersi	C.B		✓	
2.	Piyano Dersleri Beyer Op. 101 Kitabı	M.H.B		✓	
3.	R.V-Lesson/Piyano Eğitimi	R. T			✓
4.	Piyano Dersleri	D.R			✓
5.	Piyano Eğitimi	L. Ü			✓
6.	Piyano Dersi	G. A			✓
7.	Piyano Eğitimi	A. A		✓	
8.	Piyano Dersleri	P. C			✓
9.	S. Belediyesi Piyano Dersleri	S. Kültür Sanat			✓

Tablo 9'da, başlangıç düzeyi piyano eğitimi sunan videolarda teknik gelişime yönelik uygulamalara ilişkin bulgular yer almaktadır. İnceleme sonucunda, parmak egzersizleri ve el koordinasyonu çalışmalarının hiçbir kanalda ayrıntılı biçimde ele alınmadığı; yalnızca 1., 2. ve 7. kanallarda bu çalışmalara sınırlı düzeyde yer verildiği, diğer kanallarda ise söz konusu uygulamalara yer verilmediği belirlenmiştir. Bu bulgu, piyano eğitiminde teknik gelişimin önemli bileşenleri arasında yer alan parmak bağımsızlığı ve koordinasyon çalışmalarının incelenen video içeriklerinde yeterince ele alınmadığını göstermektedir. Bununla birlikte, özellikle başlangıç düzeyinde bu tür çalışmaların ele alınması, doğru teknik alışkanlıkların kazandırılması, el ve parmak koordinasyonunun geliştirilmesi ve ilerleyen aşamalardaki teknik becerilere temel oluşturulması açısından önem taşımaktadır.

Tablo 10. Müzikalite

Sıra	Video Başlığı	Kanal Adı	Müzikalite		
			Dinamikler- Artikülasyonlar- Müzikal İfade		
			Detaylı Olarak Yer Verilmekte	Yer Verilmekte	Yer Verilmemekte
1.	Piyano Dersi	C. B	✓		
2.	Piyano Dersleri Beyer Op. 101 Kitabı	M.H.B			✓
3.	R.V-Lesson/Piyano Eğitimi	R. T		✓	
4.	Piyano Dersleri	D.R		✓	
5.	Piyano Eğitimi	L. Ü			✓
6.	Piyano Dersi	G. A			✓
7.	Piyano Eğitimi	A. A	✓		
8.	Piyano Dersleri	P. C		✓	
9.	S. Belediyesi Piyano Dersleri	S. Kültür Sanat			✓

Tablo 10'da, başlangıç düzeyi piyano eğitimi sunan videolarda müzikaliteye ilişkin unsurların ele alınışına yönelik bulgular yer almaktadır. İnceleme sonucunda, dinamikler, artikülasyon ve müzikal ifade gibi unsurların ele alınışı bakımından kanallar arasında belirgin

farklılıklar olduğu görülmektedir. 1. ve 7. kanallarda söz konusu unsurların ayrıntılı ve bütüncül biçimde ele alındığı; teknik açıklamaların çalarak gösterme uygulamalarıyla desteklendiği belirlenmiştir. Buna karşılık, 3., 4. ve 8. kanallarda müzikaliteye ilişkin unsurlara sınırlı düzeyde yer verildiği, diğer kanallarda ise bu unsurların ele alınmadığı tespit edilmiştir. Bu bulgular, incelenen videoların önemli bir bölümünde müzikaliteye ilişkin unsurların, başlangıç düzeyi piyano öğretiminin temel bir bileşeni olarak yeterince ele alınmadığını göstermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, YouTube platformunda yer alan başlangıç düzeyi piyano eğitimi videoları çok boyutlu bir çerçevede incelenmiş ve video içeriklerinin öğretimsel özellikleri bakımından belirgin farklılıklar gösterdiği ortaya konulmuştur. Elde edilen bulgular, kamera açısı ve görsel sunum gibi unsurların yanı sıra içeriklerin planlı, sistematik ve aşamalı biçimde yapılandırılmasının çevrim içi piyano öğretiminin niteliği açısından önemli olduğunu düşündürmektedir. Nitekim öğretim içeriğini daha sistematik biçimde sunan bazı kanalların yüksek izlenme sayılarına sahip olması da dikkat çekici bir bulgu olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte, izlenme sayılarının çok sayıda farklı etkene bağlı olabileceği göz önünde bulundurularak bu durumun doğrudan içeriklerin öğretimsel niteliğiyle ilişkilendirilmemesi gerekmektedir.

Konu sıralaması, basitten karmaşığa ilerleme, modelleme (çalarak gösterme) ve önceki bilgilerle ilişkilendirme gibi öğretim stratejilerinin birlikte kullanıldığı içeriklerin, özellikle piyano eğitimine yeni başlayan bireyler açısından daha yapılandırılmış ve bütüncül bir öğrenme ortamı sunduğu söylenebilir. Buna karşılık, bazı video içeriklerinin öğretimsel bir süreç oluşturmaktan ziyade piyano tanıtımı ve uygulamalı gösterim ağırlıklı bir yapıya sahip olduğu belirlenmiştir. Ayrıca metot kullanımı, ödevlendirme ve müzikalite boyutlarının yalnızca sınırlı sayıdaki içerikte sistematik biçimde ele alındığı görülmüştür. Bu sonuçlar, YouTube üzerinden sunulan başlangıç düzeyi piyano eğitimi içeriklerinin pedagojik yapı ve kapsam bakımından önemli ölçüde farklılaştığını ortaya koymaktadır.

Tüm bu bulgulara ek olarak, incelenen video içeriklerinin bir bölümünün pandemi öncesi dönemde üretilmeye başlandığı, ancak içerik üretiminin özellikle pandemi döneminde yoğunlaştığı belirlenmiştir. Pandemi sonrasında ise video üretiminde belirgin bir azalma olduğu ve içerik sürekliliğinin büyük ölçüde sınırlı kaldığı görülmüştür. Bu bulgu, başlangıç düzeyi çevrim içi piyano eğitimi içeriklerinin üretiminde pandemi döneminin dikkat çekici bir yoğunlaşma sürecine karşılık geldiğini, ancak bu eğilimin pandemi sonrasında aynı düzeyde sürdürülemediğini göstermektedir.

Günümüzde piyano eğitimi, çalgıya erişim, bireysel dersler ve eğitim materyalleri gibi unsurlar nedeniyle belirli düzeyde maddi olanak gerektiren bir eğitim süreci olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, dijitalleşmeyle birlikte yaygınlaşan çevrim içi müzik eğitimi kaynakları, özellikle yüz yüze piyano eğitimine erişim imkânı sınırlı olan bireyler açısından önemli bir öğrenme alternatifi sunmaktadır. Çevrim içi platformlar, bireylerin öğrenme süreçlerini kendi hızlarına göre sürdürebilmelerine, ihtiyaç duydukları bölümleri tekrar izleyebilmelerine ve öğrenilen bilgi ve becerileri pekiştirebilmelerine olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte, çevrim içi piyano eğitiminin öğretmen-öğrenci etkileşimi, anlık geri bildirim ve bireysel yönlendirme gibi yüz yüze eğitimin sağladığı olanakları bütünüyle karşılaması güçtür. Buna karşın, yüz yüze piyano eğitimine çeşitli nedenlerle erişemeyen bireyler için çevrim içi kaynakların erişilebilir ve işlevsel bir öğrenme seçeneği oluşturabileceği söylenebilir.

Öneriler;

Araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

Başlangıç düzeyi piyano eğitimi videolarında, öğretimin anlaşılabilirliğini destekleyecek kamera açıları ve görsel sunum unsurlarının kullanımına özen gösterilmelidir.

İçerik üreticilerinin çalgıya ilişkin teknik ve müzikal yeterliliklerinin yanı sıra, piyano öğretimine yönelik pedagojik yeterliğe de sahip olmaları önem taşımaktadır.

Başlangıç düzeyi piyano öğretiminde doğru teknik alışkanlıkların kazandırılabilmesi amacıyla oturuş, el ve bilek pozisyonu, parmak kullanımı ve vücut rahatlığı gibi teknik ve fiziksel unsurlara daha fazla yer verilmelidir.

Eğitim içerikleri önceden planlanmalı; öğretim süreci belirli bir yöntem doğrultusunda sistematik, aşamalı ve basitten karmaşığa ilerleyen bir yapıda düzenlenmelidir.

İzleyicilerin ön bilgiye sahip oldukları varsayılmamalı; temel müzikal kavramlar açık, sistematik ve anlaşılır bir biçimde ele alınmalı ve gerektiğinde önceki öğrenmelerle ilişkilendirilmelidir.

Dinamikler, artikülasyon ve müzikal ifade gibi müzikaliteye ilişkin unsurlar, başlangıç düzeyinden itibaren öğretim sürecinin bir parçası olarak ele alınmalıdır.

Başlangıç düzeyindeki öğrencilerin sıklıkla karşılaşabilecekleri teknik ve müzikal hatalara yönelik ayrı içerikler hazırlanarak doğru uygulamalar örneklerle gösterilebilir ve öğrenme süreci desteklenebilir.

KAYNAKÇA

https://youtube.com/playlist?list=PL6y_rZIUkqbrbiJsLmwKl5-qQUFTaSAHW Erişim Tarihi: 15.04.2026

https://youtube.com/playlist?list=PLSqjo57iiiGVD8gnZdJHgSYtTjbAS90RD Erişim Tarihi: 15.04.2026

https://youtube.com/playlist?list=PLLojZQ-d8C1XzRzybjoiYP9sLcATswcwn Erişim Tarihi: 15.04.2026

https://youtube.com/playlist?list=PLc94T8Am1dr8KffSnENN4O07XZGt9hXBg Erişim Tarihi: 16.04.2026

https://youtube.com/playlist?list=PL1MT7rMzBOoKGVEl8XZXdhSxhAcFmUohH Erişim Tarihi: 16.04.2026

https://youtube.com/playlist?list=PLyxG5tlB6pHOH0SN9La6NW7Dl-wZ3XZer Erişim Tarihi: 17.04.2026

https://youtube.com/playlist?list=PL5Bca8JQ-SgwxS4H_szTgr3Dj6kZphtdR Erişim Tarihi: 17.04.2026

https://youtube.com/playlist?list=PLzwdYJ_a93lQT0lAG2eFeHPwUeGSzW1ha Erişim Tarihi: 18.04.2026

https://youtu.be/QjbSle-Ba9M Erişim Tarihi: 24.04.2026

Hasanova, O. (2008). Günümüzde piyano eğitimi. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1*(1), 141–146.

Güzel Sanatlar Liselerinde Görev Yapan Kültür Dersi Öğretmenlerinin Müzikal Algılarının İncelenmesi

An Examınatıon of The Musıcal Perceptıons of Culture Course Teachers Workıng in Fine Arts High Schools

Anıl Kara

İzmir Ümran Baradan Güzel Sanatlar Lisesi

anlkara000@hotmail.com

Ilgım Kılıç Tapu

İzmir Demokrasi Üniversitesi

ilgimkilic@gmail.com

Özet

Sanat, toplumun kültürel mirasıyla beslenen ve yaratıcılığı teşvik eden bir kavramdır. Türkiye'de sanat eğitimi veren Güzel Sanatlar Liseleri, 1989'da Ankara'da açılmış olup müzik, resim, dans, tiyatro ve heykel alanlarında eğitim vererek ulusal ve uluslararası düzeyde temsil gücüne sahip bireyler yetiştirmeyi amaçlamaktadır. Bu okullar aynı zamanda müziğin etkileşim gücüyle bireylerin algılarında değişim yaratma işlevi görmektedir. Bu araştırmanın amacı, Güzel Sanatlar Liselerinde görev yapan kültür dersi öğretmenlerinin müzikal algılarındaki değişimleri ritim, melodi, tını, müzikal farkındalık ve beğeni boyutlarında incelemektir. Çalışma, İzmir Ümran Baradan Güzel Sanatlar Lisesindeki on bir kültür dersi öğretmeni ile nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseninde yürütülmüştür. Veriler, içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiş; katılımcı ifadeleri alt temalar altında gruplandırılarak tematik tablolar oluşturulmuştur. Her tablo, bağlı olduğu tema çerçevesinde açıklanmış, katılımcı görüşleriyle desteklenerek yorumlanmıştır. Elde edilen bulgular Güzel Sanatlar Liselerinde görev yapan kültür dersi öğretmenlerinin etkileşim sonucunda müzikal farkındalıklarında önemli ölçüde gelişme sağladığını ortaya koymaktadır. Kurum ortamı, öğretmenlerin yalnızca teorik bilgilerini değil, aynı zamanda müzikal beğenilerini de etkilemiştir. Sanatsal ekosistemlerin bireyin müzik algısı üzerindeki dönüştürücü gücü referans alınarak, tüm eğitim kurumlarında estetik bir iklim oluşturulmasına yönelik yapısal düzenlemelerin, müzikal niteliği ve yaratıcılığı artıracağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzikal algı, kültür dersi öğretmenleri, Güzel Sanatlar Liseleri

Abstract

Art is a concept nourished by the cultural heritage of society and encouraging creativity. Fine Arts High Schools, which provide art education in Turkey, were opened in Ankara in 1989 and aim to train individuals with national and international representation power by providing education in the fields of music, painting, dance, theater, and sculpture. These schools also serve the function of creating change in individuals perceptions through the interactive power of music. The aim of this research is to examine the changes in the musical perceptions of culture course teachers working in Fine Arts High Schools in terms of rhythm, melody, timbre, musical awareness, and appreciation. The study was conducted with eleven culture course teachers at Izmir Ümran Baradan Fine Arts High School using a case study design from qualitative research methods. The data were analyzed using the content analysis method; the participants' statements were grouped under sub-themes and thematic tables were created. Each table was explained within the framework of its related theme and interpreted with the support of participant opinions. The findings reveal that cultural studies teachers working in

Fine Arts High Schools significantly improved their musical awareness as a result of interaction. The institutional environment influenced not only the theoretical knowledge of the teachers but also their musical tastes. Referring to the transformative power of artistic ecosystems on an individual's perception of music, it is believed that structural arrangements aimed at creating an artistic climate in all educational institutions will increase musical quality and creativity.

Keywords: *Musical perception, kultural studies teachers, Fine Arts High School*

GİRİŞ

Müzik; seslerin kültürel bir süzgeçten geçerek motif ya da temalarla işlenmesiyle varlık kazanan, uygarlıkları tanıtıp değerlerini aktararak müzikal algı, beceri ve kimliğin oluşmasına zemin hazırlayan evrensel bir olgudur. Disiplinler arası yaklaşımla sanatsal ve akademik başarıyı harmanlayan Güzel Sanatlar Liseleri, bu kimliğin oluşmasında donanımlı bireyler yetiştirmeyi hedefler. Ancak bu süreçte genellikle arka planda kalan kültür dersi öğretmenlerinin, sanat odaklı bu kurumda görev yaparken müzikal algılarının geliştiği varsayımı, sosyolojik ve psikolojik bir bağlam sunmaktadır. Bu bağlamın kuramsal çerçevesinde şu ifadelere yer verilmektedir: "Müzik sosyolojisini; toplum tarafından tercih edilen müzik türlerinin neler olduğu, toplumsal sınıflar tarafından hangi müzik türlerinin daha dinlenildiği, müzikte cinsiyet ayrımlarının dinlenen müzik tipleri üzerindeki etkileri, konserlerin müzik piyasasına katkıları, müzik endüstrisinin gelişimi, müzik parçalarını seslendiren sanatçıların nitelikleri ve toplumla olan ilişkileri gibi pek çok hususun sorgulandığı yöntemlerle hem sosyoloji alanında katkı sağlayan hem de müziğin gelişimi için adımlar atılan bir alan olarak nitelendirmek mümkündür" (Zafer, 2021: 15).

Söz konusu toplumsal etkileşimlerin yanı sıra bireysel düzeydeki müzikal algı ve beceri gelişimine ilişkin şu açıklama getirilmektedir: "Müzik, uygulaması sırasında farklı bilişsel kaynakları içeren ve bütünleştiren karmaşık bir insan becerisidir. Müzik eğitimi alan bireyler, enstrümanları ile düzenli olarak haftada birkaç saat pratik yaparak ve karmaşık seslere maruz kalarak geçirmektedir. Müzisyenlerin bu karmaşık sesleri manipüle etmek ve seslere dikkat ederek harcadıkları zaman dilimleri nöral esnekliği ve öğrenmeyi etkileyerek plastisiteyi geliştirmektedir" (Aydın, 2023: 3).

Ancak müzik tercihlerinin ve becerilerinin bu gelişimsel süreçleri bazen indirgemeci yaklaşımlarla ele alınabilmektedir. Müzik tercihlerinin sınıflandırılması eleştirilerek, "İnsanların ne tür müzik dinlediklerini araştırmak ve bunları kişilik özellikleri, eğitim, zekâ, gelir seviyesi vb. değişkenlerle ilişkilendirerek sınıflama anlayışının istatistiğe dayalı pozitivist/determinist psikoloji/eğitim paradigmasının getirdiği kanonik bir yöntem zorlamasının dışında, bir kültürel hiyerarşi malzemesi olarak kullanıldığı da görüyoruz" (Özmenteş, 2019: 145). Bu durum, söz konusu indirgemeci yaklaşımların ötesine geçerek müzik ve kültür ilişkisinin daha bütüncül bir temelde incelenmesi ihtiyacını ortaya koymaktadır.

Bu noktada süreçlerin kurgulanmasına dair şu öneri sunulmaktadır: "Deneyim ve müzik çerçevesine dengeli biçimde inşa edilmiş bir araştırma sürecinin müziğin kültürel boyutlarını çözümleme konusunda sosyal bilimlerin kuramsal ve yöntemsel birikimi ile müziğe dayalı her türlü konu arasında bir köprü ve ilişki kurması beklentidir. Kültürün pek çok alanında olduğu gibi müziğin üretiminde de içinde bulunulan çevrenin, tarihsel konuların ve güncel koşulların etkisi çok büyüktür" (Soylu Bağçeci, 2022: 169). Nitekim alanyazın incelendiğinde, Güzel Sanatlar Liselerine yönelik çalışmaların daha çok müzik bölümü öğrencileri, müfredat ve müzik öğretmenleri üzerinde yoğunlaştığı; buna karşın kültür dersi öğretmenlerinin müzikal algılarında ritim, melodi, tını, müzikal farkındalık ve müzikal beğenilerini ele alan

araştırmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda araştırma; müzikal dönüşüm teorileriyle bağlantılı olarak, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseninde kurgulanmıştır. Müziğin, kültür dersi öğretmenleri özelinde sosyokültürel bir araç olarak nasıl şekillendiğini ve müzikal beğenilerin nasıl dönüştüğünü inceleyen bu çalışma, alanyazındaki eksikliği gidermeyi ve alana özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel bir çalışma olup betimsel analiz yöntemiyle yapılandırılmıştır. Araştırmada, durum çalışması deseni kullanılmıştır. Bu desen, bir ya da birden fazla durumu derinlemesine incelemek ve bu durumlara ilişkin "nasıl" ve "neden" sorularına yanıt aramak amacıyla tercih edilmiştir Bu doğrultuda araştırmada, ele alınan durumun ayrıntılı biçimde incelenmesi amaçlanmış ve veri toplama sürecinde araştırmanın amacına uygun olarak yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Görüşmelerden elde edilen veriler, katılımcıların demografik bilgileri ve müzikal algılarındaki değişimler bağlamında değerlendirilmiştir. Verilerin analiz sürecinde ritim, melodi, tını algısı, müzikal farkındalık ve müzikal beğeni kategorileri esas alınmıştır.

Çalışma Grubu/ Evren- Örneklem

Araştırmanın evreni, Türkiye'deki Güzel Sanatlar Liseleri'nde görev yapan kültür dersi öğretmenlerinden oluşmaktadır. Örneklem ise 13/05/2024 ile 20/06/2026 tarihleri arasında Edebiyat, İngilizce, Matematik, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi, Felsefe, Beden Eğitimi, Sanat Tarihi, Tarih, Biyoloji ve Fizik alanlarında görev yapan 11 kültür dersi öğretmenini kapsamaktadır.

Veri Toplama Aracı

Veri toplama aracı olarak yirmi sekiz (28) sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Görüşme formunun hazırlanma sürecinde literatür taraması yapılmış, oluşturulan tema başlıklarına göre hazırlanan sorular üç farklı kurumda görev yapan akademisyenlerin görüşleri alınarak biçimlendirilmiştir. Katılımcılar, araştırmanın kapsamı ve amacı hakkında bilgilendirilmiş ve onayları alınarak imzalarıyla onamları belge altına alınmıştır. Görüşmelerin eksiksiz biçimde kaydedilmesi amacıyla katılımcıların ifadeleri ses kayıt cihazı kullanılarak kayıt altına alınmıştır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Toplanan veriler, kültür dersi öğretmenlerin deneyimlerini, görüşlerini derinlemesine analiz edebilmek amacıyla kodlama, alt tema ve temaların tasarlanarak bulguların oluşturulması aşamaları ile sistematik ve detaylı biçimde analiz edilmiştir. Görüşmeler okunarak anlamlı veri parçaları sunularak, araştırma sorularına göre açık kodlama ile etiketlenmiştir. Katılımcılar, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiş ve çeşitlilik ilkesi gözetilmiştir. Veriler, yarı yapılandırılmış görüşmeler yoluyla toplanmıştır. Görüşmeler, öğretmenlerin gönüllü katılımı ile ses kaydına alınmış, ardından yazılı ortama aktarılmış (transkripsiyon) ve ham veri haline getirilmiştir. Veri toplama süreci yaklaşık dört (4) hafta sürmüş ve görüşmeler okul ortamında gerçekleştirilmiştir.

BULGULAR

Güzel Sanatlar Lisesinde Görev Yapan Kültür Dersi Öğretmenlerinin Müzikal Algılarının, Ritim Boyutu Açısından Nasıl Bir Değişim Gösterdiğine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 1. Müzik İcra Edilen Kurumda Çalışmanın Ritmik Farkındalığa Etkisi Üzerine Öğretmen Görüşleri

Tema	Alt Temalar	Katılımcı Görüşleri	f	%
Müzik icra edilen kurumda çalışmanın ritmik değişkenlerin farkındalık üzerine etkisi	Eser dinleme	Ö1, Ö2, Ö4, Ö6,	4	36,36
	Eser çalma	Ö3, Ö10	2	18,18
	Ritmik yapı ögelerine yönelik işitsel hassasiyet	Ö5, Ö9	2	18,18
	Kurumda çalışma sonrası alınan eğitim	Ö7	1	9,09
	Kurumdaki sınavlarda görevlendirilme	Ö8	1	9,09
	Kurumdaki etkinliklerde görev alma	Ö11	1	9,09

Tablo 1'de, örneklem grubundaki öğretmenlerin GSL'nde göreve başladıktan sonra ritmik değişkenlere (vurgu, senkop) yönelik farkındalıklarına ilişkin deneyimlerinin dağılımı görülmektedir. Bulgulara göre öğretmenlerin %36,36'sı eser dinleme sürecinde ritmik yapı ve değişkenleri daha belirgin biçimde fark edebildiklerini ifade etmişlerdir. Öğretmenlerin %18,18'i eser çalma deneyimleri yoluyla ritmik farkındalık kazandıklarını belirtirken, %18,18'lik bir kısmı ise ritmik yapı ögelerine yönelik işitsel hassasiyetlerinin geliştiğini vurgulamıştır. Diğer alt temalar ise kurumda çalışmaya başladıktan sonra alınan eğitimler (%9,09), kurum içi sınavlarda görevlendirilme (%9,09) ve kurumsal etkinliklerde görev alma (%9,09) olarak belirlenmiştir. Öğretmenlerin ritmik değişkenlerin farkındalığına yönelik algı durumları ile ilgili doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir:

Eser dinleme alt temasına ilişkin olarak Ö1, "Evet, fark edebiliyorum. Özellikle konserlerde eserleri dinlerken coşkulu, hüzünlü olup olmadığıyla ilgili fikir yürütebiliyorum. O ritmi artık daha iyi algıladığımı düşünüyorum" şeklinde görüş belirtmiştir. Aynı alt temayla ilgili Ö2 ise, "Göreve başladıktan sonra işitsel algımın çok geliştiğini düşünüyorum, enstrümanları, ritmik odaklı farklı sesleri, tonları ayırt edebiliyorum. Özellikle dinlerken farklı enstrümanlardan diğerlerini çıkararak odaklanabiliyorum" ifadelerini kullanmıştır. Ö4 de, "Evet, fark edebiliyorum. Çocukların dinletilerinde, korolarda bunu fark edebiliyorum" diyerek bu görüşü desteklemiştir. Ö6 ise algısındaki gelişimi, "Evet, ritmik değişkenleri daha kolay fark edebildiğimi düşünüyorum. Çünkü orkestrayı dinlerken oradaki enstrümanları daha farklı yani hepsini ayrı ayrı izleyip bu ritmik değişkenleri de her enstrüman için ayrı ayrı görebiliyorum" sözleriyle açıklamıştır.

Eser çalma alt temasına ilişkin olarak Ö3, "GSL'ne başladıktan sonra piyanoya ilgi duydum, bazı eserleri çalıştım. Mesela Ay Işığı Sonatı'na çalışırken ezgiyi çaldığımda vurguları duyamıyordum. Bu ritmik değerleri verdiğimi düşündüğümde artık o melodi gelmeye başladı. Yani o da bu okul sayesinde oldu diye düşünüyorum. Mesela Chopin Nocturne adlı eserini çalışırken de. Bir ölçüyü on yediye böldüğünü hatırlıyorum, bunu çalışmak farklı bir deneyim oldu benim için" şeklinde görüşünü belirtmiştir. Ö10 da "Evet fark ediliyor. Burada öğrencileri duydukça, çaldıkça gerçekten farklı bir algıya sahip olduğuma inanıyorum" diyerek bu

deneyimi paylaşmıştır. Bu çerçevede ritim, işitsel, bilişsel ve motor süreçlerin birlikte işlediği bütüncül bir mekanizma olarak değerlendirilebilir.

Ritmik yapı ögelerine yönelik işitsel hassasiyet alt teması kapsamında Ö5, "Hâlâ sırada ritim algım iyiydi ama güzel sanatlarla birlikte bunun daha geliştiğini düşünüyorum. Oradaki ritimleri, yani fark edebiliyorum, vurguları ayırt edebiliyorum" ifadelerini kullanmıştır. Ö9 ise, "Evet, çok net söyleyemem ama yine de bu ufak tefek farkları gördüm. Mesela bir hocamızdan farklı müzikal örnekler gördüm. Daha önce hiç görmediğim, televizyonlarda görmediğim şekilde yorumlamaları gördüm. Bu konuda, ilgim arttı diyebilirim" şeklinde görüşünü ifade etmiştir.

Kurumda çalışma sonrası alınan eğitim alt temasıyla ilgili olarak Ö7, "Evet, çünkü benim durumum farklı. Bunun üzerine bir de emekli olduktan sonra bu motivasyonla gidip Devlet Türk Müziği Konservatuvarına girdiğim için her birini değerlendirebilirim. Güzel Sanatlara gelmeden önce neydim, sonra ne oldum" şeklinde görüş belirtmiştir.

Kurumdaki sınavlarda görevlendirilme alt teması bağlamında Ö8, "Evet, hissediyorum. Özellikle vurguları. Öğrencilerimizin müzik sınavlarında da görev aldım. Orada nasıl, nelere dikkat edildiğini öğrenme fırsatım oldu. Farklı vurguları algılayabiliyorum" demiştir.

Kurumdaki etkinliklerde görev alma alt temasına ilişkin Ö11 ise, "Fark oluştuğunu düşünüyorum. Dahil olduğum, grup halinde çocukların ve müzik öğretmenlerinin birlikte gerçekleştirdiği etkinlikte bunu ilk kez fark ettim. 24 Kasım Öğretmenler Günü etkinliğinde, farklı müzik aletlerinin farklı zamanlarda devreye girmesi hem beni çok etkiledi hem de farkındalık yarattı" şeklinde bir açıklama yapmıştır.

Elde edilen bulgular, GSL'nde görev yapan kültür dersi öğretmenlerinin ritmik farkındalıklarının önemli ölçüde geliştiğini göstermektedir. Katılımcıların yarısına yakını, eser dinleme süreçlerinde çalgıları ayırt etme ve ritmik yapıları daha bilinçli biçimde analiz edebilme becerilerinin arttığını; ayrıca kurum bünyesinde yürütülen yetenek sınavları ve konserlerde görev almalarının bu farkındalığı desteklediğini ifade etmiştir. Bu bulgular, müzik eğitiminin bilişsel ve duyuşsal gelişim üzerindeki çok boyutlu etkilerini vurgularken, ritmik farkındalık sürecinin öğretmenlerin müzikal kimliklerinin gelişiminde rol oynadığını düşündürmektedir. Nitekim müziğin temel bileşenlerinin beyinde tek bir merkezde değil, yaygın sinir ağları aracılığıyla işlendiğini vurgulayarak ritim, melodi ve tını gibi unsurların çok yönlü bir sinirsel organizasyon içinde değerlendirildiği ifade edilmektedir (Torun, 2022: 7).

Güzel Sanatlar Lisesinde Görev Yapan Kültür Dersi Öğretmenlerinin Müzikal Algılarının, Melodi Boyutu Açısından Nasıl Bir Değişim Gösterdiğine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 2. Müzik İcra Edilen Kurumda Çalışmanın Müzikal Yapılarda İfadelerin Farkındalık Etkisi Üzerine Öğretmen Görüşleri

Tema	Alt Temalar	Katılımcı Görüşleri	f	%
Müzik icra edilen kurumda çalışmanın müzikal yapılarda ifadelerin farkındalık etkisi	Tematik duygusal bağ	Ö1, Ö3, Ö4, Ö7, Ö8	5	45,45
	Eser dinleme	Ö5, Ö6, Ö9, Ö10	4	36,36
	Fizyolojik etkileşim	Ö2	1	9,09
	Müzikal kategori oluşturma	Ö11	1	9,09

Tablo 2'de, örneklem grubundaki öğretmenlerin GSL'nde göreve başladıktan sonra, müzikal yapılardaki ifadelere yönelik farkındalıklarının dağılımı görülmektedir. Buna göre öğretmenlerin %45,45'lik kısmı, tematik duygusal bağ kurarak; okul içinde belirli temalarla kutlanan veya anılan etkinliklerde müzikal yapıları fark edebildiklerini belirtmiştir. Öğretmenlerin %36,36'lik kısmı ise, eser dinleme sürecinde, müzikteki coşkulu, dingin veya hüzünlü ifadeleri algılayabildiklerini ve bu algılarının deneyimleriyle şekillendiğini ifade etmiştir. Katılımcıların %9,09'luk bir kısmı müziğin doğrudan fizyolojik etkileşimine dikkat çekerken; yine %9,09'luk bir diğer kısım ise, icra türlerine göre müzikal kategori oluşturabilme algılarındaki gelişimi vurgulamıştır.

Öğretmenlerin müzikal yapılarda ifadelerin farkındalıklarına yönelik algı durumları ile ilgili doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir:

Tematik duygusal bağ alt temasına ilişkin olarak Ö1, "Doğru çalan müzikle birlikte, fark edebiliyorum zaten bu coşkuyu ya da dinginliği hissediyorum. Yıl sonu konserimiz geçen yıl marşlar konseriydi. Orada böyle milli manevi duygularımızın coşturduğunu hissettim. Çalınan marşlar ile oldukça etkili bir konser olmuştu" şeklinde görüş belirtmiştir. Ö3 de, "Bazı müziklerin coşku olduğunu bazı müziklerin hüzünlü olduğunu fark edebiliyorum. Mesela hangi eserler olabilir bunlara örnek; Vivaldi'nin dört mevsimde farklı yapıların olduğunu düşünüyorum. Ya da yıl sonu konserinde coşkulu bir yapı oluyor" diyerek hem evrensel hem okul bazlı örnekler vermiştir. Ö4 ise belirli bir anma töreninden yola çıkarak, "Evet, fark edebiliyorum. 10 Kasım'daki törenimizde öğrencilerimizin söylediği Atatürk'ün sevdiği türkülerde hüzün duygusunu daha iyi hissedebildim" demiştir. Ö7 katılımcısı bu bağı güçlü bir şekilde, "türkü dediğimiz şey, bu duyguların hepsi orada var. O kadar duygu yoğunluğu geliyor ki orada içeri kapıyı açıp katılıyorsunuz sizde. O hüzün o coşkuyu ondan yaşamış oluyoruz" sözleriyle ifade ederken; Ö8 de, "Evet, bu duyguları özellikle coşkulu, hüzünlü törenlerimizde hissediyorum. Okulumuzda yapılan 18 Mart Çanakkale Zaferi anma töreninde" diyerek benzer bir örnekle görüşünü paylaşmıştır.

Eser dinleme alt teması kapsamında Ö5, "Evet, fark edebiliyorum, müziğin türüne göre bana geçen o enerjiyi, hüzünlü, coşkulu bunu ayırt edebiliyorum" ifadesini kullanmıştır. Ö6, algısının teknik boyutuna dikkat çekerek, "Evet, müzikal yapılarını fark edebiliyorum. Çalınan eserin hızından, ritminden fark edilebiliyor bence" demiştir. Ö9, "Evet, bu okula gelmeden önce yine vardı ama biraz daha algımın açıldığını, farklı şeyler olduğunu hissedebiliyorum, görebiliyorum" diyerek gelişimini vurgulamıştır. Ö10 ise kişisel bir yorumla, "Ben bunu fark edebiliyorum. Bu okulda gerçekten o duyguları, o hüznü, dinginliği daha yoğun hissederek dinlemeye başladım" şeklinde görüş bildirmiştir.

Fizyolojik etkileşim alt temasına dair Ö2, "Coşkulu bir müzikte ben de müzikal yapılarını fark edebiliyorum. Coşkulu bir müzikte benim de kalp ritmim hızlanıyor. Hüzünlü bir müzikte duygulanıyorum. Dingin bir müzikte ise idareci olarak sık sık buna ihtiyacım

oluyor, rahatlayabiliyorum. Hüzünlü oluyorum, özlem içinde oluyorum" diyerek müziğin bedensel ve duygusal tepkileri üzerindeki doğrudan etkisini anlatmıştır.

Müzikal kategori oluşturma alt temasıyla ilgili Ö11 ise, "Evet, artık özellikle çocukları dinlerken şarkı söylediklerini ya da bir müzik aletiyle eser icra ettiklerini fark edebiliyorum" şeklinde konuşarak, icra biçimlerini ayırt edebilme yetisindeki gelişime işaret etmiştir.

Elde edilen bulgular öğretmenlerin müzikal yapılardaki ifadeleri yalnızca eser dinleme yoluyla değil; fizyolojik etkileşim ve icra biçimlerini sınıflandırmaya olanak tanıyan etkilerini doğrudan deneyimlemişlerdir. Nitekim melodi, istatistiksel düzenlilikler içeren ve dinleyicinin kültürel olarak öğrendiği beklentilere dayanan bir perde dizisidir. Melodik beklentiler, uzun süreli bellekten getirilen tonal bilgi ile kısa süreli bağlamsal bilginin birleşimiyle oluşmaktadır (Di Liberto vd., 2019: 3). Bu bağlamda okulda düzenlenen 10 Kasım, 18 Mart veya yıl sonu konserleri gibi canlı etkinlikler, müziği soyut bir estetik nesne olmaktan çıkarıp, birlikte olunan duygusal deneyimin bir parçası haline getirmiştir. Sonuç olarak, GSL ortamında müzik, öğretmenler için sadece işitsel bir uyaran değil; bedensel, bilişsel ve en önemlisi duygusal düzeyde temas kurulan, kişisel ve mesleki kimlikle bütünleşen güçlü bir donanım olduğu değerlendirilmektedir.

Güzel Sanatlar Lisesinde Görev Yapan Kültür Dersi Öğretmenlerinin Tını Boyutu Açısından Nasıl Bir Değişim Gösterdiğine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 3. Müzik İcra Edilen Kurumda Çalışmanın Çalgıların Tını Farkındalığına Etkisi Üzerine Öğretmen Görüşleri

Tema	Alt Temalar	Katılımcı Görüşleri	f	%
Müzik icra edilen kurumda	Çalgısal tını analizi	Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö10	5	45,45
	Bütünleşik işitsel algı gelişimi	Ö1, Ö2, Ö3	3	27,27
	Somut müzikal deneyimlerle pekiştirme	Ö8, Ö9, Ö11	3	27,27

Tablo 3'te, örneklem grubundaki öğretmenlerin GSL'nde göreve başladıktan sonra, çalgıların tını farkındalığına ilişkin durumlarının dağılımı görülmektedir. Buna göre, öğretmenlerin %45,45'lik bir kısmı çalgısal tını analizi alt teması kapsamında, çalgıların ses renklerine göre ayırt edebilme ve kategorize etme algılarının geliştiğini belirtmiştir. Katılımcıların %27,27'lik bir bölümü bütünleşik işitsel algı gelişimi yaşadıklarını; diğer %27,27'lik bir bölümü ise somut müzikal deneyimlerle pekiştirme süreci sonucunda bu farkındalığın arttığını ifade etmiştir.

Öğretmenlerin tını algısındaki bu farkındalık değişimini yansıtan doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir:

Çalgısal tını analizi alt teması kapsamında Ö4, "Ayırt edebiliyorum. Daha önce de tabii ki bilgim vardı fakat viyola, viyolonsel bunları kemandan ayırt etme durumu ise bu okulda çalışmamda etkili oldu" demiştir. Ö5, "Evet, ayırt edebiliyorum. Bateri, piyano gibi, bağlama gibi" şeklinde örnek verirken; Ö7 ise detaylı bir analizle, "Tabii artık bunları ayırt eder olduk.

Kemanın viyoladan daha küçük bir enstrüman olduğunu ve tınılarının daha tiz olduğunu, viyolanın kemana göre biraz daha pes tınılar işlediğini, viyolonselin de ondan yüksek olduğunu, yan flütün veya diğer ailesini anladık" şeklinde açıklamada bulunmuştur. Ö10 ise, "Mesela artık 'Bu viyolonsel' diyebiliyorum. Keman ve viyola görüntü olarak birbirine çok benzese de aslında içerikleri farklı ve bu farkı artık algılayabildiğimi fark ediyorum" diyerek hem görsel hem işitsel farkındalığa dikkat çekmiştir.

Bütünleşik işitsel algı gelişimi ve farkındalık alt temasına ilişkin olarak Ö1, "Kemanla viyola arasında nasıl fark var? Yapılarını çok iyi bilen bir insan değildim ama beş yıl içerisinde kemanla viyolanın sesini ayırt edebilir durumdayım" şeklinde görüş belirtmiştir. Ö2 de, "Evet, okula başlamadan önce enstrümanlarla ilgili ve sesleriyle ilgili bilgim çok azdı ama şu an bana enstrüman gösterilmeden de sadece sesini dinleterek hangi enstrüman olduğunu söyleyebilirim" diyerek işitsel ayırt etme becerisindeki gelişimi vurgulamıştır. Ö3 ise, "Ayırt edebiliyorum, okulda çok fazla işte keman, viyola, viyolonsel, flüt, bağlama, kanun, trompet eserleri dinledim ve hepsinin arasındaki farkı görüp duyabiliyorum" ifadesini kullanmıştır.

Somut müzikal deneyimlerle pekiştirme alt temasına dair Ö8, "Evet, 15 senedir katıldığım solo konserlerde ya da toplu konserlerde bunları ayırt etme fırsatım oldu. Hepsini ayrı ayrı ayırt edebiliyorum" ifadesini kullanmıştır. Ö9, "İşin açıkçası bu okula gelmeden önce hiçbir bilgim yoktu ama bu okula geldiğimde kesinlikle bunları yavaş yavaş tanımaya ve ayırt etmeye başlıyorum" diyerek süreci özetlemiş; Ö11 ise, "Bu okula başladığım günden bugüne kıyasla evet; mesela keman, viyola, viyolonsel arasındaki farkı öğrencilerimden öğrendim. O müzik aletlerini somut bir şekilde görerek ve çocuklardan dinleyerek öğrendim" şeklinde somut öğrenme kanallarını vurgulamıştır.

Müzikal algı araştırmalarında tını; perde, süre ve şiddet dışında kalan ve sesin "rengini" belirleyen ayırt edici bir özellik olarak tanımlanmaktadır (Marjieh vd., 2024:1). Bu tanım bağlamında elde edilen bulgular, GSL'deki müzikal ortamın öğretmenlerdeki tınısal farkındalığı pasif bir bilgiden aktif bir kavrayışa dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Katılımcıların deneyimlediği çalgısal tını analizi, onların çalgıların fiziksel ve akustik özellikleri hakkında sistematik gözlem yapabilmesini ve bu bilgiyi işitsel ayırt etme algısıyla birleştirmesini sağlamıştır. Bu analitik süreç, çalgıları yalnızca duymak değil, onların ses üretme mantığını anlama düzeyine taşımıştır. Bütünleşik işitsel algıdaki bu gelişim, öğretmenlerin yalnızca sese odaklanan, çalgı görselinden bağımsız bir ayırt etme kapasitesi kazanmasına yol açmıştır. Sonuç olarak, GSL'de çalışmanın tınısal farkındalık üzerindeki etkisi; sanatla iç içe bir mesleki bağlamın, bireylerin çalgı tınılarını işitsel olarak fark etmelerine ve yapılandırmalarına somut bir katkı sunduğunu göstermektedir.

Güzel Sanatlar Lisesinde Görev Yapan Kültür Dersi Öğretmenlerinin Müzikal Farkındalık Boyutu Açısından Nasıl Bir Değişim Gösterdiğine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 11. Müzik İcra Edilen Kurumda Çalışmanın Çalgı Çalma İsteğine Etkisi Üzerine Öğretmen Görüşleri

Tema	Alt Temalar	Katılımcı Görüşleri	f	%
Müzik icra edilen kurumda çalışmanın çalgı çalma isteğine etkisi	Çalgı çalmada motivasyon gelişimi	Ö1, Ö2, Ö4, Ö5, Ö7, Ö8, Ö9, Ö10, Ö11	9	81,81
	Çalgı çalmada sosyal model etkisi	Ö3	1	9,09
	Çalgıda yetenek algısının şekillenmesi	Ö6	1	9,09

Tablo 4'e göre, örneklem grubundaki öğretmenlerin GSL'nde göreve başladıktan sonra, çalgı çalma isteklerini etkileyen faktörlere ilişkin görüşlerinin dağılımı görülmektedir. Buna göre, katılımcıların %81,81'lik bir kısmı çalgı çalmada motivasyon gelişimi alt teması kapsamında, içsel veya dışsal motivasyon kaynaklarıyla çalgı çalma isteklerinin arttığını belirtmiştir. Katılımcıların %09,09'lik bir kısmı ise çalgı çalmada sosyal model etkisi alt temasından; yine %09,09'lik bir kısım olmak üzere çalgıda yetenek algısının şekillenmesi alt temasından etkilenerek bu isteğin oluştuğunu ifade etmiştir.

Öğretmenlerin çalgı çalma isteğine yönelik algı durumları ile ilgili doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir:

Çalgı çalmada motivasyon gelişimi alt temasına ilişkin olarak Ö1, "Evet, uyandırdı. Hatta çok özeniyorum ama bunun için vakit ayırabileceğimiz zaman dilimi olmadığı için hayata geçiremedim" şeklinde görüş belirtmiştir. Ö2 de, "Evet, okula başladığınızda şöyle bir şey oluşuyor, herkes bir enstrümanla uğraşıyor ve boş zamanlarını verimli geçiriyor. Onunla bir bütünlük içinde bir hayranlık oluşturarak istek uyandırıyor. Bende burada olduğumda gitarı seçtim" diyerek çevresel motivasyondan bahsetmiştir. Ö7, "Hem de nasıl uyandırdı; Kısa saplı bir bağlamayı amatörce başlamıştım. Bundan sonra o bağlama ailesini öğrenmek istedim. Gitar çalmayı çok istedim. Her yerde piyano karşımızdaydı. Piyano çalmayı çok istedim ve hepsi de gerçekten nispeten oldu" şeklinde yoğun bir çalgı çalma isteğinden bahsetmiştir. Ö8 ise, "Evet, özellikle piyano çalmayı çok istiyorum, inşallah fırsatım olur" diyerek dileğini ifade ederken; Ö10, "İlkokulda, dediğim gibi, görevden kaçma gibi bir eğilimim vardı. Ama burada, içimden sürekli piyano çalma isteği geliyor. Hatta oğlumu da bu yönde teşvik ettim" diyerek motivasyonun yaşamının diğer alanlarına nasıl yansıdığını anlatmıştır.

Çalgı çalmada sosyal model etkisi alt temasına dair Ö3, "Evet, kesinlikle çalgı çalma isteği uyandırdı. Çünkü mesela dokuzuncu sınıfa gelen öğrenciler çalgı çalamıyordu. Ama mezun olurken çok güzel çalarak mezun oluyorlar. Ben de yapabileceğimi düşündüm ve zaten çok istiyordum" diyerek öğrencilerin gelişimini rol model aldığını ifade etmiştir.

Çalgıda yetenek algısının şekillenmesi alt temasıyla ilgili Ö6 ise, "İstek uyandırdı ama bu konuda hiç yetenekli olduğumu düşünmediğim için hiç niyet etmedim" şeklinde olumsuz bir yetenek algısının motivasyonu nasıl engellediğine dair bir örnek sunmuştur.

Elde edilen bulgular doğrultusunda tablo verileri, çalgı çalma isteğinin en çok motivasyonel süreçlerle ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda, müzikal açıdan zenginleştirilmiş bir mesleki çevrenin kültür dersi öğretmenlerinde anlamlı bir çalgı çalma isteği oluşturduğu ve bu eyleme geçme eğiliminin sosyal öğrenme algısıyla da desteklendiği görülmektedir. Kurumsal ortamın tetiklediği bu süreç, öğretmenleri sadece pasif birer dinleyici olmaktan çıkararak bilinçli bir farkındalık düzeyine ulaştırmıştır. Nitekim müzik dinleme veya çalgı çalma çalma sürecinde sıkça karşılaşılan 'Ben bu müzikten bir şey anlamadım' veya 'Bana bu müzik hitap etmiyor' gibi ifadelerin, dinleyicinin müziğin dili hakkında yeterli bilgiye sahip olmamasından kaynaklandığı belirtilmektedir. Dinlenilen müziğin kolaylıkla algılanıp çözümlenebilmesi için müziğin temel öğeleri, müzikal ortamlar ve besteciler hakkında belirli bir bilgi birikimine sahip olunması gerekmektedir; dolayısıyla müzikal farkındalık, yalnızca pasif bir dinleme süreci değil, aynı zamanda bilinçli ve bilgi temelli bir dinleme pratiğini de zorunlu kılmaktadır (Kalender, 2001: 152). GSL ortamında gelişen çalgı çalma isteği ve motivasyonel faktörler de bu bağlamda pasif dinleme sürecini aşarak, hem bilinçli bir dinleme pratiğinin hem de aktif bir müzikal katılım alanını desteklemektedir.

Güzel Sanatlar Lisesinde Görev Yapan Kültür Dersi Öğretmenlerinin Müzikal Beğeni Boyutu Açısından Nasıl Bir Değişim Gösterdiğine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 5. Müzik İcra Edilen Kurumda Çalışmanın Müzikal Beğenilerde Değişim Etkisi Üzerine Öğretmen Görüşleri

Tema	Alt Temalar	Katılımcı Görüşleri	f	%
Müzik icra edilen kurumda çalışmanın müzikal beğenilerde değişime etkisi	Aktif katılımlı müzikal beğeni oluşumu	Ö1, Ö2, Ö6, Ö8, Ö9, Ö10, Ö11	7	63,63
	Topluluk temelli müzikal farkındalık oluşumu	Ö3	1	9,09
	Estetik müzikal düşünce gelişimi	Ö4	1	9,09
	Çalgı deneyimi yoluyla beğeni gelişimi	Ö5	1	9,09
	Müzikal beğenilerde çeşitlilik sağlanması	Ö7	1	9,09

Tablo 5'e göre, örneklem grubundaki öğretmenlerin GSL'nde göreve başladıktan sonra müzikal beğenilerindeki değişime ilişkin algı durumlarının dağılımı görülmektedir. Buna göre öğretmenlerin %63,63'lük kısmı aktif katılımlı müzikal beğeni oluşumu alt teması kapsamında, kurumdaki deneyimlerinin müzik dinleme ve değerlendirme pratiklerini etkilediğini belirtmiştir. Katılımcıların geri kalan %9,09'luk bir kısım topluluk temelli müzikal farkındalık oluşumu, %9,09'u estetik müzikal düşünce gelişimi, %9,09'u çalgı deneyimi yoluyla beğeni gelişimi ve %9,09'u ise müzikal beğenilerde çeşitlilik sağlanması alt temaları kapsamında müzikal beğenilerinin şekillendiğini bildirmiştir.

Öğretmenlerin müzikal beğenilerindeki değişime ilişkin doğrudan alıntılar aşağıda sunulmuştur:

Aktif katılımlı müzikal beğeni oluşumu alt temasında, Ö1 "Gitmeyi düşünmeyeceğim konserlere şimdi gidiyorum, bilet alıyorum ve sonuna kadar da dinliyorum ve bundan da çok büyük keyif alıyorum" derken; Ö2 önyargılarının değiştiğini "Klasik müzikten hiç hoşlanmıyordum. Buraya başladıktan sonra, bu tür müzik de dinlenebildiğimi fark ettim. Daha çeşitli müzik türleri ile ilgili arama yaptırıyorum" sözleriyle ifade etmiştir. Ö6 ise izleme pratiğindeki dönüşümü "Konserleri çok daha farklı bir gözle izliyorum artık. Yani o sahnede bulunan herkesin yaptığı işe dikkat ederek izliyorum" şeklinde açıklarken, Ö8 ise, "Özellikle Hakan Aysev ses atölyesi düzenledi. Ritim gruplarında ritim çalışmaları yapıldı. Bunlar etkileyiciydi" diyerek atölyelerin etkisini vurgulamış; Ö9 "Diğer okullarda çalışırken öyle bir hevesim yoktu ama şimdi böyle bir hevesim var" diyerek müzikal beğenilerindeki değişimi belirtmiştir. Ö10, deneyimlerin yoğunlaştığını "Kesinlikle, müzikal deneyimler konserler sayesinde daha da yoğunlaştı" diyerek onaylarken; Ö11 "dinledikçe bu alandaki bilgimin arttığını hissediyorum" şeklinde görüş bildirmiştir.

Topluluk temelli müzikal farkındalık oluşumunu temasında ise "Evet öğrencilerle birlikte müzik yapma tabi ki ben de farklılıklara yol açtı." sözleriyle özetlemiştir.

Estetik müzikal düşünce gelişimini Ö4 "Daha iyi ayırt edebiliyorum. Daha kaliteli gerçekten sanat eseri olan melodileri fark etmemde yardımcı oldu." diyerek açıklamıştır.

Çalgı deneyimi yoluyla beğeni gelişimine işaret ederek "Bağlama kursuna gittim, bu itici bir güç olmuştu." diyerek müzikal beğeni boyutunu somutlaştırmıştır.

Müzikal beğenilerde çeşitlilik sağlanması teması ile ilgili Ö7 ise, "Sanat müziğini çok fazla sevmiyordum. Ama bunların hepsinde bu yelpazede müthiş artışlar oldu." ifadelerini kullanmıştır.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, müzik icra edilen bir kurumda çalışmanın öğretmenlerin müzikal beğenilerinde çok yönlü değişimi tetiklediği saptanmıştır. Kurumun sunduğu konser, atölye ve dinleti gibi etkinliklere doğrudan katılım, öğretmenleri pasif dinleyicilikten çıkararak müziği daha bilinçli ve çeşitliliğe açık bir şekilde deneyimlemeye yöneltmiştir. Bu süreç, ön yargıların kırılmasına ve dinleme alışkanlıklarının zenginleşmesine yol açmıştır. Müzikal beğenilerde yaşanan bu dönüşüm ve çeşitlenme süreci, kuramsal alanyazınla da desteklenmektedir. Müzik; dil, din ve kültür farklılıklarını aşan evrensel bir ifade biçimi olarak bireyler arasında ortak bir duyum alanı oluşturur ve özellikle zor zamanlarda bireylere duygusal ve psikolojik destek sağlayan bir araç olarak öne çıkar; zira bireysel müzik beğenisi, müziğin yapısal özelliklerinin yanı sıra bireyin sosyokültürel çevresi ile psikolojik durumu tarafından şekillenmektedir (İmik ve Haşhaş, 2020: 197-200). Bu bağlamda GSL ortamı, öğretmenlerin hem estetik beğenilerini dönüştüren hem de onlara zengin bir sosyokültürel çevre sunan temel bir araç olarak değerlendirilmektedir

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Araştırmadan elde edilen bulgular, Güzel Sanatlar Liselerinde görev yapan kültür dersi öğretmenlerinin ritim ve melodi boyutlarındaki müzikal algı kapasitelerinin, sanatsal bir çalışma ortamında bulunma deneyimiyle doğrudan şekillendiğini göstermektedir. Katılımcıların sürekli müzikal etkileşime ve uyaranlara maruz kalması, ritmik ölçü ile değişkenleri (vurgu, senkop) ayırt etme ve müziği bedensel katılım yoluyla içselleştirme becerilerini geliştirmiştir. Benzer şekilde, okul bünyesindeki tematik konserler ve anma törenleri, öğretmenlerin melodi algısında anlamlı değişimler yaratarak majör/minör tonlar ile

coşku, hüzün, dinginlik gibi duygusal karakterler arasında bağ kurmalarını sağlamıştır. Bu sanatsal iklim, öğretmenlerin melodik hafızalarını güçlendirmenin yanı sıra sonat, konçerto, oratoryo ve saz semaisi gibi müzik formlarını ayırt etme, hatta bu formlara yönelik disiplinler arası yaratıcı ürünler (oratoryo metni yazma vb.) ortaya koyma becerilerine bütüncül bir katkı sunmuştur.

Diğer taraftan kurumdaki canlı performanslar, okul koroları ve yürütülen yetenek sınavları; öğretmenlerin tını ve müzikal farkındalık düzeylerini soyut bilgiden somut deneyime dönüştürerek işitsel algılarını keskinleştirmiştir. Öğretmenler, çalgıları görmeden yalnızca seslerine odaklanarak (keman, viyola, viyolonsel gibi) benzer tınıları ayırt etme ve korolardaki soprano, alto, tenor, bas gibi ses renklerini tanıma yetisi kazanmıştır. Bu işitsel ve duyusal gelişim, katılımcıların müzikal ön yargılarının kırılmasına, dinleme alışkanlıklarının çeşitlenmesine ve müzikal beğenilerinin bilinçli bir boyuta evrilmesine zemin hazırlamıştır. Canlı performanslar, konserler ve atölye çalışmalarıyla şekillenen bu beğeni dönüşümü, dinleme deneyiminin ötesine geçerek katılımcıların müzikle daha derin, duygusal ve motivasyonel bir bağ kurmalarını somutlaştırmıştır.

Sonuç olarak, müzik eğitimi verilen bir kurumda görev yapmanın kültür dersi öğretmenlerinin bilişsel, duyuşsal ve pedagojik perspektiflerini genişleterek mesleki gelişimlerini dönüştürücü bir şekilde etkilediği görülmüştür. Bu doğrultuda, öğretmenlerin ritim algısını ve müzikal farkındalıklarını desteklemek amacıyla uygulamalı müzik etkinlikleri ve müzik–matematik ile müzik–bedensel koordinasyon odaklı disiplinler arası projeler geliştirilebilir. Öğretmenlerin melodi dağarcıklarını, tını algılarını ve vokal/çalgı müziğine yönelik işitsel farkındalıklarını açığa çıkarmak için okul korosu ile orkestra provalarına katılımları teşvik edilebilir; öğrenciler için düzenlenen açıklamalı konserlere, seminerlere ve farklı dönem/türleri içeren video gösterimlerine kültür dersi öğretmenlerinin de dâhil edilmesi sağlanabilir. Son olarak, kurumların işlevselliğini ve estetik algıyı artırmak adına, farklı kültürel temaları barındıran açıklamalı konserler organize edilebilir, okula profesyonel sanatçılar davet edilerek sanatçı iş birlikleri zenginleştirilebilir. Tüm bu süreçlerin okulun mevcut yapısı içindeki disiplinler arası seminer ve toplantılarla desteklenmesi, öğretmenlerin kendi alanlarını (tarih, edebiyat, felsefe vb.) müzikle ilişkilendirmelerine ve böylece kapsayıcı bir öğrenme ikliminin kalıcı hâle gelmesine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Aydın, H. Ş. (2023). *Müzisyenlerde Müzikal Algı Testi'nin ve Bilişsel Fonksiyonların Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Medipol Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Di Liberto, G. M., Pelofi, C., Bianco, R., Patel, P., Mehta, A. D., Herrero, J. L. ve Shamma, S. (2019). Cortical Encoding of Melodic Expectations in Human Auditory Cortex (No. 714634). *bioRxiv, 3.* https://doi.org/10.1101/714634-

İmik, Ü. ve Haşhaş, S. (2020). Müzik Nedir ve Hayatımızın Neresindedir? *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(2), 196-202.

Kalender, N. (2001). Müzik Dinlemenin Eğitsel Temelleri. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(2), 151-157.

Marjieh, R., Harrison, P. M. C., Lee, H., Deligiannakis, F. ve Jacoby, N. (2024). Timbral Effects on Consonance Disentangle Psychoacoustic Mechanisms and Suggest Perceptual Origins for Musical Scales. *Nature Communications*, 15, 1482. https://doi.org/10.1038/s41467-024-45812-z

Özmenteş, G. (2019). Müzikte Beğeni Hiyerarşilerinin Nahifliği: Sosyal Teorilerden Bir Eleştiri. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(2), 139-178.

Soylu Bağçeci, F. (2022). Mekân ve Müzik İlişkisinde Temel Yaklaşımlar: Etnografik Araştırmalarda Mekân. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 6(2), 158-175.

Torun, Ş. (2022). Kanıta Dayalı Müzik Terapisinde Müziğin Rolü. *Anadolu Tıbbı Dergisi*, (2), 1-12.

Zafer, C. (2021). Müzik Sosyolojisi Üzerine. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 7(13), 14-33.

Kültürel Sermaye Göstergesi Olarak Eurovision

Eurovision as an Indicator of Cultural Capital

Aslı Turgut
Dokuz Eylül Üniversitesi
asliturguuut@gmail.com

Özet

Kültür, bireylerin ve toplumların yaşamlarını anlamlandırmak için başvurdukları değerler bütünü iken; kültürel sermaye, Pierre Bourdieu'nün de ifade ettiği gibi, bireylere ve makro düzeyde toplumlara belirli avantajlar sağlayan, toplumsal hiyerarşideki konumlarını belirleyen bilgi, beceri ve yatkınlıklar bütünüdür. Bu çalışmanın amacı, Avrupa'nın en büyük müzik organizasyonlarından biri olan Eurovision Şarkı Yarışması'nı, bir "kültürel sermaye göstergesi" ve uluslararası prestij sahnesi olarak incelemektir. Bourdieu'nün kuramında müzik, yalnızca estetik bir tercih değil; kişilerin ve grupların kendilerini başkalarından farklılaştırmada başvurduğu, simgesel anlamlar taşıyan bir stratejidir. Bu bağlamda Eurovision, ülkelerin sahip oldukları cisimleşmiş ve nesneleşmiş kültürel sermayelerini küresel bir vitrinde sergiledikleri bir alana dönüşmektedir. Ülkelerin yarışmaya gönderdikleri eserlerde tercih ettikleri müzik türleri (yerel motifler vs. Batılı pop normları), dil seçimleri ve sahneleme pratikleri, Avrupa'nın genel geçer kabul gören değerleri" karşısında konum alma ve prestij kazanma çabasının bir yansımasıdır. Türkiye'nin Eurovision geçmişi incelendiğinde, yarışmaya katılımın başlarında (1970'ler ve 80'ler) Batı'nın kurumsallaşmış kültürel sermayesine özellikle vokal teknikleri, aranjman yapıları ve orkestrasyon bağlamında uyum sağlama ve yüksek kültür normlarına yaklaşma çabası göze çarpmaktadır. Müziğin kültürel bir sermaye olarak toplumsal onay ve mobilite sağlama işlevi, Sonuç olarak bu çalışma Türkiye'nin Eurovision geçmişini, müziksel söylemlerin ve pratiklerin uluslararası bir kültürel sermaye mücadelesine dönüştüğü ve sosyal psikolojinin kesişiminde yer alan bir tarihsel olgu olarak ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, kültürel sermaye, Pierre Bourdieu, kültürel hepçillik, Eurovision

Abstract

While culture constitutes the totality of values that individuals and societies draw upon to make sense of their lives, cultural capital as articulated by Pierre Bourdieu is the set of knowledge, skills, and dispositions that provide distinct advantages to individuals and, at a macro level, to societies, thereby determining their positions within the social hierarchy. The aim of this study is to examine the Eurovision Song Contest, one of Europe's largest musical organizations, as an indicator of cultural capital and an arena of international prestige. In Bourdieu's theory, music is not merely an aesthetic preference; it is a symbolically laden strategy employed by individuals and groups to distinguish themselves from others. In this context, Eurovision transforms into a field where nation-states showcase their embodied and objectified cultural capital on a global stage. The musical genres selected by countries local motifs vs. Western pop norms, their linguistic choices, and staging practices reflect an endeavor to position themselves and acquire prestige in relation to Europe's widely accepted values. An analysis of Turkey's Eurovision history reveals that in the initial phases of its participation (the 1970s and 1980s), there was a conspicuous effort to align with the West's institutionalized cultural capital particularly in terms of vocal techniques, arrangement structures, and orchestration and to converge with high-culture norms. Given the function of music as cultural capital in securing social approval and mobility, this study ultimately addresses Turkey's

Eurovision trajectory as a historical phenomenon situated at the intersection of musical discourses, international struggles for cultural capital, and social psychology.

Keywords: *Culture, cultural capital, Pierre Bourdieu, cultural omnivorousness, Eurovision*

GİRİŞ

Kültür, bireylerin ve toplumların yaşamlarını anlamlandırmak için başvurdukları değerler bütünü iken; kültürel sermaye, Pierre Bourdieu'nün de ifade ettiği gibi, bireylere ve makro düzeyde toplumlara belirli avantajlar sağlayan, toplumsal hiyerarşideki konumlarını belirleyen bilgi, beceri ve yatkınlıklar bütünüdür. Bu çalışmanın temel amacı, Avrupa'nın en büyük müzik ve kamu yayıncılığı organizasyonlarından biri olan Eurovision Şarkı Yarışması'nı (Eurovision Song Contest ESC), bir kültürel sermaye göstergesi ve uluslararası prestij/meşruiyet alanı olarak kuramsal ve tarihsel boyutta incelemektir.

Çalışmanın ana çıkış noktaları ve ele aldığı temel hedefler şu şekilde yapılandırılmıştır:

Sermaye Biçimlerini Somutlaştırmak: Eurovision sahnesindeki performansları; bedenselleşmiş/cisimleşmiş (vokal yeteneği, sunum tarzı), nesneleşmiş/nesnelleşmiş (teknolojik araçlar, orkestrasyon, enstrümanlar) ve kurumsallaşmış (eğitim dereceleri, TRT ve EBU tescili) sermaye türleri üzerinden analiz etmek.

Müzik Beğenisinin Kökenini Açıklamak ve Toplumsal Ayrışmayı Görünür Kılmak: Müzikal söylemlerin ve beğenilerin, bireylerin veya toplulukların kendilerini "başkalarından farklılaştırmak" (*distinction*) adına başvurduğu stratejik ve simgesel bir araç olduğunu ortaya koymak.

İktidar Mücadelesini Tanımlamak: Kültürel sermayenin, toplumsal uzamda statü kazanmak, iktidarı meşrulaştırmak ve uluslararası arenada yumuşak güç (*soft power*) elde etmek için nasıl bir kuvvet olarak işlediğini Türkiye'nin Eurovision serüveni üzerinden somutlaştırmaktır.

Kültürel sermaye geniş bir toplumsal yapıda işleyen bir güçtür ve güzel sanatlar, tıp, hukuk, sanayi, siyaset vb. toplumsal yaşama ilişkin bilgi alanlarına ihtiyaç duyar. Bu alanlarda iktidar ve statü için mücadele edilir. Bireyler bu alanlarda başarılı olmak için gerekli kültürel sermaye biçimlerinin kazanılması ve sürdürülmesinde kendi habitusları tarafından yardım alırlar veya bunlar tarafından engellenirler (Smith, 2007: 192). Bu doğrultuda çalışma; sermaye biçimlerini somutlaştırmayı, müzik beğenisinin kökenini açıklamayı, toplumsal ayrışmayı görünür kılmayı ve kültürel sermayenin toplumsal uzamda statü kazanmak ile iktidarı meşrulaştırmak için nasıl bir güç olarak işlediğini Eurovision Şarkı Yarışması örneğiyle tanımlamayı amaçlamaktadır.

Kuramsal Çerçeve: Pierre Bourdieu ve Kültürel Sermaye

Kültürel sermaye; bireyin mal ve pratiklerini değerlendirebilmesini sağlayan birikim ya da kaynaklar bütünüdür. Bu kavram ilk kez Pierre Bourdieu ve Jean-Claude Passeron tarafından *Yeniden Üretim: Bir Eğitim Sistemi Kuramı İçin Öğeler* (*La Reproduction*) isimli çalışmada kuramsallaştırılmıştır. Kültürel sermaye, genel anlamıyla "bilgi sermayesi" olarak da adlandırılabilir. Bourdieu ve Wacquant (2014), alanın kontrolünü elinde bulunduran egemen grupların, eğitim ve kültür politikalarını kullanarak bireyler ve daha geniş çerçevede aileler üzerinde sembolik iktidar kurabildiğini vurgular.

Mutlu'ya göre (1995) kültürel sermaye; statünün ve iktidarın devamlılığını meşrulaştıran, bilgi ve fikirler biçimindeki servettir (aktaran Erol, 2009). Bourdieu, bir alanda gücü elinde bulunduranların (özellikle devletin), eğitim ve kamusal mekanizmalar yoluyla

benimsediği yapıyı kültürel sermaye olarak tanımlar. Eğitim sistemi çoğunlukla seçkinlerin başarılı olduğu bir düzeni dayatırken, bunun dışında kalan kesimler de başarının bu kurallarla geleceğine inanarak (habitus edinerek) sürece dahil olur ve sistemin yeniden üretimini sağlar. Ailelerin çocuklarına miras bıraktığı ve habitusu şekillendiren bu kabuller, toplumun kültürel sermayesini teşkil eder (Özsöz, 2007).

Kültürel Sermayenin Boyutları ve Üç Hali

Smith (2007), Bourdieu'nün kültürel sermayesini açıklarken, çeşitli boyutları olduğunu belirtir (aktaran Albayrak, 2015: 21). Bunlar; güzel sanatlara ve kültüre ilişkin nesnel bilgi, kültürel beğeniler ve tercihler, üniversite derecesi ve müzik eğitimi gibi biçimsel nitelikler, kültürel beceriler ve teknik ustalık (bir çalgı kullanma yetisi gibi) ile zevk sahibi olma, "iyi" ve "kötü" arasında ayrım yapabilme yetisi olarak sıralanmaktadır (Smith, 2007: 189).

Bourdieu, *Kültürel Sermayenin Üç Hali* çalışmasında bu sermayenin üç farklı biçimde var olduğunu ortaya koyar (Jourdain ve Naulin, 2016: 106-107; Erol, 2009: 217):

1. **Cisimleşmiş / Bedenselleşmiş (Embodied) Halde:** Habitusun temelini oluşturan; sunum üslubu, konuşma tarzı, estetik duruş, vokal tekniği ve kişisel yetenekler.
2. **Nesnelleşmiş / Nesneleşmiş (Objectified) Halde:** Sahip olunan kitaplar, resimler, CD ve plaklar, müzik aletleri, sahne donanımları ve teknolojik cihazlar.
3. **Kurumsallaşmış (Institutionalized) Halde:** Eğitim yoluyla elde edilen akademik dereceler, unvanlar ve resmi yayın kurumlarının tescilleri.

Bourdieu toplumsal uzamın üç temel boyut doğrultusunda düzenlendiğini belirtir: Birinci boyutta eyleyenler tüm türleri kapsayan toplam sermayelerine göre; ikincisinde bu sermayenin yapısına, yani ekonomik sermaye ve kültürel sermayenin toplam malvarlıkları içindeki payına göre; üçüncüsünde ise sermayelerinin zaman içinde hacim ve yapı açısından evrimine göre dağılırlar (aktaran Yüce, 2007: 50).

Müzikte Kültürel Sermaye, Görünürlük ve Kültürel Omnivorluk

Müzikte kültürel sermaye; bireylerin belli ortak değerler, davranışlar ve pratikler etrafında bir araya gelerek sınırlarını belirlediği, kendilerini başkalarından farklılaştırmada başvurduğu stratejilerle simgesel anlam kazanan müziksel söylemler ve pratikler olarak tanımlanabilir (Erol, 2003: 74).

Bourdieu televizyona çıkmanın görünür olmak kaygısından ileri geldiğini savunur; zira "olmak" artık "algılanmış olmaktır" (Bourdieu, 1997: 18). Ona göre insanlığa söyleyeceği sözü olup olmadığı kaygısını taşımaksızın televizyona çıkmayı kabul etmek demek, oraya bir şey söylemek için değil kendini göstermek ve görünmüş olmak için çıkmak anlamına gelmektedir (Bourdieu, 1997: 18). Kültür endüstrisi sürekli tüketim yönünde hareket ettiğinden, tüketim kültürü ve kitle edebiyatına yeniden üretilebilen metinler pazarlanabilen bir kültürün temel araçları haline gelmiş ve otonom sanatın karşısına heterojen bir kültür pazarı çıkarmıştır (Sam, 2007: 78). Bu süreçte ortaya çıkan Kültürel Omnivorluk kavramı ise kültürel sermayenin yeni belirleyicisi olarak ele alınmaktadır (Savage vd., 2005: 5). Sınıflar arası hayat tarzı farklarının çeşitlenmesiyle yeni orta sınıf, hiyerarşik sınırları aşarak birden fazla türe ilgi duyan "omnivor" bir tüketim habitusu sergilemektedir (Gerro, 2002: 209; aktaran Kip, 2010: 24).

Eurovision Şarkı Yarışması (ESC), 1950'de kurulan Avrupa Yayın Birliği'nin (EBU), üye ülkeler arasındaki ulusal kamu yayıncılığı işbirliğine dayalı olarak oluşturduğu bir popüler müzik organizasyonudur. EBU'nun ortaya çıkışı, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'nın yeniden şekillenmesi sürecinde hız kazanan uluslararası girişimlerin bir ürünüdür. Birliğin kuruluş amacı; televizyon yayıncıları arasında yaşanan teknik uyum sorunlarını aşmak,

paylaşımı artırmak, çatışmaları uluslararası antlaşmalara saygı gösterilmesini sağlayarak çözmek ve üyelerin ortak çıkarlarını savunmaktır (Akın, 2010: 119; Uluç, 2003: 77-78).

Yarışmanın yapısal kuralları ve format dinamikleri şu çerçevede belirlenmiştir:

Şarkı Süresi: Katılan şarkılar 3 dakikayı aşmamalıdır.

Sahne Sınırı: Sahnede bulunan yorumcu ve vokal sayısı en fazla 6 kişi olabilir.

Dil Kuralları: Başlangıçta dil serbestliği varken (1956), 1966-1973 ve 1977-1999 yılları arasında ulusal dilde şarkı söyleme zorunluluğu uygulanmış; 1999'dan itibaren yeniden dil serbestliği kuralına dönülmüştür.

Yaş Sınırı: 1986'da 13 yaşındaki Sandra Kim'in kazanması üzerine 16 yaş sınırı getirilmiştir.

Ev Sahipliği: 1958'den itibaren bir önceki yıl kazanan ülke ev sahipliği hakkını elde eder (Türkiye, 2003 birinciliği sonrası 2004 yılında yarışmayı İstanbul'da düzenlemiştir).

Oylama Sistemi: 1975'te yürürlüğe giren 1-8, 10 ve 12 puanlık sistem kullanılmaktadır. 1998'de halk oylamasına (televoting) geçilmiş, 2009'dan sonra ise %50 jüri ve %50 halk oylaması ağırlığı getirilmiştir.

İlk Yıllar ve Kültürel Adaptasyon Süreci (1975 - 1990)

Türkiye'nin 1975'te başlayan Eurovision serüveni, TRT'nin öncülük ettiği yukarıdan aşağıya bir modernleşme hamlesidir. TRT, finaller düzenleyerek süreci ulusal bir mesele haline getirmiş ve Türkiye'nin çağdaş yüzünü Avrupa'ya kanıtlama görevini üstlenmiştir. Bu dönemdeki habitus, halkın gündelik pratiklerinden ziyade devlet elitlerinin "olması gereken Türkiye" tasavvurunu yansıtmış; yerel motifler yerine Batı standartlarına uyum sağlama (kültürel adaptasyon sermayesi) gözetilmiştir.

Türkiye'nin 1975'te Stockholm'de Semiha Yankı'nın "Seninle Bir Dakika" şarkısıyla başlattığı Eurovision yolculuğu, tipik bir "yukarıdan aşağıya" modernleşme girişimidir. İlk şarkı sadece 3 puan alarak sonuncu olsa da ulusal düzeyde bir meseleye dönüştürülmüştür. Bu dönemde TRT, Türkiye'nin çağdaş yüzünü kanıtlama refleksini üstlenmiş; halkın gündelik müzik pratiklerinden ziyade, devlet elitlerinin "olması gereken modern Türkiye" tasavvuruna uygun, Batı formlarını ve orkestrasyonlarını taklit eden "steril" ve hafif müzik normlarını benimsemiştir.

1980'li yıllar düşük puanlar ve derin bir kabul görmeme hissi yaratan sıfır puan travmasıyla (1983 - Çetin Alp, Opera) geçmiştir. Ancak 1986'da Klips ve Onlar'ın seslendirdiği "Halley" parçasının 9. olması Türkiye'ye ilk ilk-10 başarısını ve moralini kazandırmıştır. Süreç aynı zamanda politik engellerle doludur: 1976'da Yunanistan'ın Kıbrıs Barış Harekâtı'nı protesto eden şarkısı nedeniyle Türkiye'nin çekilmesi ve 1979'da Kudüs'teki yarışmaya Arap ülkelerinin diplomatik baskısıyla katılınmaması, müziğin doğrudan bir jeopolitik alan olduğunu somutlaştırmıştır.

Yükseliş Dönemi ve Etnik Sentez (1990 - 2002)

1990'lı yıllar, Türkiye'nin kendi yerel tınılarını Batılı pop formlarıyla sentezleyerek bir ayrım (*distinction*) yarattığı dönemdir. 1997'de Şebnem Paker ve Grup Etnik'in seslendirdiği "Dinle" adlı parçanın 3. olması bir dönüm noktasıdır. Türk müziğindeki makamsal yapının ve 7/8'lik aksak ritmin kabul görmesi, yerel olanın evrenselliği tezini doğrulamıştır.

Altın Çağ: Sertab Erener Zaferi ve Türlerin Çeşitlenmesi (2003 - 2012)

yılında Letonya'nın başkenti Riga'da Sertab Erener, "Everyway That I Can" ile Türkiye'ye tarihinin ilk birinciliğini kazandırmıştır. Tamamen İngilizce sözler, modern koreografi ve oryantal öğelerin birleşimi melez bir ürün ortaya koymuş; Türkiye'nin kültürel sermayesini kurumsallaştırarak ülkenin imajını uluslararası alanda devasa bir simgesel sermayeye dönüştürmüştür.

Bu dönemde Eurovision, Türkiye tarafından etkili bir yumuşak güç (*soft power*) aracı olarak kullanılmış ve istikrarlı başarılar elde edilmiştir: 2004'te Athena ("For Real", 4. lük), 2007'de Kenan Doğulu ("Shake It Up", 4. lük), 2008'de Mor ve Ötesi ("Deli", 7. lik), 2009'da Hadise ("Düm Tek Tek", 4. lük), 2010'da maNga ("We Could Be The Same", 2. lik) ve 2012'de Can Bonomo ("Love Me Back", 7. lik). Ska-Punk, Rock ve Nu-Metal icra eden grupların gönderilmesi, Türkiye'nin yalnızca oryantal değil alternatif müzik üretiminde de modern bir kapasiteye sahip olduğu mesajını vermiştir. 2010'da maNga'nın robotik şovu, müzikolojideki ses ve imaj bütünlüğünü somutlaştırmıştır.

Çekilme Süreci ve Kültürel Kırılma (2013 - Günümüz)

Türkiye 2012 sonrasında yarışmadan çekilme kararı almıştır. TRT'nin çekilme gerekçeleri arasında "Big Five" ayrıcalığı (Almanya, Fransa, İngiltere, İspanya, İtalya'nın doğrudan finale çıkması) ve 2009 sonrası %50 jüri sisteminin politik oylamalara yol açtığı düşüncesi yer almaktadır. Bu durum aynı zamanda kültürel bir yol ayrımıdır; TRT yetkililerinin 2014 birincisi Conchita Wurst üzerinden yaptıkları açıklamalar yarışmanın içeriğinin toplumsal değerlerle uyumsuzluğu iddiasını öne çıkarmıştır. EBU ile yönetimsel anlaşmazlıklar ve bölgesel krizler nedeniyle Türkiye'nin mesafeli tutumu devam etmektedir.

Türkiye'nin Eurovision süreci, müzikal tercihlerin ve sahneleme pratiklerinin uluslararası alanda bir kültürel sermaye ve meşruiyet mücadelesine dönüştüğünü göstermektedir. Başlangıçta Batı formlarına uyum sağlama odaklı yürütülen adaptasyon çabası, zamanla yerel tınıların modern pop ve rock formlarıyla harmanlandığı stratejik bir simgesel sermaye üretimine evrilmiştir. Ancak kültürel sermaye statik değildir; Türkiye'nin bugün yarışmada yer almaması, bu alandaki sermaye biriktirme arzusunun yerini farklı coğrafyalarda ve farklı değer setlerinde yeni bir meşruiyet arayışına bıraktığını ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Türkiye'nin Eurovision tarihi; müziksel formların, estetik tercihlerin ve sahneleme pratiklerinin uluslararası alanda bir meşruiyet ve kültürel sermaye mücadelesine dönüştüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Başlangıçta Batı yüksek kültürüne uyum sağlama refleksiyle yürütülen bu süreç, 1990'lar ve 2000'lerde yerel ve küresel unsurların sentezlendiği özgün bir simgesel sermaye inşasına evrilmiştir.

Müzik, stratejik tercihlerle (makam, dil, ritim, görsel imaj) birleştirildiğinde ulus-devletler için muazzam bir kurumsallaşmış sermaye ve yumuşak güç üretmektedir. Ancak kültürel sermaye statik değildir. Türkiye'nin 2013 sonrası geri çekilmesi; salt teknik veya bürokratik bir itiraz olmanın ötesinde, bu alandaki sermaye biriktirme arzusunun yerini farklı coğrafyalarda ve farklı değer setlerinde yeni bir meşruiyet ve habitus arayışına bıraktığını simgeleyen tarihsel bir kırılmadır.

KAYNAKÇA

Akın, H. (2010). Avrupa Yayın Birliği (EBU) ve Kamu Yayıncılığı. *Selçuk İletişim Dergisi*, 6(3), 115-128.

Albayrak, A. (2015). *Bourdieu Sosyolojisinde Kültürel Sermaye ve Müzik Eğitimi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üzerine*. (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bourdieu, P. ve Passeron, J. C. (2015). *Yeniden Üretim: Bir Eğitim Sistemi Kuramı İçin Öğeler*. (Ö. Elitez ve A. Sümer, Çev.). İstanbul: Heretik Yayıncılık.

Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2014). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Erol, A. (2003). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

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

Jourdain, A. ve Naulin, S. (2016). *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*. (Ö. Elitez, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kip, M. (2010). Kültürel Tüketim Kalıpları ve Omnivorluk. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 5(2), 20-35.

Özsöz, F. (2007). *Eğitim Sosyolojisinde Kültürel Sermaye ve Habitus*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Sam, R. (2007). *Pierre Bourdieu ve Kültür Sosyolojisi.* Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8(13), 73-89.

Savage, M., Warde, A. ve Devine, F. (2005). *Capitals, Assets, and Resources: Some Problems in Cultural Analysis*. The British Journal of Sociology, 56(1), 1-12.

Smith, P. (2007). *Kültürel Teori*. (S. Güzelsarı ve F. C. Bilir, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.

Uluç, G. (2003). *Küreselleşen Medya ve Yayın Birlikleri*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.

Yüce, A. (2007). *Bourdieu'de Toplumsal Uzam ve Sermaye Dağılımı.* Toplum ve Kuram Dergisi, 1(2), 45-62.

Ludomüzikoloji: Video Oyunlarının İşitsel Dünyası

Ludomusicology: The Sonic World of Video Games

Aysel Gökçe Eryılmaz
Afyon Kocatepe Üniversitesi
agokcecaglar@aku.edu.tr

Özet

Video oyunları günümüzde görsel, işitsel ve etkileşimsel öğelerin bir araya geldiği çok katmanlı medya biçimleri olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda oyunlarda kullanılan müzik ve ses tasarımı yalnızca atmosfer yaratmakla sınırlı olmayan, oyuncu deneyimini ve oyunun algılanış biçimini doğrudan etkileyen önemli unsurlar arasında yer almaktadır. 2000'li yıllardan itibaren video oyun müziği ve ses tasarımına yönelik akademik çalışmaların artmasıyla birlikte, bu konuları ele alan disiplinlerarası bir araştırma alanı ortaya çıkmış ve literatürde ludomüzikoloji olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Ludomüzikoloji oyun çalışmaları, müzikoloji ve medya araştırmalarının kesişiminde yer alarak video oyunlarında müziğin işlevlerini, estetik özelliklerini ve oyuncu deneyimi üzerindeki etkilerini incelemektedir. Bu çalışma ludomüzikoloji alanını tanıtmayı ve bu yaklaşım çerçevesinde video oyunlarında müzik ve ses tasarımının oyuncu deneyimini nasıl şekillendirdiğini ele almayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda ludomüzikolojinin araştırma alanları arasında yer alan dinamik ve etkileşimli müzik, immersion ve oyuncu deneyimi, diegetic ve non-diegetic müzik, oyun mekanikleri ile müzik ilişkisi ve oyun ses tasarımı gibi alt başlıklar üzerinde durulmaktadır. Çalışma kapsamında çeşitli video oyunlarından seçilen örnekler üzerinden bu kavramlar açıklanarak oyun müziğinin yalnızca estetik bir unsur değil aynı zamanda oyun deneyimini yönlendiren önemli bir tasarım bileşeni olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Bu yönüyle araştırma Türkiye'de henüz sınırlı sayıda çalışmaya konu olan ludomüzikoloji alanına kavramsal bir giriş sunmayı ve video oyun müziğinin akademik inceleme potansiyeline dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ludomüzikoloji, video oyun müziği, ses tasarımı

Abstract

Video games are currently regarded as multilayered media forms in which visual, auditory, and interactive elements come together. In this context, music and sound design used in games are not merely limited to creating atmosphere; they also constitute significant elements that directly influence the player's experience and the way the game is perceived. Since the 2000s, the increasing number of academic studies focusing on video game music and sound design has led to the emergence of a new interdisciplinary field of research, which has come to be known in the literature as ludomusicology. Ludomusicology, situated at the intersection of game studies, musicology, and media studies, examines the functions, aesthetic characteristics, and the effects of music on player experience in video games. This study aims to introduce the field of ludomusicology and to examine how music and sound design shape player experience within this framework. In this regard, the study focuses on several research areas within ludomusicology, including dynamic and interactive music, immersion and player experience, diegetic and non-diegetic music, the relationship between game mechanics and music and game sound design. Through selected examples from various video games, these concepts will be explained in order to demonstrate that game music is not merely an aesthetic component but also an important design element that guides and shapes the gameplay experience. In this respect, the study aims to provide a conceptual introduction to the field of

ludomusicology, which still the subject of limited research in Türkiye, and to draw attention to the academic potential of video game music as an object of scholarly inquiry.

Keywords: *Ludomusicology, video game music, sound design*

GİRİŞ

Video oyunları; görsel tasarım, anlatı, yazılım, oyuncu etkileşimi ve işitsel öğelerin bir arada çalıştığı etkileşimli medya ürünleridir. Bu yapının önemli bileşenlerinden biri olan ses; müzik, diyalog, ambiyans, arayüz sesleri ve efektlerden oluşan bütüncül bir işitsel çevre sunmaktadır. Oyuncunun yaptığı seçimler ve oyun sistemindeki değişimler, bu işitsel öğelerin nasıl ve ne zaman duyulacağını etkileyebilmektedir. Bu nedenle aynı müzik farklı oyuncular tarafından ya da farklı oynanışlarda farklı biçimlerde deneyimlenebilmektedir. Bu açıdan video oyunu müziğinin incelenmesi, müziksel yapının yanı sıra müziğin oyun sistemi ve oyuncu deneyimiyle kurduğu ilişkinin de ele alınmasını gerektirmektedir.

Akademik olarak ilk yıllarında, oyun müziğinin yazılı nota ya da sabit ses kaydı temelinde geliştirilen geleneksel müzik analizleriyle tam olarak açıklanamadığı ve etkileşimli medya ortamına uygun yeni kavram ve yöntemlere ihtiyaç duyulduğu farkedilmiştir. Bu sebeple ilk dönem çalışmalarında oyun müziğinin akademik bir araştırma konusu olarak kabul edilmesi bir tartışma konusu olmuştur. Sonraki yıllarda monografiler, derleme kitaplar, makaleler ve lisansüstü tezlerin artmasıyla dijital oyunlar bağımsız bir araştırma konusu olarak kabul görmeye başlamış, ludomüzikoloji daha belirgin bir araştırma alanına dönüşmüştür.

Ludomüzikolojinin ilk dönem çalışmalarında oyun sesinin tarihsel gelişimi, teknolojik dönüşümü ve müzik analizleri ön planda yer almıştır. Alanın gelişmesiyle araştırma konuları da çeşitlenmiş; bestecilik uygulamaları, etkileşim kuramları, müziksel yaratıcılık, tarihsel temsil, çip müziği, seslendirme ve duygu gibi farklı başlıklar literatüre dahil olmuştur (Arsenault, 2026: 41-43). Bu gelişim video oyunu müziğinin müzikoloji, oyun çalışmaları, medya araştırmaları, ses çalışmaları ve oyuncu deneyimi gibi farklı disiplinlerin katkısıyla ele alınmasını gerekli kılmıştır. Günümüzde ludomüzikoloji tarihsel gelişimden dinamik müzik sistemlerine, oyun mekaniklerinden oyuncu deneyimine, ses tasarımından anlatıya kadar uzanan geniş bir araştırma alanını kapsamaktadır. Bu çeşitlilik, alanın farklı yönelimlerini ortak bir çerçevede değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, ludomüzikolojinin kavramsal çerçevesini açıklamak ve video oyunu müziğine ilişkin başlıca araştırma alanlarını literatür doğrultusunda değerlendirmektir. Bu kapsamda video oyunu müziğinin tarih, teknoloji, etkileşim, oyun mekanikleri, oyuncu deneyimi, anlatı ve ses tasarımıyla kurduğu ilişkiler ele alınmıştır. Çalışma, tematik bir literatür derlemesi niteliğindedir. Kaynak seçiminde ludomüzikoloji alanına katkı sunan ve araştırma başlıklarını inceleyen hakemli makaleler, kitap bölümleri ve lisansüstü tezlerden yararlanılmıştır.

LUDOMÜZİKOLOJİ KAVRAMI

Ludomüzikoloji, oyun ve müzik arasındaki ilişkileri inceleyen, ağırlıklı olarak video oyunlarının müziksel ve işitsel boyutuna odaklanan disiplinlerarası bir araştırma alanıdır. Kavram, oyunları kültürel bir olgu olarak ele alan "ludoloji" ile müziği tarihsel, kuramsal, estetik ve toplumsal boyutlarıyla inceleyen "müzikoloji" disiplinlerinin birleşiminden türetilmiştir. *Ludomusicology* terimi ilk kez 2007 yılında Alberta Üniversitesi'nde Guillaume Laroche'un yürüttüğü bir öğrenci araştırmasında kullanılmış, Roger Moseley'nin 2013 yılında yaptığı tanımlamayla akademik literatürde daha sistemli bir yer edinmiştir.

Ludomüzikolojinin kapsamı alan yazınında farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Dar anlamıyla bu alan, video oyunlarında kullanılan müziklerin yapısını, işlevini, üretimini ve

oyuncu tarafından nasıl deneyimlendiğini incelemektedir. Daha geniş yaklaşımlar ise müzik oyunlarını, müzikle oynama pratiklerini, oyunlaştırılmış müzik performanslarını ve oyun teknolojileri aracılığıyla ortaya çıkan yaratıcı müzik etkinliklerini de kapsamaktadır. Bu kapsamda ludomüzikoloji müzik, oyuncu, yazılım, oyun kuralları ve kültürel bağlam arasındaki ilişkileri araştıran geniş bir çalışma alanı sunmaktadır.

Video oyunlarının işitsel kısmı müzik, ambiyans, diyalog, ses efektleri ve arayüz seslerinin birlikte oluşturduğu çok katmanlı bir ses çevresine dayanmaktadır. Bu unsurlar oyun sırasında eş zamanlı olarak işitilmekte ve oyuncunun oyun dünyasını algılamasına katkı sağlamaktadır. Müzik de bu işitsel yapının temel bileşenlerinden biri olarak oyun deneyiminin anlamlandırılmasına katkı sağlamaktadır. Video oyunu müziği belirli bir müzik türünü ifade etmemekte, farklı tür ve üslupların oyun içindeki kullanımını kapsayan geniş bir kategori oluşturmaktadır. Oyun müziğinin etkileşimli yapısı ve oyun sistemiyle kurduğu ilişki, bu alanın geleneksel müzik incelemelerinden farklı yöntemlerle ele alınmasını gerekli kılmıştır. Bu nedenle ludomüzikoloji, müzik çözümlemesini oyun çalışmaları, ses araştırmaları ve medya incelemeleriyle ilişkilendirerek video oyunlarının işitsel dünyasını disiplinlerarası bir bakış açısıyla incelemektedir.

Alan, özellikle 2010'lu yıllardan itibaren düzenlenen konferanslar, kurulan araştırma grupları ve uzmanlaşmış akademik yayınların katkısıyla kurumsal bir kimlik kazanmıştır. *Ludomusicology Research Group*'un 2012 yılında video oyunu müziğine odaklanan ilk konferansı düzenlemesi, 2014 yılında *North American Conference on Video Game Music*'in başlaması ve 2016 yılında *Society for the Study of Sound and Music in Games*'in kurulması, araştırmacılar arasında uluslararası bir iletişim ağı oluşturmuştur. Ayrıca *Journal of Sound and Music in Games* dergisinin 2020 yılında yayımlanmaya başlaması, alanın düzenli bir akademik yayın ortamına kavuşmasına önemli katkı sağlamıştır. Bu gelişmeler sonucunda ludomüzikoloji, video oyunu müziğini farklı yönleriyle ele alan araştırmaları ortak bir kuramsal çerçevede buluşturan yerleşik bir araştırma alanına dönüşmüştür (Fernández-Cortés, 2021: 15-16).

LUDOMÜZİKOLOJİNİN BAŞLICA ARAŞTIRMA ALANLARI

Video oyunu müziği teknoloji, oyun tasarımı, anlatı ve oyuncu deneyimiyle kurduğu çok yönlü ilişkiler nedeniyle geniş bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Bu doğrultuda ludomüzikoloji oyun müziğini, tarihsel gelişimden dinamik müzik sistemlerine, ses tasarımından oyuncu etkileşimine kadar uzanan farklı araştırma başlıkları altında incelemektedir. Bu bölümde ludomüzikolojinin öne çıkan araştırma alanları, ele aldıkları temel konular ve oyun müziğinin anlaşılmasına sağladıkları katkılar açısından değerlendirilmektedir.

Tarihsel Gelişim ve Teknolojik Dönüşüm Süreci

Tarihsel gelişim ve teknolojik dönüşüm, ludomüzikolojinin temel araştırma alanlarından biridir. Bu alandaki çalışmalar, video oyunu müziğinin farklı dönemlerde hangi teknik olanaklar, üretim koşulları ve estetik anlayışlar doğrultusunda geliştiğini incelemektedir. Donanım teknolojilerindeki ilerlemeler, ses üretim yöntemlerini ve besteleme pratiklerini doğrudan etkilemiştir. Buna bağlı olarak oyun müziği de basit ses efektlerinden orkestral kayıtlar, dinamik müzik sistemleri ve gelişmiş ses tasarımlarına uzanan önemli bir dönüşüm geçirmiştir.

Bu araştırmalar, erken dönem oyun müziklerinin hangi teknik sınırlamalar altında üretildiğini, besteci ve programcı rollerinin zaman içinde nasıl değiştiğini ve teknolojik gelişmelerin müzik üretimini nasıl dönüştürdüğünü ele almaktadır. Fritsch (2013), özellikle oyun müziği üretiminin programcı odaklı bir yapıdan profesyonel bestecilerin görev aldığı

uzmanlaşmış bir alana dönüşmesini teknolojik gelişmelerle birlikte değerlendirmektedir (Fritsch, 2013: 11-12).

Tarihsel çalışmalar yalnızca teknolojik değişimi belgelemekle sınırlı değildir. Aynı zamanda belirli müziksel özelliklerin teknik zorunluluklardan mı, yoksa estetik tercihlerden mi kaynaklandığını sorgulayarak oyun müziğinin gelişimini daha kapsamlı biçimde açıklamayı amaçlamaktadır. Bu süreçte oyun kayıtları, emülasyon uygulamaları, eski internet siteleri ve oyuncu topluluklarının oluşturduğu arşivler de önemli araştırma kaynakları arasında yer almaktadır.

Sonuç olarak tarihsel gelişim ve teknolojik dönüşüm çalışmaları, günümüzde kullanılan oyun müziği uygulamalarının hangi teknik ve estetik birikim üzerine inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle söz konusu araştırmalar, hem oyun müziği tarihinin belgelenmesine katkı sağlamakta hem de ludomüzikolojinin diğer araştırma alanlarına temel oluşturmaktadır.

Dinamik ve Etkileşimli Müzik Sistemleri

Dinamik ve etkileşimli müzik sistemleri üzerine yapılan çalışmalar, oyun müziğinin oyuncu eylemleri ve oyun sistemindeki değişkenlerle nasıl ilişkilendirildiğini incelemektedir. Bu çalışmalar, müziğin önceden belirlenmiş doğrusal bir yapı içerisinde ilerlemesinden farklı olarak, oyuncunun doğrudan girdilerine veya oyun içindeki konum, zaman, sağlık düzeyi ve anlatısal ilerleme gibi değişkenlere bağlı olarak nasıl değişebildiğine odaklanmaktadır. Bunun yanında müziğin değişen oyun koşullarına hangi kurallar aracılığıyla uyum sağladığı ve oyuncunun ortaya çıkan işitsel yapının biçimlenmesine ne ölçüde katkıda bulunduğu da bu alanın temel araştırma konuları arasında yer almaktadır (Collins, 2009: 5-7).

Dinamik müzik sistemlerinde oyun sırasında meydana gelen değişimler, müziğin farklı bileşenlerinin devreye girmesine veya mevcut müzikal yapının yeniden düzenlenmesine neden olabilmektedir. Örneğin Red Dead Redemption 2'de (2018) keşif, çatışma ve farklı oyun durumları arasında gerçekleşen geçişlere müziksel değişimler eşlik etmektedir. Oyuncunun bulunduğu ortam ve karşılaştığı olaylara bağlı olarak müziğin yoğunluğu ve kullanılan müzikal katmanlar değişebilmekte, böylece müzik oyunun değişen temposuna uyum sağlayan dinamik bir yapıya dönüşmektedir.

Bu alandaki temel tartışmalardan biri, doğrusal olarak bestelenmiş müzik ile etkileşimli, uyarlanabilir ve üretken müzik sistemleri arasındaki ayrımdır. Collins (2009), dinamik oyun sesini farklı etkileşim biçimleri üzerinden ele almakta; oyuncunun doğrudan eylemleri sonucunda ortaya çıkan işitsel değişimleri etkileşimli, oyun sistemindeki değişkenlere bağlı olarak gerçekleşen değişimleri ise uyarlanabilir yapılar çerçevesinde değerlendirmektedir (Collins, 2009: 5-9). Benzer şekilde Plut ve Pasquier (2020), üretken müzik sistemlerini oyunla kurdukları ilişki, müzik üretme yöntemleri ve sistem mimarileri açısından sınıflandırarak alandaki farklı yaklaşımları daha sistematik bir çerçevede ele almaktadır (Plut ve Pasquier, 2020: 2-3).

Dinamik müzik sistemlerinin işleyişi aynı zamanda teknik tasarım süreçleriyle yakından ilişkilidir. Uyarlanabilir sistemlerde farklı müzik bölümlerinin veya katmanlarının oyun sırasında bir araya getirilebilmesi için tempo, tonalite, ritmik yapı ve geçiş noktaları gibi müzikal unsurların sistemin değişken yapısına uygun biçimde planlanması gerekmektedir. Üretken sistemlerde ise algoritmaların yalnızca oyun durumlarına tepki vermesi değil, aynı zamanda müzikal açıdan tutarlı sonuçlar oluşturması beklenmektedir. Bu nedenle dinamik müzik tasarımı, bestecilik süreci ile oyun sisteminin teknik yapısının birlikte düşünülmesini gerektiren bir alan olarak ortaya çıkmaktadır.

Dinamik ve etkileşimli müzik sistemleri, oyun müziğinin oyuncunun eylemleri ve oyun dünyasında meydana gelen değişimlerle karşılıklı bir ilişki içerisinde biçimlenebildiğini göstermektedir. Bu açıdan dinamik ve etkileşimli müzik araştırmaları, oyun müziğinin değişken oyun koşullarına nasıl uyum sağladığını ve oyuncunun eylemleriyle nasıl ilişki kurduğunu açıklamakta; aynı zamanda müziğin oyun mekanikleriyle bütünleşmesinin anlaşılması için temel bir çerçeve sunmaktadır.

Oyun Mekanikleri ve Müzik

Oyun mekanikleri ve müzik arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmalar, işitsel öğelerin oyunun kuralları, hedefleri, oyuncu eylemleri ve geri bildirim sistemleri içindeki işlevini ele almaktadır. Bu araştırmalar, müziğin yalnızca atmosfer oluşturan bir unsur olmadığını; aynı zamanda oyuncuya bilgi veren, oyuncuyu yönlendiren ve oynanışı destekleyen bir sistem olarak işlev görebildiğini ortaya koymaktadır. Bazı oyunlarda müzik, oyuncuya tehlikeyi, görevin tamamlandığını ya da yeni bir aşamaya geçildiğini bildirirken, bazı örneklerde doğrudan oyunun temel mekaniğinin bir parçasına dönüşebilmektedir.

Oyun mekaniği ile müzik arasındaki ilişki iki yönlü olarak ele alınabilir. İlk olarak oyuncunun oyun içindeki eylemleri ve oyun sistemindeki değişkenler, müziğin nasıl duyulacağını doğrudan etkileyebilmektedir. Oyun motoru tarafından belirli koşullara göre tetiklenen müziksel değişimler, oyuncuya içinde bulunduğu durum hakkında dolaylı bilgi sunmakta ve sonraki eylemlerine ilişkin ipuçları verebilmektedir. Örneğin bir görevin tamamlanmasıyla belirli bir müzikal motifin devreye girmesi, seviye atlandığında işitsel bir geri bildirimin duyulması ya da tehlikeli bir bölgeye girildiğinde müziğin yoğunlaşması, oyuncunun oyun dünyasında meydana gelen değişimleri daha kolay yorumlamasını sağlar. Bu durumda oyun mekaniği müziği biçimlendirmekte ve müzik, oyun sistemindeki değişiklikleri oyuncuya aktaran işitsel bir geri bildirim aracı olarak çalışmaktadır.

İkinci olarak müzik, yalnızca oyuncunun eylemlerine tepki veren bir unsur olmaktan çıkarak oyunun kuralları ve ilerleme sistemi içerisinde doğrudan işlev kazanabilmektedir. Collins (2009), oyunlardaki işitsel değişimlerin oyuncuya geri bildirim sağlayan yönüne dikkat çekerken; Liebe (2013), müzik ile oynanış arasındaki etkileşimin bazı oyunlarda müziği doğrudan oyun mekaniğinin bir parçası haline getirebildiğini göstermektedir (Collins, 2009: 7; Liebe, 2013: 41-42). Örneğin Super Mario Bros.'ta (1985) oyuncunun gerçekleştirdiği belirli eylemler işitsel geri bildirimlerle karşılık bulurken, Loom'da (1990) müziksel örüntüler yalnızca geri bildirim sağlamakla kalmayıp bulmacaların çözülmesi ve oyunda ilerlenmesi için kullanılan temel unsurlardan biri haline gelmektedir. Böylece müzik ile oyun mekaniği arasındaki ilişki, oyuncu eylemlerine verilen basit işitsel tepkilerden müziğin oynanışın merkezine yerleşmesine kadar farklı biçimlerde ortaya çıkabilmektedir.

Oyun mekaniği ile müzik arasındaki ilişkinin incelenmesi, oyun müziğinin işlevsel yönünün anlaşılması açısından önem taşımaktadır. İşitsel geri bildirimler oyuncunun gerçekleştirdiği eylemlerin sonuçlarını değerlendirmesine, oyun kurallarını öğrenmesine ve oyun dünyasında meydana gelen değişimleri daha hızlı kavramasına yardımcı olmaktadır. Ertan (2025), ses ve müziğin oyuncuya sunulan başarı ve başarısızlık geri bildirimlerini güçlendirdiğini, duygusal katılımı ve oyuncu eyleyiciliğini desteklediğini, ayrıca anlatı ile oyun mekanikleri arasında bağ kurarak oyun deneyimini çok duyulu bir yapıya dönüştürdüğünü ifade etmektedir (Ertan, 2025: 30). Bu yönüyle ludomüzikoloji, müziği yalnızca oyunlara eşlik eden estetik bir unsur olarak değil, oyuncunun eylemleri ve oyun sistemleriyle etkileşim içinde çalışan işlevsel bir yapı olarak ele almakta; müziğin oyun tasarımındaki yerini ve oyuncu deneyimine yaptığı katkıyı oyun mekanikleri üzerinden değerlendirmektedir.

Oyuna Dalma ve Oyuncu Deneyimi

Oyuna dalma ve oyuncu deneyimi araştırmaları, müziğin oyuncunun dikkatini, duygusal katılımını, zaman algısını ve oyun dünyasıyla kurduğu ilişkiyi nasıl etkilediğini incelemektedir. Oyuna dalma, oyuncunun dikkatinin ve düşüncelerinin oyun çevresinde yoğunlaşmasıyla oluşan bilişsel bir deneyimdir. Bu süreçte oyuncu, dış çevredeki uyaranları ikinci plana atmakta ve oyun dünyasına odaklanmaktadır. Böylece kendisini o dünyanın bir parçası gibi hissetmeye başlamaktadır.

Bu araştırma alanında müzik, oyuncunun oyun dünyasına odaklanmasını kolaylaştıran ve deneyimin duygusal yönünü güçlendiren bir unsur olarak ele alınmaktadır. Müziksel uyum, tekrar, işitsel yoğunluk, tanıdıklık ve oyun eylemlerine verilen sesli geri bildirimlerin oyuncunun oyuna katılımını nasıl etkilediği araştırılmaktadır. Hart, oyuna dalmayı oyuncunun devam eden oyun deneyimine katılımını açıklayan bir süreç olarak değerlendirmekte ve bu deneyimi oyuncunun eylemlerinin oyun dünyasında anlamlı sonuçlar doğurduğuna ilişkin algısıyla ilişkilendirmektedir (Hart, 2018: 155-156). Bu yaklaşım, müziğin pasif bir arka plan sesi olarak değil oyuncunun kararlarını ve deneyimini etkileyen işlevsel bir bileşen olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır.

Sanders ve Cairns (2010), bir labirent oyununa müzik ekleyerek oyuncuların oyuna dalma düzeylerini ve zaman algılarını karşılaştırmış; müziğin deneyimlenen süreyi etkileyebildiğini, ancak bu etkinin kullanılan müziğin niteliği ve oyuncunun kişisel tercihine göre değişebildiğini göstermiştir (Sanders ve Cairns, 2010: 160-167). Benzer biçimde, uzun süreli yapı kurma ve tasarım odaklı oyunlarda kullanılan sakin ve tekrar eden müziklerin oyuncunun dikkatini korumaya yönelik tasarlandığı görülmektedir. *The Sims* (2000) veya *Minecraft* (2009) gibi oyunlarda kullanılan arka plan müziklerinin oyun dışında ders çalışma ya da odaklanma amacıyla da dinlenmesi, bu etkinin gündelik yaşama yansıyan örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Oyuna dalma ve oyuncu deneyimi araştırmaları, müziğin oyuncular üzerindeki etkisini ölçülebilir ve karşılaştırılabilir veriler üzerinden değerlendirmeye olanak sağlamaktadır. Bu çalışmalar, müziksel özelliklerle dikkat, duygu, zaman algısı, eyleyicilik ve kişisel tercih arasındaki ilişkileri inceleyerek aynı işitsel tasarımın farklı oyuncular tarafından neden farklı biçimlerde deneyimlenebildiğini açıklamaktadır. Alan, ludomüzikolojinin oyuncu odaklı çalışmalarına önemli katkılar sunmakta ve müziğin duygusal tasarım üzerindeki etkisini inceleyen araştırmalarla doğrudan ilişki kurmaktadır.

Diegetik ve Diegetik Olmayan Müzik Yapıları

Diegetik ve diegetik olmayan müzik yapıları, ludomüzikolojinin oyun sesinin mekansal ve anlatısal işlevlerini inceleyen araştırma alanlarından biridir. Diegetik müzik, kaynağı oyun dünyası içinde bulunan ve oyun karakterleri tarafından da işitilebildiği varsayılan müzikleri ifade eder. Diegetik olmayan müzik ise yalnızca oyuncuya yönelik olan, oyun dünyasında görünür ya da işitilebilir bir kaynağı bulunmayan eşlik müziklerini kapsamaktadır. Film müziği çalışmalarından aktarılan bu kuramsal ayrım, video oyunlarının etkileşimli yapısıyla birlikte daha esnek ve değişken biçimlerde ele alınmaktadır. Bu araştırma alanında müziğin oyun dünyasıyla nasıl ilişki kurduğu, karakterler ile oyuncunun aynı sesi işitip işitmediği ve işitsel öğelerin oyun hakkında ne tür bilgiler aktardığı incelenmektedir. Diegetik müzik, oyun evreninin doğal bir parçası olarak oyuncunun mekan algısını ve anlatıyla kurduğu ilişkiyi güçlendirirken; diegetik olmayan müzik daha çok atmosfer oluşturma, duygusal yönlendirme ve oyuncuya dolaylı bilgi verme işlevi üstlenmektedir.

Grand Theft Auto (1997-2026) serisinde, oyuncunun araç kullanırken dinlediği radyo yayınları diegetik müzik örneğidir; çünkü müziğin kaynağı oyun dünyasında yer almakta ve karakter tarafından da duyulmaktadır. Buna karşılık görevler sırasında gerilimi artırmak veya yaklaşan tehlikeyi hissettirmek amacıyla kullanılan arka plan müzikleri diegetik olmayan müzik kapsamında değerlendirilmektedir. Benzer şekilde *The Witcher 3*'te (2015) kasaba ve hanlarda çalan müzikler oyun dünyasının doğal bir parçası olarak algılanırken, savaş anlarında devreye giren orkestral soundtrack oyuncuya yönelik diegetik olmayan bir anlatım işlevi görmektedir.

Diegetik ve diegetik olmayan müzik araştırmaları, müziğin oyun dünyasındaki konumunu ve oyuncuya bilgi aktarma biçimini birlikte değerlendirmektedir. Müziğin anlatısal gerçeklik oluşturma, oyuncuya geri bildirim sağlama, oyun alanları arasındaki geçişleri destekleme ve oyuncunun oyun dünyasıyla kurduğu ilişkiyi güçlendirme gibi işlevlerini açıklamaya katkı sunmaktadır. Bu yönüyle diegetik yapıların incelenmesi, ludomüzikolojide anlatı, duygusal tasarım ve oyuncu deneyimi araştırmalarıyla doğrudan ilişki kurmaktadır.

Duygusal Tasarım ve Müzik

Duygusal tasarım araştırmaları, video oyunu müziğinin oyuncunun duygu durumunu nasıl etkilediğini ve oyun deneyimine nasıl yön verdiğini incelemektedir. Bu alanda müzik, gerilim, rahatlama, korku, başarı, başarısızlık, empati ve beklenti gibi duyguların oluşumuna katkı sağlayan bir tasarım unsuru olarak ele alınmaktadır. Araştırmalar, duygusal etkinin yalnızca müzikten kaynaklanmadığını; müziksel yapı, oyun bağlamı, anlatı, oyuncu eylemleri ve kişisel deneyimlerin birlikte değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Collins'e göre oyun müziği, oyuncunun dikkatini yönlendirme, yaklaşan olayları sezdirme, leitmotifler aracılığıyla karakterleri tanımlama, zaman ve mekan algısını destekleme ya da ödülleri işitsel olarak vurgulama gibi farklı işlevler üstlenebilmektedir (Collins, 2009: 5-7).

Tonalite, armoni, tempo, ritmik yoğunluk, tını, ses yüksekliği, tekrar ve sessizlik gibi unsurlar; karakterler, mekanlar ve anlatısal gelişmelerle birlikte değerlendirilmektedir. Aynı müziksel özellik farklı oyun bağlamlarında farklı anlamlar taşıyabileceğinden, araştırmalar müziği tek başına değil oyuncunun deneyimi ve oyun sırasında yaptığı seçimlerle birlikte ele almaktadır (Fernández-Cortés, 2021: 27-28). Örneğin, *Pokémon* (2004) serisinde kullanılan sakin ve melodik müzikler oyuncuda güven, huzur ve keşif duygusunu desteklerken; *The Last of Us*'ta (2013) gitar ağırlıklı sade müzikler kayıp, yalnızlık ve dramatik anlatıyı güçlendiren bir atmosfer oluşturmaktadır. Benzer şekilde Perez (2017), *Undertale* (2015) üzerine yaptığı çalışmada tonal ve istikrarlı müziklerin barışçıl seçimleri desteklediğini, tonal belirsizlik ve bozulmuş seslerin ise şiddet içeren davranışların sonuçlarını vurgulamak için kullanıldığını göstermektedir (Perez, 2017: 1-4, 98-99). Bu örnekler, müziğin oyuncunun duygusal tepkilerini yönlendiren önemli bir anlatım aracı olduğunu ortaya koymaktadır.

Duygusal tasarım araştırmalarında müzik çözümlemesi, farklı oynanış biçimlerinin karşılaştırılması, belirli sahnelerde ses ve görüntü ilişkisinin incelenmesi ile oyuncu deneyimlerinin değerlendirilmesi gibi yöntemlerden yararlanılmaktadır. Bu çalışmalar, oyun müziğinin duygusal etkisini genel kabuller üzerinden açıklamak yerine, bu etkinin hangi müziksel, anlatısal ve etkileşimsel düzenlemelerle ortaya çıktığını incelemektedir. Ayrıca müzik çevresel sesler, karakter sesleri ve sessizlikle birlikte değerlendirildiğinden, duygusal tasarım araştırmaları oyun ses tasarımı ve ambiyans çalışmalarını da doğrudan beslemektedir.

Ses Tasarımı ve Ambiyans

Ses tasarımı ve ambiyans araştırmaları, video oyunlarının işitsel dünyasını müzikle sınırlamadan çevresel sesler, efektler, karakter sesleri, arayüz bildirimleri ve sessizlik gibi tüm işitsel bileşenleri birlikte ele almaktadır. Bunun yanı sıra farklı ses öğelerinin bir araya gelerek oyuncunun mekanı algılamasına, oyun dünyasını yorumlamasına ve çevresiyle etkileşim kurmasına nasıl katkı sağladığını incelemektedir.

Bu alanda özellikle ambiyans seslerinin oyun dünyasının inandırıcılığını nasıl desteklediği araştırılmaktadır. Rüzgar, su, yağmur, şehir gürültüsü veya doğa sesleri gibi çevresel öğeler, oyuncunun bulunduğu mekanı işitsel olarak tanımasına yardımcı olmakta ve atmosferi güçlendirmektedir. Aynı zamanda belirli bölgelerin farklı ses dokularıyla tasarlanması, oyuncunun oyun dünyasında yönünü bulmasını kolaylaştırabilmektedir. Bu yaklaşımın başarılı örneklerinden biri *World of Warcraft* (2004) isimli online açık dünya oyunudur. Oyun içindeki farklı bölgelerde kullanılan ambiyans sesleri ve çevresel müzikler, her bölgenin kendine özgü kimlik kazanmasını sağlayarak oyuncunun mekan algısını güçlendirmektedir.

Ses tasarımı araştırmaları oyuncu eylemlerine verilen işitsel geri bildirimleri de kapsamaktadır. Bir nesnenin alınması, karakterin yaralanması, bir görevin tamamlanması ya da başarısız olunması gibi durumlar kısa ses işaretleriyle oyuncuya iletilmektedir. Bu sesler, oyun sistemi ile oyuncu arasındaki iletişimi desteklerken aynı zamanda oyun kurallarının öğrenilmesini de kolaylaştırmaktadır (Peerdeman, 2010: 2-3). Bunun yanında sessizlik de işitsel tasarımın önemli bir parçasıdır. Müziğin veya çevresel seslerin bilinçli olarak azaltılması, oyuncunun dikkatini belirli olaylara yöneltebilmekte ve yaklaşan gelişmelerin etkisini artırabilmektedir. *Clair Obscur: Expedition 33* (2025), bu bütüncül ses tasarımına güncel örneklerden biridir. Oyunda çevresel sesler, karakter diyalogları, efektler ve müzik birbirini tamamlayan bir yapı oluşturarak anlatının duygusal etkisini güçlendirmektedir.

Ses tasarımı ve ambiyans çalışmaları, müziğin oyun içindeki anlamının çevresindeki diğer işitsel öğelerle birlikte şekillendiğini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, oyun dünyasının işitsel olarak da nasıl inşa edildiğini açıklamakta ve müzik ile anlatı arasındaki ilişkinin daha kapsamlı biçimde değerlendirilmesine katkı sağlamaktadır.

Müzik ve Hikaye Anlatımı

Müzik ve hikaye anlatımı araştırmaları, oyun müziğinin karakterler, mekanlar, olaylar ve anlatı arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğunu incelemektedir. Bu çalışmalar, müziğin sahnelere eşlik eden bir unsur olmanın ötesinde anlatısal bilgi aktaran, yaklaşan olayları sezdiren ve hikayenin duygusal tonunu belirleyen bir anlatım aracı olduğunu göstermektedir. Karakterlere ya da olaylara ait temalar ve leitmotifler, anlatının bütünlüğünü güçlendiren temel müziksel araçlar arasında yer almaktadır.

Araştırmaların önemli bir bölümü, oyun boyunca tekrar eden temaların nasıl dönüştüğüne odaklanmaktadır. Aynı motifin farklı çalgı, armoni veya tempo ile yeniden kullanılması, karakterlerin gelişimini ve anlatıdaki değişimleri işitsel olarak görünür kılabilmektedir. *God of War* (2005) serisi bu yaklaşımın başarılı örneklerinden biridir. Oyunda kullanılan müzikler, ana karakterin gelişimi ve anlatının duygusal yapısıyla birlikte değişerek hikayenin etkisini güçlendirmektedir. Benzer biçimde *Shovel Knight*'ta (2014) bir oyun bölgesiyle ilişkilendirilen temaların karakter karşılaşmalarında yeniden kullanılması, mekan ile karakter arasında işitsel bir bağ kurulmasını sağlamaktadır (Perez, 2017: 42-43).

Müzik ve hikaye anlatımı araştırmaları, oyun müziğinin anlatıya sonradan eklenen bir unsur olmadığını ortaya koymaktadır. Müzik; karakterleri, mekanları ve olayları birbirine

bağlayarak oyuncunun hikayeyi yorumlama biçimini etkileyebilmekte ve anlatının bütünlüğünü güçlendirmektedir.

Agency ve Performativity

Agency (eyleyicilik) ve performativity (edimsellik) araştırmaları, oyuncunun kararlarının ve eylemlerinin oyun müziğinin oluşumuna nasıl katkı sağladığını incelemektedir. Agency, oyuncunun yaptığı seçimlerin oyun dünyasında anlamlı sonuçlar doğurduğuna ilişkin deneyimi ifade eder. Performativity ise oyuncunun hareketleri, zamanlaması ve kararlarıyla müziğin oynanış sırasında yeniden şekillenmesini açıklayan bir yaklaşımdır. Bu bakış açısına göre oyuncu müziği doğrudan bestelemez; ancak yaptığı eylemlerle müziğin nasıl duyulacağını ve nasıl deneyimleneceğini etkiler.

Alan, bestecinin hazırladığı müzik ile oynanış sırasında ortaya çıkan işitsel deneyim arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Oyuncunun yaptığı seçimler, müziğin ne zaman, nasıl ve hangi biçimde duyulacağını etkileyebilmekte; böylece her oynanışta farklı bir işitsel deneyim ortaya çıkabilmektedir. Hart, bu durumu oyuncunun kararlarının müziksel deneyimin oluşumuna doğrudan katkı sağlaması şeklinde değerlendirmektedir (Hart, 2018: 128-147). Bu yaklaşım, müziksel deneyimin besteci, oyun sistemi ve oyuncu arasındaki etkileşim sonucunda şekillendiğini göstermektedir.

Bu ilişki farklı oyunlarda farklı biçimlerde görülebilmektedir. *Geometry Dash*'te (2013) oyuncunun başarısı müziğin ritmine uyum sağlayabilmesine bağlıdır; hareketler müzikle senkron ilerlediği için oyuncunun eylemleri deneyimi doğrudan şekillendirir. *Guitar Hero*'da (2005) ise oyuncu doğru zamanda yaptığı hareketlerle parçanın icrasına katılır. Böylece müzik, oyuncunun performansıyla tamamlanan bir oyun deneyimine dönüşür.

Alandaki çalışmalar, ludomüzikoloji açısından oyuncunun oyun müziğinin oluşumundaki rolünü anlamaya olanak sağlaması bakımından önem taşımaktadır. Geleneksel görsel-işitsel medyada müzik büyük ölçüde önceden belirlenmiş bir yapı içerisinde dinleyiciye sunulurken, video oyunlarında oyuncunun eylemleri müziğin ne zaman ve hangi koşullarda duyulacağını etkileyebilmektedir. Bu durum, oyuncuyu müziksel deneyimin yalnızca dinleyicisi olmaktan çıkararak bu deneyimin gerçekleşmesine katkıda bulunan bir katılımcı haline getirmektedir.

2.10. Müzikal Türler ve Stil Analizi

Müzikal türler ve stil analizi, oyun müziklerinin hangi estetik geleneklerden yararlandığını ve bu geleneklerin oyun bağlamında nasıl dönüştürüldüğünü incelemektedir. Bu çalışmaların temel sorularından biri, "video oyunu müziği" ifadesinin bağımsız bir müzik türünü tanımlayıp tanımlamadığıdır. Custodis'e göre oyun müziği, sınırları belirli bir türden çok kullanım biçimi ve işlevi üzerinden tanımlanan geniş bir kategoridir. Popüler müzik, film müziği ve Batı sanat müziğinin farklı dönemlerinden beslenen bu yapı, çeşitli tür ve üslupları bir araya getirebilmektedir (Custodis, 2013: 159-160).

Müzik türü ile oyun türü arasında değişmez bir ilişki bulunmamaktadır. Rol yapma, yarış, korku veya strateji oyunlarında belirli müziksel eğilimler yaygınlaşsa da aynı oyun türündeki yapımlar farklı estetik tercihlere yönelebilmektedir. Hart'ın yarış oyunları üzerine yaptığı karşılaştırma, önceden var olan popüler müziklerle elektronik dans müziği, rock ve orkestral öğeleri birleştiren özgün bestelerin aynı oyun türü içinde kullanılabildiğini göstermektedir. Bu müzikler hareket ve hız duygusunu desteklerken çalgılama, tını, yoğunluk ve etkileşim düzeyi bakımından farklılaşmaktadır (Hart, 2018: 171-175).

Stil çözümlemelerinde armoni, melodi, ritim, biçim, tını ve çalgının yanı sıra müziğin tarihsel ve kültürel çağrışımları da değerlendirilir. Örneğin caz veya orta çağ folk müziği gibi

dönemsel özelliklere sahip üslupların kullanılması, oyunun geçtiği dönemi ve görsel tasarımın tarihsel bağlamını destekleyebilir. Oyuncunun bu müziğe ilişkin kişisel ve kültürel birikimi ise sahneyi yorumlama biçimini etkileyebilir. Bu açıdan müziksel stil, oyun dünyasının atmosferini ve anlatısal kimliğini kuran unsurlardan biri haline gelmektedir. Bu yönüyle müzikal türler ve stil analizi araştırma alanı, farklı müzik geleneklerinin oyun tasarımı, anlatı ve oyuncu deneyimi içinde kazandığı yeni işlevleri görünür kılmaktadır.

SONUÇ

Video oyunlarının teknolojik gelişimiyle birlikte müzik ve ses tasarımı, oyuncu deneyiminin temel bileşenleri arasında yer almaya başlamıştır. Oyuncunun eylemlerine göre değişebilen, oyun sistemiyle etkileşim içinde çalışan ve anlatıyı destekleyen bu işitsel yapı, video oyunu müziğinin kendine özgü özelliklerini ortaya çıkarmıştır. Bu gelişim oyun müziğinin geleneksel müzik incelemelerinden farklı kuramsal yaklaşımlar ve yöntemlerle ele alınmasını gerekli hale getirmiş, ludomüzikolojinin bağımsız ve disiplinlerarası bir araştırma alanı olarak gelişmesine zemin hazırlamıştır.

Bu çalışmada ludomüzikolojinin başlıca araştırma alanları literatür doğrultusunda değerlendirilmiştir. Tarihsel gelişim ve teknolojik dönüşüm, dinamik ve etkileşimli müzik sistemleri, oyun mekanikleri, oyuncu deneyimi, diegetik ve diegetik olmayan müzik yapıları, duygusal tasarım, ses tasarımı ve ambiyans, müzik ile hikaye anlatımı, agency ve performativity ile müzikal türler ve stil analizi başlıkları, video oyunu müziğinin farklı yönlerini açıklayan ve birbirini tamamlayan araştırma alanları olarak öne çıkmaktadır. İncelenen çalışmalar, müziğin oyunlarda estetik bir unsur olmanın ötesinde, oyuncuya bilgi aktaran, anlatıyı destekleyen, oyun mekanikleriyle etkileşim kuran ve oyuncu deneyimini yönlendiren işlevlere sahip olduğunu göstermektedir.

Ludomüzikoloji, video oyunlarının işitsel dünyasını müzik, ses tasarımı, oyun sistemi ve oyuncu deneyimi arasındaki ilişkiler üzerinden değerlendiren bütüncül bir bakış açısı sunmaktadır. Bu yaklaşım, oyun müziğinin anlamının yalnızca bestelenen müzikten kaynaklanmadığını; oyuncunun eylemleri, oyun tasarımı, anlatı ve teknolojik altyapıyla birlikte şekillendiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle ludomüzikoloji, hem müzikoloji hem de oyun çalışmaları açısından ortak bir araştırma zemini oluşturmakta ve video oyunlarının kültürel, sanatsal ve işitsel yönlerinin daha kapsamlı biçimde anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

Video oyunlarının teknik olanaklarının gelişmeye devam etmesi, uyarlanabilir ses sistemleri, yapay zeka destekli müzik üretimi ve yeni etkileşim teknolojileri gibi konuları ludomüzikolojinin güncel araştırma gündemine taşımaktadır. Gelecekte gerçekleştirilecek kuramsal ve uygulamalı çalışmaların, bu teknolojik gelişmelerin oyun müziği ve oyuncu deneyimi üzerindeki etkilerini daha ayrıntılı biçimde ortaya koyması beklenmektedir. Bu doğrultuda ludomüzikoloji, gelişimini sürdüren, araştırma kapsamı giderek genişleyen ve video oyunlarının işitsel dünyasını anlamak için güçlü bir kuramsal çerçeve sunan önemli bir disiplinlerarası çalışma alanı olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

Arsenault, D. (2026). Overture 2005–2025: A Sight-Reading of the Scores of Ludomusicology. *Journal of Sound and Music in Games*, 7(1), 39-59. https://doi.org/10.1525/jsmg.2026.7.1.39

Collins, K. (2009). An Introduction to Procedural Music in Video Games. *Contemporary Music Review*, 28(1), 5-15. https://doi.org/10.1080/07494460802663983

Custodis, M. (2013). *Playing with Music: Featuring Sound in Games*. P. Moormann (Ed.), *Music and Game: Perspectives on a Popular Alliance* (s. 159-170) içinde. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-531-18913-0_9

Ertan, E. (2025). Applying Video Game Satisfaction Elements to Cinematic Audio-Visuals: A Cross-Disciplinary Analysis through Ludomusicology, Diegesis and Flow Theory. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (71), 23-44. https://doi.org/10.47998/ikad.1669165

Fernández-Cortés, J. P. (2021). Ludomusicology: Normalizing the Study of Video Game Music (K. M. Cook, Çev.). *Journal of Sound and Music in Games*, 2(4), 13-35. https://doi.org/10.1525/jsmg.2021.2.4.13

Fritsch, M. (2013). *History of Video Game Music*. P. Moormann (Ed.), *Music and Game: Perspectives on a Popular Alliance* (s. 11-40) içinde. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-531-18913-0_1

Hart, I. J. T. (2018). *Ludomusicological Semiotics: Theory, Implications, and Case Studies*. (Doktora Tezi). Sydney Conservatorium of Music, The University of Sydney, Sydney.

Liebe, M. (2013). *Interactivity and Music in Computer Games*. P. Moormann (Ed.), *Music and Game: Perspectives on a Popular Alliance* (s. 41-62) içinde. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-531-18913-0_2

Peerdeman, P. (2010). *Sound and Music in Games*. Vrije Universiteit Amsterdam, Amsterdam.

Perez, M. (2017). *Undertale: A Case Study in Ludomusicology.* (Yüksek Lisans Tezi). Queens College, City University of New York, New York.

Plut, C. ve Pasquier, P. (2020). Generative Music in Video Games: State of the Art, Challenges, and Prospects. *Entertainment Computing*, 33, 100337. https://doi.org/10.1016/j.entcom.2019.100337

Sanders, T. ve Cairns, P. (2010). *Time Perception, Immersion and Music in Videogames*. Proceedings of the 24th BCS Conference on Human-Computer Interaction HCI 2010 (s. 160-167) içinde. Dundee: British Computer Society. https://doi.org/10.14236/ewic/HCI2010.21

Müziğin İşlevleri Temelinde Türkiye'deki Çocuk ve Gençlik Orkestraları

''Children's and Youth Orcestras in Türkiye Based on the Functions of Music''

Ayşenur Çevikbaş

Afyon Kocatepe Üniversitesi

aysenurcevikbass@gmail.com

Sevgi Taş

Afyon Kocatepe Üniversitesi

satli@aku.edu.tr

Özet

Çocuk ve gençlik orkestraları emek, disiplin ve sanat sevgisini temel alarak, uluslararası ve ulusal kültürel değerleri yaşatmayı hedefleyen topluluklardır. Bu topluluklar bireyler arası etkileşimi güçlendiren, kültürel aktarımı destekleyen ve toplumsal bütünleşmeye katkı sağlayan önemli sosyal yapılar olarak görülmektedir. Müzik eğitimi ortamları, bireylerin sosyal gelişim süreçlerinde etkin rol oynayan yapılar olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmanın amacı, müziğin işlevleri (bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik, eğitimsel) temelinde ülkemizdeki çocuk ve gençlik orkestralarının durumlarını incelemektir. Araştırma, müziğin işlevlerini somut uygulamalar (orkestralar) üzerinden ele alması ve Türkiye'deki çocuk ve gençlik orkestralarını bu çerçevede değerlendirmesi bakımından önem taşımaktadır. Nitel bir araştırma olan çalışmada veriler; "çocuk ve gençlik orkestraları" anahtar kelimesi ile internet ortamında yapılan taramalar sonucu ulaşılan orkestraların sayfalarından elde edilmiştir. Ayrıca bu orkestralara ve internet sayfası olmayan, bilinen orkestralara ilişkin internet belgelerine ve yazılı dokümanlara ulaşılmıştır. Bununla beraber ulaşılan orkestraların yetkilileriyle görüşülmüştür. Elde edilen veriler müziğin işlevleri kapsamında değerlendirilmiş ve betimsel analiz yöntemiyle işlenerek yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, çocuk orkestraları, gençlik orkestraları, müziğin işlevleri

Abstract

Children's and youth orchestras are ensembles aiming to sustain national and international cultural values based on labor, discipline, and a love for the arts. These ensembles are regarded as key social structures that strengthen interpersonal interaction, support cultural transmission, and contribute to social cohesion. Music education environments are considered structures that play an active role in individuals' social development processes. This study aims to examine the status of children's and youth orchestras in Turkey through the primary functions of music (individual, social, cultural, economic, and educational). The study holds significance as it addresses the functions of music through concrete practices (orchestras) and evaluates children's and youth orchestras in Turkey within this framework. Conducted as a qualitative study, the data were collected through web searches using the keyword "children's and youth orchestras" from the official websites of the identified ensembles. Additionally, online documents, written materials, and records of known orchestras without official websites were accessed. Furthermore, interviews were conducted with the officials of the accessible orchestras. The obtained data were evaluated within the scope of the functions of music and analyzed through descriptive analysis.

Keywords: *Music education, children's orchestras, youth orchestras, functions of music*

GİRİŞ

"Eğitim, kişinin topluma yararlı olabilecek nitelikte yetiştirilmesini sağlar. Bu her ulusun vazgeçemeyeceği ortak özelliktir. Ancak eğitim sözcük olarak bir bütünü belirler. Ayrıntıya girildiğinde, kişinin sanatsal, sosyal, kültürel ve bilimsel yönden gelişimi söz konusu olur" (Acay, 1999: 5; Akt: Türkmen, 2010: 961). ''Müzik insan yaşamının her evresinde yer alan onsuz olunamayan bir olgudur''. (Uçan, 2005:12).

İnsan yaşamında önemli bir yere sahip olan müzik, insanın ''özgünü ve güzeli seslerle arayıp bulma- anlatma (ifade etme)'' gereksinimlerine yanıt vermesinin yanı sıra, insan yaşamının farklı boyutlarındaki çok yönlü işlevlerinden kaynaklanır. Müziğin insan yaşamındaki işlevleri estetik temelli olup bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitsel nitelikler taşır. İşlevlerinin insan yaşamındaki yeri ve önemi nedeniyledir ki müzik, insanlık tarihinin en eski çağlarından beri, hem çok yararlı bir eğitim aracı, hem çok etkili bir eğitim yöntemi, hem de çok önemli bir eğitim alanıdır. (Uçan, 2005 :36).

Müziğin bireysel (biyopisişik) işlevleri, bireyin dengeli ve doyumlu, sağlıklı ve başarılı, duyarlı ve mutlu olması için davranışları veya davranışsal yapıları üzerinde belirli izler bırakan müziksel estetik/artistlik etkileme ve tepkime biçimlerini kapsar.

Toplumsal işlevi, bireyler, birey ile toplum, toplumsal kesimler ve toplumlar arasında anlaşma, dayanışma, kaynaşma, paylaşma, işbirliği yapma, birleşme ve bütünleşme sağlamasında müziğin oynadığı rolleri kapsar.

Kültürel İşlevi, bireysel ve toplumsal kültürü artırıcı, kültürel özellikleri taşıyıcı ve kuşaktan kuşağa aktarıcı, kültürler arası ilişkileri güçlendirip pekiştirici, çeşitlendirip zenginleştirici ve kültürel kimlik sağlayıcı müziksel birikim ve etkinlikleri kapsar.

Ekonomik İşlevi, müzik alanında sanatsal karakter korunmakla birlikte, gittikçe belirginleşen sunu (arz) ve istem (talep) ilişkilerinin ağır bastığı, ön plana çıktığı çalışma ve düzenlemeleri kapsar.

Eğitsel İşlevi, Müziğin bireysel toplumsal kültürel, ve ekonomik işlevlerinin düzenli, sağlıklı, etkili, verimli ve yararlı bir biçimde gerçekleşmesini sağlayıcı müziksel öğrenme öğretme etkinliklerini ve bunlara ilişkin düzenlemeleri kapsar.

Çalgı eğitiminin bir uzantısı olan toplu çalma ve orkestra çalışmaları, müzik eğitiminin sosyal ve sanatsal boyuta taşınmasını sağlar. Özellikle amatör düzeyde müzikle ilgilenen çocuk ve gençler için kurulan çocuk ve gençlik orkestraları, yalnızca teknik gelişimi destekleyen yapılar değil; aynı zamanda disiplin, iş birliği ve estetik duyarlılık kazandıran önemli eğitim ortamlarıdır. Bireysel çalgı eğitiminde öğrenci, kendi tekniğini geliştirmeye odaklanırken; orkestra çalışmalarıyla birlikte dinleme, uyum sağlama, birlikte hareket etme ve ortak bir müzikal hedef doğrultusunda çalışma becerileri gelişir. Çocuk ve gençlik orkestraları bu sürecin en etkili uygulama alanlarından biridir.

Toplu çalma deneyimi, çocukların ve gençlerin özgüvenlerini artırırken sosyal gelişimlerine de önemli katkılar sağlar. Farklı yaş ve seviyelerdeki bireylerin aynı orkestrada bir araya gelmesi; dayanışma, sabır ve karşılıklı saygı gibi değerlerin gelişmesine yardımcı olur. Çocuk ve gençlik orkestraları aynı zamanda kültürel aktarımın önemli araçlarından biridir. Genç bireyler bu topluluklar sayesinde zamanı verimli kullanma, tek başına ve grup içinde sorumluluk alma, disiplinli çalışma alışkanlığı kazanma, müzik yoluyla milli birlik ve beraberlik bilincini gelişmesini sağlama, birlikte müzik yapma zevki ve bilincini oluşturma, Türk müziği ve batı müziği arasındaki fark ve benzerlikleri ayırt edebilme, farklı dönemlere, bestecilere ve müzik kültürlerine ait eserlerle tanışarak sanatsal bakış açılarının genişlemesine katkı sağlar. Bu durum, müzik eğitiminin yalnızca teknik beceri kazandıran bir süreç olmadığını, aynı zamanda bireyin kültürel ve duygusal gelişimine katkıda bulunan çok yönlü

bir eğitim alanı olduğunu göstermektedir. Baker, Forbes ve Earle (2020, akt. Uğurveren, 2022, s. 26), Okul dışındaki bir gençlik orkestrasında gerçekleştirilen grup müziği çalışmalarının çocuk ve gençler üzerinde çeşitli olumlu etkiler oluşturduğunu ortaya koymuştur. Tazmanya Gençlik Orkestrası kapsamında 106 orkestra üyesiyle gerçekleştirilen araştırmada, grup hâlinde müzik yapmanın katılımcıların kendilerini değerli ve iyi hissetmelerine katkı sağladığı, ergenlik döneminde karşılaşılan duygusal zorluklarla başa çıkmalarını desteklediği ve arkadaşlık ilişkilerinin kurulması ve sürdürülmesine yardımcı olduğu belirlenmiştir. Ayrıca, orkestra deneyiminin bireylerin kişisel, sosyal ve müzikal becerilerinin gelişimini desteklediği ifade edilmiştir.

Günümüzde pek çok çocuğun-gencin çalgı eğitimi aldığı ya da almak istediği bilinen bir gerçektir. Mesleki veya amatör, çalgı eğitimi alan bireyler için çalgı topluluklarında orkestralarda çalmak, aldıkları eğitimin uygulama alanı olması itibariyle tamamlayıcı ve bütünleştiricidir. Bu bağlamda ülkemizde çalgı eğitimi alan çocuklara-gençlere bir toplulukta çalma fırsatı veriliyor mu sorusu akla gelmektedir. Çalgı topluluklarında-orkestralarda görev almanın çalgı eğitimi alan bireyler için tamamlayıcı ve bütünleştirici etkileri sebebiyle bu çalışmada aşağıdaki sorulara cevaplar aranmıştır.

Sorular

Türkiye'de var olan ve çalışmalarını yürüten çocuk ve gençlik orkestraları nelerdir?

Ülkemizdeki çocuk ve gençlik orkestraları mensupları kimlerdir?

Ülkemizdeki çocuk ve gençlik orkestralarının amaçları nelerdir?

Ülkemizdeki çocuk ve gençlik orkestraları müziğin işlevleri temelinde hangi tür katkılar sağlamaktadır?

(Bireysel, toplumsal, kültürel, sosyal ve eğitsel)

Yöntem

Bu çalışma tarama modelli betimsel bir çalışmadır. 'Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir''. (Karasar,2024;109).

"Betimleme araştırmaları, mevcut olayların daha önceki olaya ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır" (Kaptan,1989;34).

Çalışmada veriler; "çocuk ve gençlik orkestraları" anahtar kelimesi ile internet ortamında yapılan taramalar sonucu ulaşılan çocuk ve gençlik orkestralarının internet sayfalarından elde edilmiştir. Ayrıca bu orkestralara ve internet sayfası olmayan, bilinen orkestralara ilişkin çeşitli internet belgelerine ve yazılı dokümanlara ulaşılmıştır. Bununla beraber ulaşılan orkestraların yetkilileriyle telefon görüşmeleri yapılarak bilgiler toplanmıştır. Görüşmelerde, orkestralarının ne zaman kurulduğu, kimlerin orkestralara kabul edildiği ve orkestraların kuruluş ve çalışma amaçlarının neler olduğu sorulmuştur. Elde edilen veriler, betimsel yöntemle analiz edilmiştir.

Betimsel analiz bir olgunun içinde saklı kalan duygu veya olayları olabildiğince somut bir şekilde analiz etme yöntemidir (Tutar & Erdem, 2020).

Bulgular

Türkiye'de çocuk ve gençlik orkestraları, emek disiplin ve sanat sevgisini temel alarak uluslararası ve ulusal kültürel değerleri yaşatmayı hedefleyen topluluklardır.

Ülkemizde çocuk ve gençlik orkestralarının kesin bir sayısı bilinmemektedir. Türkiye'de var olan çocuk ve gençlik orkestralarının neler olduğunu tespit etmeye yönelik

yapılan internet taraması sonucunda belli başlı orkestraların var olduğu tespit edilmiştir (Tablo1). Bu orkestralar profesyonel ve amatör olarak ikiye ayrılmaktadır. Profesyonel orkestralar filarmoni ve senfoni orkestraları olarak öne çıkmaktadır. Amatör orkestralar ise daha çok dernekler ve belediyelerle birlikte üniversiteler, konservatuvarlar ve özel kurumlarda faaliyet göstermektedir.

Tablo 1. Türkiye'deki Çocuk ve Gençlik Orkestraları

Orkestra Adı	**Kuruluş Yılı**	**Yaş Grubu**	**Amaçlar**
Türkiye Gençlik Filarmoni Orkestrası	2007	16-22 yaş	Seçilen genç müzisyenleri sanatsal gelişimlerini desteklemek, profesyonel kariyerlerine hazırlanmalarına katkı sağlamak
Narlıdere Belediyesi Çocuk Senfoni Orkestrası	2019	8-18 yaş	Çocukların nitelikli sanat eğitimine erişmesini sağlamak
Hatay Akademi Çocuk ve Gençlik Orkestra-Korosu	2021	7-13 yaş	Depremden etkilenen bireylerin müzikal yeteneklerini keşfetmelerine olanak tanımak, kültür-sanat etkinliklerine erişimi artırmak
Afyon Kocatepe Üniversitesi Çocuk ve Gençlik Orkestrası	2013	7-18 yaş	Katılımcıların müzik bilgilerini ve birlikte çalma becerilerini geliştirmek
Adalar Çocuk ve Gençlik Orkestrası	2016	10-21 yaş	Kültürel haklara erişimi sınırlı olan çocuklar için sanat yoluyla eşit fırsatlar sunmak
İki Elin Sesi Var Çocuk ve Gençlik Senfoni Orkestrası	2015	7-17 yaş	El Sistema misyonunu amaç edinerek çocukların ve gençlerin değerli birer varlık olduğunu hissetmelerini sağlamak
Cumhurbaşkanlığı Çocuk Orkestrası ve Korosu	2024	8-13 yaş	Geleneksel müziğimizi yaşatmak, geleceğin sanatçılarını yetiştirmek ve çocuklara sanatta fırsat eşitliği sunmak
Barış Çocuk Senfoni Orkestrası	2015	8-14 yaş	Temel amacı, mümkün olduğu kadar fazla çocuğa karşılıksız müzik eğitimi olanağı sağlamak, sanata katılım hakkı önündeki engelleri kaldırmak
Doğuş Çocuk Senfoni Orkestrası	2006	11-18 yaş	Katılımcılarına senfonik müziği, yaşıtlarıyla birlikte deneyimletmek

Türkiye Gençlik Filarmoni Orkestrası (2007)

Gençlerin orkestracılık alanında kendilerinden beklentilerini ve özgüvenlerini yükseltmek, öncelikli amaçlarındandır. Onlara en yüksek düzeyde eğitim ve deneyim fırsatı sağlamanın yanı sıra, gençlere Türkiye'de müzisyen kimlikleriyle sorumlu bir vatandaş olmayı sorgulatmak, sanatçının sosyal sorumluluğuyla ilgili olarak bilinçlendirmektir. Orkestrada 16-22 yaşları arasındaki 100 müzisyen yer almaktadır.

Bireysel İşlevi:

- Orkestracılık hakkında kişilerin beklentilerini ve özgüvenlerini yükseltme
- Türkiye'de müzisyen kimlikleriyle sorumlu bir vatandaş olma bilinci geliştirme

Toplumsal İşlevi:

- Uluslararası konserler düzenleme
- Farklı kültürlerle bir araya gelme

Eğitimsel İşlevi:

- Yüksek düzeyde orkestracılık eğitimi
- Türkiye'de müzisyen kimlikleriyle sorumlu bir vatandaş olma bilinci geliştirme
- Sosyal sorumlulukları yerine getirecek bireyler yetiştirmek

Kültürel İşlevi:

- Dünyaca ünlü sanatçılarla konserler gerçekleştirme
- Farklı ülkelerde konserler vererek kültürel etkileşimi artırma

Ekonomik İşlevi:

- Herhangi bir ekonomik kaygı güdülmemektedir.

Narlıdere Belediyesi Çocuk Senfoni Orkestrası (2019)

Kuruluşundan bu yana ulusal ve uluslararası birçok eseri başarıyla seslendiren orkestra, sahne performanslarıyla hem sanatseverlerin hem de müzik otoritelerinin takdirini kazanmıştır. Yaşları 8 ile 18 arasında değişen 70 yetenekli çocuktan oluşan bu topluluk, müziğin evrensel diliyle Narlıdere'nin kültür ve sanat hayatına değer katmayı hedeflemektedir.

Bireysel İşlevi:

- Orkestra deneyiminin, katılımcı çocukların öz disiplin, sorumluluk bilinci ve özgüven gelişimlerini destekleme

Toplumsal İşlevi:

- Toplu müzik yapma pratiği aracılığıyla iş birliği, dayanışma ve birlikte üretme kültürünü güçlendirme; orkestra üyeleri arasında sosyal bağları geliştirme; aidiyet duygusunu pekiştirme ve bireylerin ortak bir amaç doğrultusunda uyum içinde çalışabilmesini sağlama

Kültürel İşlevi:

- Orkestranın repertuvarı aracılığıyla ulusal ve uluslararası müzik kültürlerini tanıtma; kültürel aktarımı destekleme ve kültürel çeşitliliğin deneyimlenmesine olanak sağlama

Ekonomik İşlevi:

- Ekonomik kaygı güdülmemiştir.

Eğitsel İşlevi:

- Orkestra çalışmalarının çalgı eğitiminin uygulama boyutunu güçlendirme; teorik müzik bilgisinin pratiğe aktarılmasını sağlama; katılımcıların bilişsel, devinişsel ve duyuşsal öğrenme alanlarında gelişim göstermesine katkıda bulunma; disiplinler arası öğrenme süreçlerini destekleme

Hatay Akademi Çocuk ve Gençlik Orkestra-Korosu(2021)

Hatay'ın çocukları ve gençleri için geliştirilen Hatay Akademi Çocuk ve Gençlik Orkestrası, sanatın deprem sonrası iyileşme sürecindeki rolünü güçlendirmek amacıyla oluşturulmuştur. Orkestranın temel amacı; depremden etkilenen çocukların müzikal yeteneklerini keşfetmelerine olanak tanımak, kapsamlı bir müzik eğitimi sunmak ve kültür-sanat etkinliklerine erişimlerini artırmaktır. Aynı zamanda, yerel kültür aktörlerinin yetişmesini destekleyerek sanatsal bir dönüşüm yaratmak hedeflenmektedir.

Ayrıca süreç; sanat terapisi atölyeleriyle desteklenerek çocukların hem sanatsal hem de psikososyal gelişimlerine katkı sağlamayı amaçlamaktadır**.** Gençlik ve Çocuk Orkestrasında yer alan öğrenciler, müzikal kulağı ölçen bir sınavla seçilmektedir. Sınav neticesinde seçilen öğrenciler, orkestradaki müzik öğretmenleri tarafından nota, solfej, armoni, enstrüman, koro ve orkestra eğitimlerini ücretsiz olarak almaktadır.

Deprem sonrası ciddi zarar gören eğitim altyapısı, özellikle sanat alanında ilerlemek isteyen gençler için büyük bir belirsizlik yaratmıştır. Bu doğrultuda, güzel sanatlar lisesi

öğrencileri de programa dahil edilerek enstrüman ve koro çalışmalarına katılmakta, orkestra ve koronun aktif üyeleri haline gelmektedir. Bu çalışmalar yalnızca teknik beceri kazandırmayı değil; aynı zamanda gençlerin toplumsal dayanışma içinde üretmeye devam edebilmesini, sanat aracılığıyla güçlenmesini ve deprem sonrası oluşan eşitsizliklerin azaltılmasını hedeflemektedir.

Bireysel İşlevi:

- Depremden etkilenen bireylerin müzikal yeteneklerini keşfetmelerine olanak tanıma
- Sanat terapisi atölyeleri aracılığıyla çocukların psikososyal gelişimlerine katkı sağlama
- Sanat yoluyla bireylerin güçlenmesini destekleme

Toplumsal İşlevleri:

- Gençlerin toplumsal dayanışma içinde üretmeye devam edebilmesini destekleme
- Deprem sonrası oluşan eşitsizliklerin azaltılmasına katkı sağlamayı hedefleme
- Orkestra çalışmalarıyla bireylerin aktif katılımını teşvik etme

Kültürel İşlevi:

- Kültür-sanat etkinliklerine erişimi artırma
- Yerel kültür aktörlerinin yetişmesini destekleme
- Sanatsal üretimin ve dönüşümün gerçekleşmesine katkı sağlama

Ekonomik İşlevi:

- Ekonomik bir kaygı güdülenmemektedir.

Eğitsel İşlevi:

- Kapsamlı bir müzik eğitimi sunma
- Enstrüman çalışmalarıyla teknik becerilerin geliştirilmesini sağlama
- Güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin eğitim süreçlerine katkı sunma

Afyon Kocatepe Üniversitesi Çocuk ve Gençlik Orkestrası

Cihat Aşkın'ın 19 Aralık 2012 tarihinde Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı binası açılışı ve Türkiye CAKA Yıldızları konseri için Afyonkarahisar'a gelmesiyle Afyon CAKA (Cihat Aşkın ve Küçük Arkadaşları) projesinin temelleri atıldı.

Orkestra üyelerinin teori bilgisini güçlendirme, solfej eğitimine destek olma, farklı enstrümanları tanıma ve birlikte çalma yeteneğini geliştirme, ritim, nüans, entonasyon, deşifre, hafıza, yeteneğini geliştirme, paylaşmayı öğretme orkestranın temel hedefleri arasındadır.

Orkestra 2016 yılsonu konseri itibariyle "Afyon Kocatepe Üniversitesi Çocuk ve Gençlik Orkestrası" adı altında ilk orkestra konseri gerçekleştiren topluluk her yılsonu konseri için bir tema belirleyerek daha sistematik hale gelmiştir. 2017 yılında "Film Müzikleri" 2018 yılında "Senfonik Rock" 2019 yılında "Senfonik Türküler" 2022 yılında "Tangolar ve Valsler" temalı konserler vermiştir. 2023 yılında Afyon CAKA "10.Yıl Özel Konseri", 2024 ve 2025 yıllarında orkestra karma eserlerden oluşan konserler gerçekleştirilmiştir. Büyük beğeni toplayan konserler halk tarafından da büyük ilgi görmüştür. Orkestra ayrıca Isparta, Kütahya ve Çanakkale şehirlerinde birçok konserler vermiştir**.** Orkestra repertuarında klasik müziğin farklı dönemlerinden eserler, Türk halk müziği ve sanat müziği eserleri, popüler kültürün farklı tür ve biçimlerinde eserler (pop, film müzikleri, …) yer almaktadır. Her bir konser farklı temaya sahip olduğu için, temaya uygun repertuar seçimi gerçekleştirilmektedir.

Bireysel İşlevi:

- Orkestra üyelerinin teori bilgisini güçlendirme; solfej eğitimine destek olma; farklı enstrümanları tanıma; birlikte çalma yeteneğini geliştirme; ritim, nüans, entonasyon, deşifre ve hafıza becerilerini geliştirme

Toplumsal İşlevi:

- Birlikte çalma süreçleri aracılığıyla paylaşmayı öğretme; topluluk bilincini geliştirme; ortak üretim yoluyla sosyal etkileşimi artırma
- Orkestra üyeleri arasında sosyal bağları geliştirme; aidiyet duygusunu pekiştirme

Kültürel İşlevi:

- Kendi kültürümüzün müziklerini tanımak ve çeşitliliğinin bilincinde olmak
- Klasik müziğin farklı dönemlerinden eserler, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği ile popüler müzik türlerini repertuvar aracılığıyla tanıtma; farklı müzik kültürlerini tematik konserler yoluyla aktarma
- Şehir dışı yapılan konserlerle birlikte kültürler arası etkileşimi artırma

Ekonomik İşlevi:

- Ekonomik kaygı güdülmemiştir.

Eğitsel İşlevi:

- Teorik müzik bilgisini uygulama süreçleriyle bütünleştirerek kalıcı öğrenmeyi sağlama; repertuvar seçimi aracılığıyla planlı, sistematik ve sürdürülebilir bir öğrenme süreci oluşturma; müzik eğitiminin bilişsel ve devinişsel boyutlarını çok yönlü olarak geliştirme

Adalar Çocuk ve Gençlik Orkestrası(2016)

2016 yılında kurulan Adalar Çocuk ve Gençlik Orkestrası (AÇGO), İstanbul'un Prens Adaları'nda yaşayan farklı sosyo-kültürel geçmişlerden çocuk ve gençleri bir araya getiren, topluluk temelli bir sosyal ve kültürel girişimdir. AÇGO, yalnızca bir orkestra olmanın ötesinde; çocuklar ve gençler için müzik eğitimi, yaratıcılık ve kültürel yaşama katılımın kapılarını açan bir öğrenme ve paylaşım alanıdır.

El Sistema Türkiye / Barış İçin Müzik Vakfı'ndan ilham alan orkestra, kuruluş yıllarında kolektif müzik yapımını merkeze almıştır. Zaman içinde ise toplu icrayı, bireysel müzikal gelişimi, yaratıcılığı ve kültürlerarası farkındalığı dengeleyen bütüncül bir eğitim modeline dönüşmüştür.

Onuncu yılına yaklaşan AÇGO, Türkiye genelinde yaklaşık 80 konser vererek hem kültürel hem de eğitsel alanda saygın bir yer edinmiştir.

- 12. İstanbul Uluslararası Opus Amadeus Oda Müziği Festivali
  "Depremden Etkilenen Kardeşlerimiz İçin" Konseri,
- *Cumhuriyetin 100.Yılı Konseri,*
- Eğitimde İyi Örnekler" Konferansı Açılış Konseri
- Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı Konseri
- *"Denizaşırı"* Konseri gibi temalarla konserler gerçekleştirilmiştir.

Bireysel İşlevi:

- Çocuklar ve gençler için müzik eğitimi, yaratıcılık ve kültürel yaşama katılımın kapılarını açma; bireysel müzikal gelişimi destekleme; yaratıcılığı geliştirme; ifade özgürlüğünü güçlendirme

Toplumsal İşlevi:

- Farklı sosyo-kültürel geçmişlerden çocuk ve gençleri bir araya getirmek;
- Topluluk temelli bir yapı oluşturmak; kolektif müzik yapımını desteklemek; kapsayıcı bir ortam sağlayarak herkesin yer alabilmesini mümkün kılmak.

Kültürel İşlevi:

- Kültürlerarası farkındalığı geliştirme; çocukların ve gençlerin kültürel yaşama erişimini artırma; kültürel haklara erişimi destekleme; müzik yoluyla kültürel paylaşım alanı oluşturma

Ekonomik İşlevi:

- Kâr amacı gütmeyen bir yapı aracılığıyla çocukların sosyoekonomik durumdan bağımsız olarak sanatsal olanaklara erişimini destekleme; kültürel yaşama eşit katılımı teşvik etme.

Eğitsel İşlevi:

- Toplu çalmayı ve bireysel öğrenmeyi dengeleyen bütüncül bir eğitim modeli oluşturma; müzik eğitimi aracılığıyla öğrenme süreçlerini destekleme; çocukların katılım hakkı temelinde yapılandırılmış sürdürülebilir bir eğitim ortamı sağlama

İki Elin Sesi Var Çocuk ve Gençlik Senfoni Orkestrası(2015)

Yeşiltepe Mahallesi ve Melih Savaş Yaşam Köyü'nde faaliyetlerini sürdüren İki Elin Sesi Var Çocuk ve Gençlik Senfoni Orkestrası'nda 300 çocuk ve genç aktif olarak enstrüman çalmaktadır. Orkestra sayesinde müzikle tanışan gençler, konservatuvar sınavlarını kazanarak müzik eğitimlerine devam ettiler. Venezuela'da devlet destekli eğitim veren EL SİSTEMA'nın misyonu Profesyonel müzisyenler yetiştirmekten ziyade her şeyden önce suçtan, madde bağımlılığından uzak iyi birer vatandaş yetiştirmektir. İki elin sesi var projesi kapsamında kurulan Eskişehir Tepebaşı Belediyesi çocuk Senfoni Orkestrası da aynı misyonu amaç edinerek çocukların ve gençlerin değerli birer varlık olduğunu hissetmelerini sağlamak üzerine kurulmuştur. 24 Ocak 2015 tarihinde Eskişehir Tepebaşı Belediyesi tarafından kurulan orkestra, çalışmalarına farklı sosyokültürel yapı yetenek ve etnik kökenden gelen 110 kişiden oluşan yaylı çalgılar orkestrası ile başlamıştır.

Bireysel İşlevi:

- Orkestrada yer alan çocuk ve gençlerin enstrüman çalma becerilerini geliştirme; müzik aracılığıyla kendilerini ifade edebilme yetilerini güçlendirme; konservatuvar sınavlarını kazanarak müzik eğitimlerine devam etmelerine olanak sağlama; bireylerin özgüven, disiplin ve sorumluluk duygularını geliştirme

Toplumsal İşlevi:

- Farklı sosyokültürel yapı, yetenek ve etnik kökenden gelen çocuk ve gençleri bir araya getirme; birlikte müzik yapma pratiği aracılığıyla dayanışma, iş birliği ve birlikte üretme kültürünü geliştirme; çocukları suçtan ve madde bağımlılığından uzak tutma; iyi birer vatandaş olarak topluma kazandırma

Kültürel İşlevi:

- El Sistema modelinden ilham alarak müziği bir ayrıcalık olmaktan çıkarıp herkes için erişilebilir bir kültürel hak haline getirme; farklı kültürel arka planlardan gelen bireyler arasında karşılıklı anlayış ve kültürel etkileşimi geliştirme; müzik aracılığıyla kültürel paylaşım ve ortak değer üretme

Ekonomik İşlevi:

- Çocukların ücretsiz ve erişilebilir müzik eğitimi olanaklarından yararlanmasını sağlama; sosyoekonomik dezavantajlardan bağımsız olarak sanatsal gelişimi destekleme; konser ve etkinlikler aracılığıyla kültür-sanat faaliyetlerine katkı sağlama; uzun vadede müzik alanında profesyonelleşme imkânı oluşturma

Eğitsel İşlevi:

- Toplu çalgı eğitimi yoluyla müziksel öğrenme süreçlerini destekleme; yaylı çalgılar eğitimi üzerinden teknik ve teorik bilgi kazandırma; disiplinli çalışma alışkanlığı geliştirme; müziği bir eğitim aracı olarak kullanarak bireyin bilişsel, devinişsel ve duyuşsal gelişimini destekleme

Cumhurbaşkanlığı Çocuk Orkestrası ve Korosu(2024)

Cumhurbaşkanlığı öncülüğünde, Cumhurbaşkanlığı Çocuk Orkestrası ve Korosu, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin çocuklara sanatı sevdiren ve müzikle büyüyen nesiller yetiştirmeyi hedefleyen projelere verdiği destekle, "Türkiye Yüzyılı"nın ilk çocuk orkestrası ve korosu olarak 2024 yılında kurulmuştur. Bu proje; geleneksel müziğimizi yaşatmak, geleceğin sanatçılarını yetiştirmek, müzik eğitimini herkes için erişilebilir kılmak ve müzik aracılığıyla paylaşma, dayanışma ve beraberlik duygularını pekiştirmek amacıyla hayata geçirilmiştir. 8-13 yaş aralığındaki çocuklardan oluşan orkestrada keman, bağlama, ud, klarnet, kemençe, kanun, ney, ritim sazlar, flüt, piyano, gitar, çello ve kontrbas gibi enstrümanlarda eğitim verilmektedir. Orkestraya katılan çocuklar, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Klasik Müzik ve Popüler Müzik alanlarında zengin bir müzikal deneyim kazanmaktadır. Eğitimler, uluslararası alanda kabul görmüş Suzuki yöntemi başta olmak üzere, modern ve disiplinli bir yaklaşımla her hafta sonu Cumhurbaşkanlığı Külliyesi'nde verilmektedir. Orkestra ilk konserini 23 Nisan 2025 tarihinde, Ulusal Egemenlik ve Çocuk bayramında gerçekleştirmiştir.

Bireysel İşlevi:

- Çocuklara sanatı sevdirme; müzikle büyüyen bireyler yetiştirme; farklı enstrümanlar aracılığıyla müzikal becerileri geliştirme; zengin bir müzikal deneyim kazanmalarına olanak sağlama

Toplumsal İşlevi:

- Müzik aracılığıyla paylaşma, dayanışma ve beraberlik duygularını pekiştirme; ortak müzik üretimi yoluyla toplumsal bağları güçlendirme

Kültürel İşlevi:

- Geleneksel müziği yaşatma; Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Klasik Müzik ve Popüler Müzik alanlarında kültürel çeşitliliği tanıtma; müzik yoluyla kültürel aktarımı sağlama

Ekonomik İşlevi:

- Müzik eğitimini herkes için erişilebilir kılma; çocukların sanatsal olanaklara erişimini destekleme; geleceğin sanatçılarını yetiştirerek kültür-sanat alanına katkı sağlama

Eğitsel İşlevi:

- Modern ve disiplinli yaklaşımlar doğrultusunda müzik eğitimi sunma; Suzuki yöntemi başta olmak üzere uluslararası geçerliliği olan eğitim modellerini uygulama; düzenli eğitim süreçleriyle çocukların müzikal gelişimini destekleme

Barış Çocuk Senfoni Orkestrası(2015)

2015 Yılında Opera Sanatçısı Selmin Günöz tarafından, Venezula'da yetmişli yıllarda başlayıp, tüm dünyaya yayılan "El Sistema" modeli örnek alınarak kurulmuştur. Barış Çocuk Orkestrası, Kadifekale, İkiçeşmelik, Agora, Eşrefpaşa bölgesindeki, İzmir'in sosyo-ekonomik açıdan dezavantajlı bir bölgesinde ve o bölgenin çocuklarıyla oluşturulmuş bir müzik eğitim modeli, bir sosyal sorumluluk projesidir. Orkestranın temel amacı, sanata erişim hakkı önündeki engelleri kaldırarak, mümkün olduğu kadar fazla çocuğa karşılıksız müzik eğitimi olanağı sağlamak, topluma yararlı bireyler yetişmesine katkıda bulunmaktır. Amaç ise çocukları sokağın tehlikelerinden uzak tutmak, uyuşturucu, alkol, sigara gibi her türlü kötü alışkanlıktan müzik aracılığıyla korumaktır. Çalışılan bölge, İzmir'in en fazla göç alan, uyuşturucu kullanımının, çocuklardaki suç oranının yüksek olduğu bir bölgedir. Bilhassa bu bölge seçilmiştir. Başvuran her çocuk, hiçbir sınava tabi tutulmadan kabul edilmektedir. Çocukların enstrüman teminini dernekleri tarafından karşılanmaktadır.

Her yıl, uluslararası değerde sanatçıların(İdil Biret, Gürer Aykal, Gülsin Onay, Borusan Kuartet, Ayla Caymaz,

Can Çakmur, Howard Griffiths, Burhan Öcal, Üç Tenor, Çağ Erçağ, Rengim Gökmen, Tolga Taviş, Can Okan, Bülent Evcil, Özgecan Günöz, Murat Cem Orhan proje yararına gönüllü olarak yapılan konserlerle kendini tanıtma fırsatı bulabilen ve gönüllülerin bağışlarıyla sürdürülen proje, 2017 den beri de Barış Çocuk Orkestrası Koruma ve Geliştirme Derneği bünyesinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Bireysel İşlevi:

- Çocukların müzik aracılığıyla kendilerini ifade edebilme becerilerini geliştirme; enstrüman eğitimi yoluyla bireysel yeteneklerini ortaya çıkarma; özgüven, disiplin ve sorumluluk duygularını geliştirme; çocukları sokağın tehlikelerinden, uyuşturucu, alkol ve sigara gibi zararlı alışkanlıklardan uzak tutma

Toplumsal İşlevi:

- İzmir'in sosyoekonomik açıdan dezavantajlı bölgelerinde yaşayan çocukları bir araya getirme; toplumsal eşitsizlikleri azaltmaya katkı sağlama; çocukların topluma yararlı bireyler olarak yetişmesine katkıda bulunma; sosyal sorumluluk bilincini geliştirme

Kültürel İşlevi:

- El Sistema modelinden ilham alarak müziği bir sosyal dönüşüm aracı olarak kullanma; çocukların sanata erişimini artırma; ulusal ve uluslararası sanatçılarla gerçekleştirilen konserler aracılığıyla kültürel etkileşimi güçlendirme; müzik yoluyla kültürel paylaşımı yaygınlaştırma

Ekonomik İşlevi:

- Çocuklara karşılıksız müzik eğitimi imkânı sağlama; enstrüman teminini dernek aracılığıyla karşılama; gönüllülerin bağışlarıyla sürdürülen yapı sayesinde ekonomik engelleri ortadan kaldırma; dezavantajlı bölgelerde kültür-sanat faaliyetlerini destekleme

Eğitsel İşlevi:

- Herhangi bir sınav koşulu olmaksızın tüm çocuklara açık bir müzik eğitimi modeli sunma; sistemli enstrüman eğitimi ile çocukların bilişsel, devinişsel ve duyuşsal gelişimlerini desteklemek; müzik eğitimi yoluyla disiplinli çalışma alışkanlığı kazandırma; uzun vadede sanatsal gelişimi sürdürülebilir hale getirme

Doğuş Çocuk Senfoni Orkestrası(2006)

Müziği profesyonel bir disiplinle icra etmek ve senfonik bir topluluğun parçası olmak isteyen genç sanatçılara fırsat tanımak başlıca amacıdır. Orkestra üyeleri, ülkemizin çeşitli şehirlerindeki konservatuvarlarda eğitim gören 11-18 yaş arası, orkestrada çalabilecek düzeyde çocuk ve gençlerden oluşmaktadır. Orkestraya çocuklar ve gençler yetenek sınavı sonucu seçilmektedir.

Bireysel İşlevi:

- Müziği profesyonel bir disiplinle icra etmek isteyen çocuk ve gençlere kendilerini geliştirme fırsatı tanıma; senfonik bir topluluğun parçası olarak müzikal becerilerini geliştirme; bireysel gelişimlerine katkıda bulunma

Toplumsal İşlevi:

- Senfonik bir topluluğun parçası olma süreci aracılığıyla işbirliğini öğretme; birlikte üretim ve uyum içinde çalışma becerilerini geliştirme; çocukların ve gençlerin sosyal gelişimlerine katkıda bulunma

Kültürel İşlevi:

- Konservatuvarlarda eğitim gören çocuk ve gençlerin kültürel birikimlerini geliştirme; müzik aracılığıyla kültürel değerleri aktarma; sanatsal birikimi artırma

Ekonomik İşlevi:

- Mesleki çalgı eğitimi alan çocuk ve gençlere yönelik yapı aracılığıyla müzik alanında profesyonelleşmeye zemin hazırlama; gelecekte mesleki fırsatlar oluşturma

Eğitsel İşlevi:

- Yetenek sınavı ile seçilen çocuk ve gençlere yönelik planlı bir eğitim süreci oluşturma; müziği profesyonel bir disiplinle icra etmeyi sağlama; çocukların ve gençlerin eğitimsel gelişimlerine katkıda bulunma

SONUÇ VE ÖNERİLER

Orkestraların kuruluş amaçları ve gerçekleştirdikleri faaliyetler, müziğin bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitsel işlevleri doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Araştırma sonucunda, çocuk ve gençlik orkestralarının yalnızca müzik eğitimi ve toplu çalgı icrasına yönelik yapılar olmadığı; aynı zamanda çocuk ve gençlerin çok yönlü gelişimlerini destekleyen eğitsel, toplumsal ve kültürel ortamlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. İncelenen orkestraların kuruluş amaçları ve faaliyetleri arasında farklılıklar bulunmakla birlikte, tamamında çocuk ve gençlerin müzik yoluyla gelişimlerini destekleme yönünde ortak bir yaklaşımın bulunduğu belirlenmiştir.

Bireysel işlev açısından, müziksel becerilerin yanı sıra özgüven, disiplin, sorumluluk, yaratıcılık ve kendini ifade etme gibi kazanımların öne çıktığı görülmüştür. Bu doğrultuda orkestra çalışmalarının, çocuk ve gençlerin yalnızca müziksel performanslarını değil, kişisel gelişimlerini de destekleyen bir ortam oluşturduğu değerlendirilmiştir.

Toplumsal işlev açısından iş birliği, dayanışma, sosyal etkileşim, aidiyet ve toplumsal katılımın öne çıktığı belirlenmiştir. Farklı sosyokültürel geçmişlere sahip çocuk ve gençlerin ortak bir müzik ortamında bir araya gelmesi, orkestraların sosyal ilişkilerin kurulması, güçlendirilmesi ve birlikte hareket etme bilincinin geliştirilmesine katkı sağlayan yapılar olduğunu göstermiştir.

Kültürel işlev açısından orkestraların geleneksel müziğin aktarılması, farklı müzik türlerinin tanıtılması, repertuvar çeşitliliğinin sağlanması ve farklı kültürlerle etkileşim kurulması gibi faaliyetler aracılığıyla kültürel aktarım ve paylaşım süreçlerine katkıda bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Ekonomik işlev açısından ise orkestraların doğrudan ekonomik kazanç sağlamaya yönelik bir amaçlarının genel olarak bulunmadığı görülmüştür. Bununla birlikte ücretsiz müzik eğitimi, çalgı desteği ve ekonomik koşullardan bağımsız olarak sanatsal olanaklara erişimin sağlanması, orkestraların müzik eğitiminde fırsat eşitliğini ve erişilebilirliği destekleyen bir işlev üstlendiğini göstermiştir.

Eğitsel işlevin ise incelenen orkestraların tamamında ortak biçimde ortaya çıktığı belirlenmiştir. Çalgı eğitimi, solfej, müzik teorisi, toplu çalma, orkestra eğitimi ve sahne deneyimi gibi süreçlerin çocuk ve gençlerin müziksel gelişimlerini desteklediği görülmüştür. Bu yönüyle orkestra eğitiminin, bireysel çalgı eğitiminin uygulama boyutunu güçlendiren ve edinilen bilgi ve becerilerin birlikte müzik yapma süreci içerisinde pekiştirilmesine olanak sağlayan önemli bir öğrenme ortamı oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmanın önemli sonuçlarından biri de müziğin bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitsel işlevlerinin birbirinden kesin sınırlarla ayrılmadığının görülmesidir. Orkestra içerisinde gerçekleştirilen tek bir faaliyet birden fazla işleve aynı anda hizmet edebilmektedir. Örneğin toplu çalma süreci, eğitsel açıdan müziksel becerilerin geliştirilmesine; bireysel açıdan özgüven ve sorumluluk duygusunun güçlendirilmesine; toplumsal açıdan iş birliği ve dayanışmanın geliştirilmesine; kültürel açıdan ise farklı repertuvarlarla karşılaşmaya katkı sağlayabilmektedir. Bu durum, çocuk ve gençlik orkestralarının müziğin farklı işlevlerini bütüncül biçimde gerçekleştiren çok işlevli yapılar olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu sonuçlar doğrultusunda, Türkiye'de çocuk ve gençlik orkestralarının sayısının artırılması ve mevcut orkestraların sürdürülebilirliğinin desteklenmesi önerilmektedir. Özellikle farklı sosyoekonomik ve sosyokültürel çevrelerden gelen çocuk ve gençlerin bu yapılara katılımını kolaylaştıracak uygulamaların geliştirilmesi, müzik eğitimine erişim ve fırsat eşitliği açısından önem taşımaktadır.

Çocuk ve gençlik orkestralarının sürdürülebilirliğinin sağlanabilmesi amacıyla kamu kurumları, yerel yönetimler, üniversiteler, eğitim kurumları, sivil toplum kuruluşları ve özel sektör arasında iş birliklerinin geliştirilmesi önerilmektedir. Bu iş birlikleri aracılığıyla çalgı, eğitim, mekân, ulaşım ve etkinlik olanaklarının desteklenmesi, orkestraların faaliyetlerinin sürekliliğine katkı sağlayabilir.

Orkestra programlarında yalnızca teknik ve müziksel gelişime değil, çocuk ve gençlerin sosyal, kültürel ve kişisel gelişimlerine yönelik çalışmaların da planlanması önerilmektedir. Farklı kültürleri ve müzik türlerini içeren repertuvarların oluşturulması, kültürel çeşitliliğin tanınması ve kültürlerarası etkileşimin güçlendirilmesine katkı sağlayabilir.

Bunun yanı sıra, çocuk ve gençlik orkestralarının eğitim süreçlerinin yalnızca konser performansı üzerinden değerlendirilmemesi; bireysel gelişim, sosyal etkileşim, sorumluluk, iş

birliği, aidiyet ve kültürel farkındalık gibi kazanımların da değerlendirme süreçlerine dâhil edilmesi önerilmektedir.

Gelecekte yapılacak araştırmalarda, çocuk ve gençlik orkestralarının yalnızca kuruluş amaçları ve faaliyetleri üzerinden değil, orkestra üyeleri, eğitmenler, aileler ve yöneticilerin görüşleri doğrultusunda da incelenmesi önerilmektedir. Ayrıca farklı orkestraların çocuk ve gençler üzerindeki bireysel, toplumsal, kültürel ve eğitsel etkilerinin nicel ve nitel araştırma yöntemleriyle ortaya konulması, mevcut araştırmanın sonuçlarının daha kapsamlı biçimde değerlendirilmesine katkı sağlayabilir.

Sonuç olarak, Türkiye'deki çocuk ve gençlik orkestralarının müzik eğitimi, bireysel gelişim, toplumsal dayanışma, kültürel aktarım ve müziğe erişim açısından önemli bir potansiyele sahip olduğu değerlendirilmiştir. Bu yapıların yalnızca müziksel performansın geliştirildiği topluluklar olarak değil, çocuk ve gençlerin çok yönlü gelişimlerini destekleyen eğitsel, toplumsal ve kültürel öğrenme ortamları olarak ele alınması ve sürdürülebilir biçimde desteklenmesi önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

http://www.bariscocukorkestrasi.com/ (Erişim Tarihi: 15.04.2026)

https://cumhurbaskanligicocukorkestrasivekorosu.com/icerik/hakkimizda (Erişim Tarihi: 15.04.2026)

https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/etkinlik/dogus-cocuk-senfoni-orkestrasi-dcso-2026-yeni-uye-secmeleri (Erişim Tarihi: 15.04.2026)

https://ortaklasa.iksv.org/hibe-programi-2023-2026/yeni-yasamin-filizleri-hatay-akademi-cocuk-ve-genclik-orkestra-korosu/ (Erişim Tarihi 15.04.2026)

https://sodem.org.tr/iki-elin-sesi-var-cocuk-ve-genclik-senfoni-orkestrasi/ (Erişim Tarihi: 16.04.2026)

https://www.cumhurbaskanligicocukorkestrasivekorosu.com/icerik/hakkimizda (Erişim Tarihi: 16.04.2026)

https://www.narlidere-bld.gov.tr/Sayfa/11004/cocuk-senfoni-orkestrasi (Erişim Tarihi: 17.04.2026)

Kaptan, S. (1989). *Bilimsel Araştırma Gözlem ve Teknikleri*. Tek ışık Aş.,Ankara.

Karasar, N. (2024). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Tutar, H., & Erdem, A. T. (2020). *Örnekleriyle Bilimsel Araştırma Yöntemleri ve SPSS Uygulamaları* (1st ed.). Seçkin Yayıncılık

Türkmen, U. (2010), *"Çocuğun Bireysel Toplumsal ve Kültürel Gelişiminde Amatör Müzik Eğitiminin Yeri Problemleri ve Çözüm Önerileri", İlköğretim Online,* 9 (3).

Erten, C. F. (2025). Suzuki yönteminde grup dersleri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 74*, 318–331

Uçan, A. (2005). Müzik Eğitimi. *Temel kavramlar- İlkeler Yaklaşımlar-* Evrensel Müzikevi Yayınları.

Uğurveren, T. (2022). *Türkiye'deki çocuk ve gençlik orkestralarının idari, eğitsel ve sanatsal yapılanmasına ilişkin bir durum çalışması* [Yüksek lisans tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi].

Telin, Sesin ve Zanaatin Üstadı: Herekeli Mahmut Şener

Master of The String, Sound, and Craft: Mahmut Şener of Hereke

Barış Aktaş

Akdeniz Üniversitesi

brsakts@hotmail.com

Sibel Paşaoğlu

Akdeniz Üniversitesi

sibelpasaogluyondem@gmail.com

Özet

Müzik, kent yaşamının kültürel belleğinde yalnızca seslerle değil, onu icra eden ve sürdüren kişilerin gerçekleştirdiği faaliyetlerle de yer almaktadır. Kocaeli ili, Hereke beldesindeki müzikal yaşamın şekillenmesinde önemli rol oynayan Mahmut Şener; bağlama icracısı, bağlama yapımcısı ve bağlama eğitmeni olarak geniş yelpazede faaliyetler sürdürmüştür. Hereke'de kurulmasına ön ayak olduğu müzik toplulukları ve yetiştirdiği onlarca öğrenciyle yerel müzikal kültürel bellek oluşumunda önemli yer edinmiştir. Bu doğrultuda araştırmada "Mahmut Şener bağlama icracısı, bağlama yapımcısı ve bağlama eğitmeni olarak Hereke'nin kültürel belleğinde nasıl bir iz bırakmıştır?" şeklinde belirlenen problem cümlesine yanıt aranmaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Mahmut Şener'in bağlama icracısı, bağlama yapımcısı ve bağlama eğitmeni olarak sürdürdüğü çok yönlü müzikal faaliyetlerini incelemektir. Araştırma, Mahmut Şener'in Hereke ve İzmit'te yürüttüğü müzikal faaliyetlere ve bu faaliyetler sonucunda müzikal aktarım yoluyla Hereke kültürel belleğine edindirdiği kazanımlara odaklanmaktadır. Bu araştırma, somut olmayan kültürel mirasın taşıyıcısı konumundaki bireysel figürlerin toplumsal bellek üzerindeki etkisinin belgelenmesi açısından önem taşımaktadır.

Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseninde tasarlanmış olup, ilgili veriler hem Mahmut Şener, hem de kendisinin yakın çevresi ve öğrencileri ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler yoluyla toplanmıştır. Ayrıca Mahmut Şener'in kişisel arşivinde bulunan fotoğraf ve belgeler, sözlü tarih anlatımlarının somutlaştırılması bağlamında doküman incelemesi yöntemiyle çözümlenmiştir. Gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler ise tema analizi yöntemiyle çözümlenmiş, ulaşılan bulguların değerlendirilmesi araştırmanın ilgili bölümünde sunulmuştur. Araştırma sonucunda Mahmut Şener'in özellikle "Sazcı Mahmut" kimliğiyle Hereke kültürel belleğinde önemli bir yer edindiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel bellek, müzikal aktarım, Mahmut Şener, bağlama, Hereke

Abstract

Music resides within the cultural memory of urban life not only through sound but also through the active practices of those who perform and sustain it. Mahmut Şener, who played a significant role in shaping the musical scene of Hereke, Kocaeli, has pursued a diverse range of activities — such as a baglama performer, luthier, and instructor. Through the music communities he pioneered in Hereke and the dozens of students he trained, he has gained an important place in the formation of local musical cultural memory. In this respect, this research

seeks an answer to the question: "What kind of an imprint has Mahmut Şener left on the cultural memory of Hereke as a baglama performer, luthier, and instructor?"

This research aims to examine the multifaceted musical activities of Mahmut Şener — as a baglama performer, luthier, and instructor. The research focuses on the musical activities carried out by Mahmut Şener in Hereke and İzmit, as well as the contributions he made to the cultural memory of Hereke through musical transmission as a result of these activities. This study is significant in terms of recording the local musical heritage and documenting the transformative role of individual figures, who act as carriers of intangible cultural heritage, on social memory.

The research is designed in the case study design, which is a qualitative research method, and the relevant data were collected through semi-structured interviews conducted with Mahmut Şener, as well as his close circle, and his students. Additionally, photographs and documents within Mahmut Şener's personal archive were analyzed using the document analysis method to substantiate the oral history narratives. The semi-structured interviews were analyzed using the thematic analysis method, and the evaluation of the findings is presented in the relevant section of the research. As a result of the study, it has been determined that Mahmut Şener has gained a significant place in the cultural memory of Hereke, particularly with his identity as "Sazcı Mahmut."

Keywords: *Cultural memory, musical transmission, Mahmut Şener, baglama, Hereke*

GİRİŞ

Müzik, toplumsal yaşamın temel ifade biçimlerinden biridir. Kent yaşamının kültürel belleğinde müzik; onu icra eden, aktaran ve sürdüren kişilerin gerçekleştirdiği faaliyetlerle yer edinmektedir. Assmann (2001/2015), kültürel belleğin nesilden nesile aktarımında ritüellerin, metinlerin ve sanatsal pratiklerin oynadığı role dikkat çekmektedir. Bu anlamda söz konusu kişilerin gerçekleştirdiği müzikal faaliyetlerin bulundukları kentin kültürel belleğine olan katkıları büyük bir öneme sahiptir.

Kocaeli ilinin Hereke beldesi, sanayi ve dokuma kültüründeki tarihsel derinliğinin yanı sıra, özgün bir müzikal belleğe de sahiptir. Hereke, erken cumhuriyet döneminden itibaren çok katmanlı bir müzik ortamına sahne olmuştur. 1924 yılında Hereke Halı Fabrikası'nın müdürü Agah Ateş bey önderliğinde bir Bando Mızıka takımı kurulmuş, çeşitli törenlerde gerçekleştirdikleri icralarla uzun yıllar boyunca beldeye hizmet vermiştir. O dönem Hereke sahilinde deniz kenarında 33 çamın olduğu Çamlıbahçe adlı yerde sık sık danslı ve müzikli geceler de düzenlenmiştir. İlerleyen yıllarda bandonun yanı sıra Sümerbank memur lokalinde düzenlenen yılbaşı gecelerinde Kenan Baran Orkestrası "caz", Kraterler Grubu da "pop müzik" icralarıyla yer almıştır. Yazları ise çeşitli sanatçılar düzenli olarak Hereke'ye gelmiş, Sümerbank memur lokalinde konserler vermiştir (Demirtaş, 2018a, 2018b). Hereke'nin eğlence ortamı yalnızca müzikle sınırlı kalmamış; Çamlıbahçe, İstanbul'dan yola çıkan tiyatro kumpanyalarının da ilk turne durağı olmuştur (Ergün, 2010).

Hereke'deki müzikal belleğin Türk Halk Müziği ekseninde şekillenmesinde ve günümüze taşınmasında Mahmut Şener, merkezi bir figür olarak öne çıkmaktadır. Bağlama icracısı olarak başladığı kariyerine daha sonraları bağlama yapımcılığı ve bağlama eğitmenliğini de ekleyen Mahmut Şener, gerçekleştirdiği faaliyetlerle Hereke'nin müzikal kültürel belleğine önemli katkılarda bulunan bir figür olmuştur. Beldede çeşitli müzik topluluklarının kurulmasına öncülük etmesi ve yetiştirdiği onlarca öğrenciyle sağladığı müzikal süreklilik, onu Hereke'nin kültürel belleğinde belirleyici bir konuma yerleştirmiştir. UNESCO'nun (2003) Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi, gösteri

sanatlarını ve el sanatları geleneğini kültürel mirasın ayrılmaz bir parçası olarak tanımlamaktadır. Bu konulardaki bilgi, beceri ve icra pratiklerinin nesilden nesile aktarımı, kültürel sürdürülebilirliğin temelini oluşturmaktadır. Mahmut Şener'in bağlama icracılığı, bağlama yapımcılığı ve bağlama eğitmenliği rolleri, UNESCO'nun vurguladığı bu mirasın korunması, yaşatılması ve aktarılması süreçleriyle örtüşen bir yapıdadır.

Bu doğrultuda araştırmanın problem cümlesi "Mahmut Şener bağlama icracısı, bağlama yapımcısı ve bağlama eğitmeni olarak Hereke'nin kültürel belleğinde nasıl bir iz bırakmıştır?" şeklinde belirlenmiştir.

Alt Problemler

Belirlenen problem cümlesi çerçevesinde araştırmanın alt problemleri şu şekilde belirlenmiştir:

- Mahmut Şener bağlama icracısı olarak Hereke'nin kültürel belleğinde nasıl bir iz bırakmıştır?
- Mahmut Şener bağlama yapımcısı olarak Hereke'nin kültürel belleğinde nasıl bir iz bırakmıştır?
- Mahmut Şener bağlama eğitmeni olarak Hereke'nin kültürel belleğinde nasıl bir iz bırakmıştır?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Mahmut Şener'in bağlama icracısı, bağlama yapımcısı ve bağlama eğitmeni olarak Hereke'nin kültürel belleğinde bıraktığı izi saptamaktır. Araştırma, Mahmut Şener'in çok yönlü müzikal faaliyetlerinin toplumsal hafızada nasıl bir yer edindiğini sözlü tarih anlatımı çerçevesinde çözümlemeyi hedeflemektedir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, müzikal faaliyetler ve aktarım süreçlerinde bireysel figürlerin yerel kültürel bellekteki rolünü ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Giriş bölümünde de belirtildiği üzere kültürel bellekte müzik; onu icra eden, aktaran ve sürdüren kişilerin gerçekleştirdiği faaliyetlerle yer edinmektedir. Dolayısıyla bağlama icracısı, bağlama yapımcısı ve bağlama eğitmeni olarak çok yönlü bir müzikal kimliğe sahip olan Mahmut Şener'in bu faaliyetlerinin incelenmesi, yerel kültürel belleğin oluşum ve aktarım dinamiklerini anlamaya katkı sağlamaktadır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseninde tasarlanmıştır. Yin'e (2018) göre durum çalışması, güncel bir olgunun kendi gerçek yaşam bağlamı içinde, olgu ile bağlam arasındaki sınırların kesin biçimde belirgin olmadığı ve birden çok veri kaynağının kullanıldığı durumlarda derinlemesine incelenmesine olanak tanıyan bir desendir. Bu araştırmada durum, Mahmut Şener'in bağlama icracısı, bağlama yapımcısı ve bağlama eğitmeni olarak Hereke'de sürdürdüğü çok yönlü müzikal faaliyetler ve bu faaliyetlerin yerel kültürel bellekte bıraktığı izdir. Araştırmanın tek bir durumla sınırlı olması nedeniyle çalışma, bütüncül tekli durum çalışması olarak tasarlanmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2011).

Araştırmada ayrıca sözlü tarih yaklaşımından yararlanılmıştır. Sözlü tarih, geçmişe ilişkin bireysel ve yerel deneyimlerin, bu deneyimleri yaşayan veya bunlara tanıklık eden kişilerin anlatıları aracılığıyla belgelenmesine olanak sağlamaktadır (Thompson, 1978/1999).

Bu doğrultuda Mahmut Şener'in müzikal yaşamına ve faaliyetlerine ilişkin kişisel deneyim ve tanıklıklar, yarı yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla derlenmiştir.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu, amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme ve kartopu örnekleme teknikleri kullanılarak belirlenmiştir. Patton'a (2014) göre ölçüt örnekleme, önceden belirlenmiş ölçütleri karşılayan durumların çalışmaya dahil edilmesine dayanmaktadır. Bu doğrultuda katılımcıların belirlenmesinde "Mahmut Şener ile doğrudan müzikal ya da toplumsal etkileşimde bulunmuş olmak" ve "Mahmut Şener'in Hereke veya İzmit'teki müzikal faaliyetlerine tanıklık etmiş olmak" ölçütleri esas alınmıştır. İlk görüşmelerin ardından katılımcıların yönlendirmesiyle ulaşılan kişiler aracılığıyla çalışma grubu genişletilmiş, böylece kartopu örnekleme tekniği de sürece dahil edilmiştir.

Çalışma grubu, Mahmut Şener ile birlikte toplam sekiz kişiden oluşmaktadır. Mahmut Şener dışındaki yedi katılımcı üç grupta ele alınmıştır: (1) Mahmut Şener'den bağlama eğitimi almış üç öğrenci, (2) Mahmut Şener'in yakın çevresinde yer alan ve müzikal faaliyetlerine tanıklık etmiş üç arkadaşı, (3) Mahmut Şener ile doğrudan kişisel bağı bulunmamakla birlikte, onun yaptığı bir enstrümanı icra eden bir müzisyen. Üçüncü gruptaki katılımcının çalışmaya dâhil edilmesi, Mahmut Şener'in yapımcılık faaliyetinin doğrudan tanıklık ilişkisinin ötesinde iz bıraktığını ortaya koyan bir örneğin araştırmaya dahil edilmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışma grubuna ilişkin bilgiler Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Çalışma Grubuna İlişkin Bilgiler

Kod	Doğum Yılı ve Yeri	Meslek	Mahmut Şener ile ilişki	Görüşme tarihi	Görüşme yeri
A.A.	1958, Hereke	Halı Desinatörü (emekli)	Öğrenci	5 Şubat 2026	Hereke
H.A.	1973, Sivas	Emekli	Öğrenci	5 Şubat 2026	Hereke
P.K.	1969, Kars	Bağlama eğitmeni, Kocaeli Anadolu Halk Türkülerini Yaşatma ve Tanıtma Derneği Başkanı	Öğrenci	24 Nisan 2026	Çevrim içi
H.V.	1950, Hereke	Kuaför, eski mahalle muhtarı	Arkadaş	29 Ocak 2026	Hereke
Ş.B.	1948, Hereke	Esnaf, eski mahalle muhtarı	Arkadaş	29 Ocak 2026	Hereke
O.E.	1944, Hereke	Esnaf (emekli), Hereke Sosyal Yaşamı Geliştirme ve Kültür Derneği Başkanı	Arkadaş	5 Şubat 2026	Hereke
G.Ç.	1982	Öğretmen, bağlama icracısı	Doğrudan bağı yok	23 Nisan 2026	Çevrim içi

Verilerin Toplanması

Araştırma verileri, yarı yapılandırılmış görüşme ve doküman incelemesi yoluyla toplanmıştır. Görüşme soruları, araştırmanın amacı ve alt problemleri doğrultusunda hazırlanmış; Mahmut Şener'in müzikle tanışması, icracılık, bağlama yapımcılığı ve eğitmenlik faaliyetleri ile yerel müzik yaşamındaki konumuna ilişkin sorulara yer verilmiştir. Öğrenci katılımcılara ayrıca Mahmut Şener ile gerçekleştirdikleri eğitim sürecine, eğitim içeriğine ve öğretim yaklaşımına ilişkin sorular yöneltilmiştir. Yakın çevresindeki katılımcılara ise Mahmut

Şener'in müzikle ilişkisi, müzikal faaliyetleri ve Hereke'nin müzik yaşamındaki yerine ilişkin sorular yöneltilmiştir. Hazırlanan görüşme formları, uzman görüşüne sunulmuş ve alınan dönütler doğrultusunda son haline getirilmiştir.

Görüşmeler 29 Ocak 2026 - 24 Nisan 2026 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Mahmut Şener ile iki ayrı görüşme yapılmış olup diğer yedi katılımcıyla gerçekleştirilen görüşmelerin beşi Hereke'de yüz yüze, ikisi ise çevrim içi olarak yürütülmüştür. Katılımcıların izni alınarak ses kaydı yapılmış, ardından kayıtların transkripsiyonu gerçekleştirilmiştir.

Sözlü tarih anlatılarını desteklemek ve görüşmelerde aktarılan bilgileri görsel ve yazılı materyaller aracılığıyla değerlendirmek amacıyla Mahmut Şener'in kişisel arşivinde bulunan fotoğraf ve belgeler incelenmiştir. İncelenen materyaller arasında Mahmut Şener'in icra faaliyetleri, müzik toplulukları, öğrencileri ve bağlama yapımcılığına ilişkin fotoğrafların yanı sıra usta öğreticilik, başarı ve teşekkür belgeleri bulunmaktadır. Bu materyaller, görüşme verilerinde ortaya çıkan temalarla ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir.

Verilerin Çözümlenmesi

Görüşme kayıtlarının transkripsiyonlarının ardından elde edilen metinler, araştırmanın alt problemleri doğrultusunda incelenmiştir. Transkripsiyonlar tekrar tekrar okunarak Mahmut Şener'in icracılık, bağlama yapımcılığı ve eğitmenlik faaliyetlerine ilişkin anlamlı veri birimleri belirlenmiş ve ilgili bölümler işaretlenmiştir. Benzer içerik taşıyan veri birimleri bir araya getirilerek temalar oluşturulmuş ve bu temalar araştırmanın üç alt problemi doğrultusunda düzenlenmiştir. Mahmut Şener'in kişisel arşivinden elde edilen fotoğraflar ve belgeler ise görüşmelerden elde edilen verileri desteklemek amacıyla ilgili temalarla birlikte değerlendirilmiştir. Bulgular, katılımcı anlatılarından yapılan doğrudan alıntılarla desteklenerek sunulmuştur.

Etik

Araştırmanın yürütülebilmesi için Akdeniz Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu'nun 20 Kasım 2025 tarihli ve 611 sayılı kararı ile etik kurul onayı alınmıştır. Görüşmeler öncesinde katılımcılara araştırmanın amacı ve kapsamı hakkında bilgi verilmiş, gönüllü katılım ve ses kaydı konusunda onamları alınmıştır. Araştırmanın öznesi Mahmut Şener'in kimliği açık olarak kullanılırken, diğer katılımcıların kimlikleri gizlilik ilkesi doğrultusunda kodlanmıştır.

BULGULAR

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın birinci alt problemi, Mahmut Şener'in bağlama icracısı olarak Hereke'nin kültürel belleğinde bıraktığı izi ele almaktadır. Katılımcı görüşlerinin çözümlenmesi sonucunda bu alt probleme ilişkin dört tema belirlenmiştir: (1) bir kültürel bellek imgesi olarak "Sazcı Mahmut", (2) toplumsal etkinliklerin icracısı, (3) tavır ekseninde icracılığın yeniden inşası, (4) Hereke'nin ötesine uzanan icracı kimliği.

Bir kültürel bellek imgesi olarak "Sazcı Mahmut"

Katılımcıların anlatılarında öne çıkan ilk bulgu, Mahmut Şener'in Hereke'de bir meslek lakabıyla anıldığıdır. Bu lakap, bireyin toplumsal kimliğinin müzikal faaliyeti üzerinden kurulduğunu göstermektedir:

"Hereke'de 'Mahmut Şener' deyince, 'Sazcı Mahmut' diye bir ismi var. ... O dönemde Hereke'de elinde sazla gezebilen babayiğitlerden biri. 'Sazcı Mahmut' dedin mi, o zaman gençlik zamanlarında kendi çapında ünlü birisiydi." (A.A.)

A.A.'nın "elinde sazla gezebilen babayiğitlerden biri" ifadesi, dönemin toplumsal koşullarında halka açık alanda bağlamayı görünür biçimde elde taşımanın kendi başına bir cesaret gerektirdiğine işaret etmektedir. Katılımcı, aynı görüşmede kendisinin saz taşımaktan çekindiğini belirtmiştir. Bu bağlamda "Sazcı Mahmut" adlandırması, üstadın yalnızca icracı kimliğine yapılan bir gönderme değil, aynı zamanda müzikal kimliğini kamusal alanda görünür kıldığını ve bu kimlik üzerinden toplumsal tanınırlık kazandığına işaret etmektedir.

Söz konusu görünürlüğün kuşaklar arası bir etki ürettiği, yıllar sonra öğrencisi olacak bir katılımcının çocukluk anısında somutlaşmaktadır:

"Çocukluğumda onu görürdüm ben elinde bağlamayla ve kendimce düşünürdüm, 'keşke ben de o sazı elime alsam da çalsam' derdim çocuk halimle." (H.A.)

Bu ifade, Mahmut Şener'in icracı kimliğinin kentsel mekandaki görünürlüğünün, doğrudan bir eğitim ilişkisi kurulmadan önce de bağlamaya yönelik bir özendirme işlevi taşıdığını göstermektedir. Assmann'ın (2001/2015) kültürel belleğin taşıyıcı figürler aracılığıyla somutlaşmasına ilişkin yaklaşımı üzerinden değerlendirildiğinde, Mahmut Şener'in Hereke sokaklarında bağlamasıyla görünür olması, yerel müzikal belleğin gündelik yaşam içerisinde deneyimlenmesini ve yeniden üretilmesini sağlayan bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Toplumsal etkinliklerin icracısı

Katılımcıların anlatılarında Mahmut Şener'in icracılığı, bireysel bir sahne pratiğinden çok, Hereke'nin toplumsal etkinliklerine eklemlenmiş bir işlev olarak tanımlanmaktadır. Bu etkinliklerin başında Hereke'de yapılan düğünler gelmektedir:

"Mahmut usta iyi bir sazcıydı, çok güzel bir ekibi vardı. Düğünde çıkar konser yaparlardı, fevkaladeydi. Hereke'de her düğünde çıkarlardı aşağı yukarı. Zaten düğün sahipleri hep Herekeli olduğu için 'Mahmut, bizim düğün var, ekibi topla' derlerdi, gelirdi." (H.V.)

H.V.'nin aktardığı "ekibi topla" çağrısı, icracının yalnızca çalan kişi değil, aynı zamanda topluluğu bir araya getiren örgütleyici konumda olduğunu göstermektedir. Katılımcının aynı görüşmede "maddiyat falan yok" biçiminde belirttiği üzere, bu icra pratiği piyasa ilişkisinden çok komşuluk ve dayanışma temelinde işlemektedir. Bu durum, icracılığın Hereke'de bir hizmet sektörü faaliyeti değil, toplumsal dayanışmanın bir parçası olarak konumlandığını ortaya koymaktadır.

İcracının toplumsal etkinliklerdeki merkezi konumu, kendisiyle doğrudan bu döneme tanıklık etmemiş katılımcılar tarafından da aktarılan bir anlatı olarak sürmektedir:

"Onun katkılarına ben yetişemedim ama duydum, çevremde anlatan insanlar vardı. Çok eski yıllarda, onun gençliğinde, burada mesela herhangi bir düğün veya bir festival yapıldığı zaman Mahmut Şener'i tercih ederlermiş. O çalarmış, insanları eğlendirirmiş, hüzünlendirirmiş müziğiyle." (H.A.)

H.A.'nın anlatısını "duydum", "anlatan insanlar vardı" ifadeleriyle çerçevelemesi, bu bilginin doğrudan tanıklık yoluyla değil, aktarım yoluyla edinildiğini göstermektedir. Bu nitelik, söz konusu bulgunun kültürel bellek açısından değerini artırmaktadır: Mahmut Şener'in erken dönem icracılığı, tanıklığın ötesine geçerek Hereke'de dolaşıma giren bir anlatıya dönüşmüştür.

İcra ortamlarının çeşitliliği, Mahmut Şener'in kendi anlatısında da doğrulanmaktadır. Mahmut Şener, gençlik yıllarında İsmail Dümbüllü tiyatrosunun Hereke'deki temsilinde perde aralarında çaldığını aktarmaktadır:

"17-18 yaşlarındayım, arkadaşlarla kayıkhanenin yanında saz çalıyorduk. Bir adam geldi, 'bizim İsmail Dümbüllü'nün tiyatrosu var, gelin ayarlayalım, perde aralarında siz çalın' dedi. Kendimize göre hemen giyindik ve çaldık." (Mahmut Şener)

Bu anlatı iki bakımdan dikkat çekicidir. İlk olarak, icranın kentsel mekanda plansız biçimde ortaya çıktığını ve gündelik yaşamın içinden doğduğunu göstermektedir; kayıkhane kenarındaki bir arkadaş sohbeti, kısa süre içinde bir tiyatro temsilinin sahnesine taşınmıştır. İkinci olarak, dönemin Türk tiyatrosunun en tanınmış isimlerinden biri olan İsmail Dümbüllü'nün Hereke'de temsil vermesi, beldenin erken dönemde canlı bir eğlence ortamına sahip olduğuna ilişkin giriş bölümünde ortaya konan tespiti desteklemektedir.

Tavır ekseninde icracılığın yeniden inşası

Katılımcı anlatılarında Mahmut Şener'in icracılığı, tek parça bir bütün olarak değil, belirgin bir dönüşüm çizgisi üzerinden tarif edilmektedir. Erken dönemin "piyasa usulü" icrası ile sonraki dönemin "tavır merkezli" icrası arasındaki ayrım, özellikle A.A. tarafından açık biçimde kurulmaktadır:

"İstanbul'da TRT Halk Müziği bağlama sanatçısı Orhan Dağlı'yla tanışıyor ve ondan tavır dersleri almaya başlıyor. Tavır üzerine yeniden inşa ediyor kendini." (A.A.)

"Yeniden inşa" ifadesi, bu geçişin bir ekleme değil, bir yerine koyma süreci olduğunu göstermektedir. A.A.'nın aktarımına göre Mahmut Şener bu dönemde önceki icra alışkanlıklarını geride bırakmış, yöresel tavırlar ve TRT repertuvarı ekseninde yeni bir icra anlayışı benimsemiştir. Bu yönelim, katılımcıların ortaklaştığı bir başka bulguyla da desteklenmektedir: Mahmut Şener'in müzikal otoritesi, bireysel yetenekten çok alanın tanınmış ustalarıyla kurduğu temas üzerinden temellendirilmektedir.

"Kendisi zamanında çok büyük üstadlarla birlikte olmuş. Mesela Orhan Dağlı var, hocası o. Arif Sağ ile de bir araya gelmiş." (H.A.)

A.A.'nın aktarımında ayrıca TRT sanatçısı Zeki Adsız'ın (Sarı Zeki) Mahmut Şener için önemli bir örnek model oluşturduğu, hatta Hereke'ye gelerek birlikte çalıştıkları belirtilmektedir:

"Ve onun örnek aldığı, hatta Hereke'ye de gelmiş, kalede beraber oturup çalışmış, Zeki Adsız, Sarı Zeki diye birinden bahsederdi." (A.A.)

Bu bulgular bir arada değerlendirildiğinde, Mahmut Şener'in icracılığının Hereke ile sınırlı yerel bir pratik olmadığı; dönemin merkezi müzikal otoriteleriyle kurulan doğrudan ilişkiler yoluyla beslendiği ve bu ilişkilerin ürününün Hereke'ye taşındığı görülmektedir. Bu durum, Mahmut Şener'i yerel ile merkez arasında konumlanan bir aktarım kanalı haline getirmektedir.

Hereke'nin ötesine uzanan icracı kimliği

Mahmut Şener'in icracılığının etkisi Hereke ile sınırlı kalmamış, İzmit'teki müzikal ortama da uzanmıştır. A.A., bu etkinin niteliğini şöyle tarif etmektedir:

"İzmit'te halkevine gidip geliyor, Mahmut ağabeyin tavırları oradakilerin hoşuna gidiyor. Halkevindekiler de tavrını onun gibi yapmaya çalıştılar." (A.A.)

Katılımcının aynı görüşmede belirttiği üzere, söz konusu ortamda teknik açıdan güçlü icracılar bulunmasına karşın Mahmut Şener'in ayırt edici özelliği, icrasının sade fakat tavır bakımından doğru oluşudur. Bu bulgu, önceki temada ortaya konan "tavır ekseninde yeniden inşa" sürecinin yalnızca bireysel bir gelişim olmadığını, aynı zamanda çevresindeki icracılar üzerinde model oluşturan bir etki ürettiğini göstermektedir. İcracı kimliğinin bu yönü,

araştırmanın üçüncü alt probleminde ele alınan eğitmenlik rolüyle de doğrudan ilişkilidir. A.A.'nın aktarımına göre halkevindeki icracılar, Mahmut Şener ile bir ders ilişkisi kurmaksızın onun tavrını örnek almış ve kendi icralarını bu doğrultuda biçimlendirmeye çalışmıştır. Bu durum, icra yoluyla kurulan model ilişkisinin örgün bir eğitim çerçevesine gerek duymadan da aktarım ürettiğini göstermektedir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın ikinci alt problemi, Mahmut Şener'in bağlama yapımcısı olarak Hereke'nin kültürel belleğinde bıraktığı izi ele almaktadır. Katılımcı görüşlerinin çözümlenmesi sonucunda bu alt probleme ilişkin beş tema belirlenmiştir: (1) zanaatin edinilmesi ve atölyenin kuruluşu, (2) yerel ihtiyacın karşılanması, (3) bölgesel tedarik ve bakım ağı, (4) yapım niteliği ve zanaat ustalığı, (5) enstrümanların dolaşımı yoluyla süregelen iz.

Zanaatin edinilmesi ve atölyenin kuruluşu

Mahmut Şener'in bağlama yapımcılığına yönelişi, icracılığından bağımsız bir uğraş olarak değil, tavır eğitimi sürecinin bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Kendi anlatısına göre, Orhan Dağlı'dan aldığı eğitim sürecinde bağlamanın yapısına ilişkin temel bilgileri de edinmiş; İstanbul'a düzenli gidiş gelişleri sırasında gerçekleştirdiği gözlemler ve araştırmalar yoluyla bu zanaate dair birikimini pekiştirmiştir. A.A. da bu araştırma sürecine tanıklık etmekte, Mahmut Şener'in İstanbul'da bağlama yapılan atölyeleri gezerek incelemeler yaptığını ve Hereke'de kesilen bir dut ağacından birlikte bir bağlama oydukları ilk denemeyi aktarmaktadır:

"Hatta beraber bir dut kesildi Sümerbank'ın oradan da, onu oydu, etti, kıl keserler yaptı falan. Ne yaptı etti sonunda onu bir çalar duruma getirdi. Yani bağlama imalatına da merak sardı. Tabii İstanbul'a gidip geliyor, bilmem ne, orada araştırıyor, bakıyor, nerede bağlama yapılıyor, kimler yapıyor, gidiyor oraya bakıyor ediyor falan. Böyle bir meraklı yani" (A.A.)

Bu bulgu, bağlama icracılığı, bağlama eğitmenliği ve bağlama yapımcılığı pratiklerinin Mahmut Şener'in müzikal yaşamında birbirinden ayrışmış roller olarak değil, iç içe geçmiş bir bütün olarak geliştiğini göstermektedir.

Bağlama yapımcılığın başlangıcına ilişkin en somut veri, Mahmut Şener'in kendi anlatısında yer almaktadır. Mahmut Şener, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı tarafından 1988 yılında Tekirdağ'da düzenlenen koro yarışmasına İzmit Halk Eğitim Merkezi Türk Halk Müziği Korosu'nun saz heyetinde yer alarak katılmıştır. Yarışmada birincilik elde eden koronun saz heyetinde bağlama icracısı olarak görev yapan Mahmut Şener, yarışmada kullanacağı bağlamayı kendisi yapmak istemiş ve ilk bağlamasını bu amaçla üretmiştir. Hereke'deki ilk bağlama yapım atölyesini de aynı yıllarda açmıştır.

Yerel ihtiyacın karşılanması

Katılımcılar, Mahmut Şener'in atölyesinin Hereke'de bir boşluğu dolduran işleve sahip olduğunu belirtmiştir. A.A., atölyenin bu işlevini doğrudan bir ihtiyaç kavramıyla ifade etmektedir:

"Saz yapıyor, alıyor, satıyor, tamir ediyor. Hereke'de bir ihtiyaç karşılıyor." (A.A.)

Ş.B., işlettiği dükkanın yan tarafında bulunan atölyeye gelen ziyaretçileri aktarırken atölyenin bakım ve onarım hizmetini vurgulamaktadır:

"Teli kopardı, sazın telini bağlatmaya gelirdi Mahmut'a." (Ş.B.)

Bu bulgu, atölyenin Hereke'de bağlama çalan kişiler için yalnızca bir satın alma noktası değil, aynı zamanda bakım ve onarım hizmetlerinin sağlandığı bir merkez olduğunu göstermektedir. Nitekim A.A.'nın atölyelerin mekansal seyrine ilişkin aktarımına göre Mahmut

Şener, önce belediye binasının üst katında, ardından bir pasajda faaliyet göstermiş ve yaklaşık 2005 yılına kadar Hereke'deki atölye faaliyetini sürdürmüştür. Farklı mekanlarda devam eden bu faaliyet, atölyenin zaman içerisinde Hereke'de bağlama yapımı, satışı ve onarımıyla özdeşleşen bir adres haline geldiğini göstermektedir.

Bölgesel tedarik ve bakım ağı

Atölyenin işlevi Hereke ile de sınırlı kalmamıştır. Ş.B., Hereke dışından gelen talebi kısaca "Dışarıdan da insanlar saz yaptırmaya gelirlerdi" biçiminde aktarmaktadır. Bu talebin ölçeği ve niteliği, İzmit'te bağlama eğitimi veren P.K.'nin anlatısında ayrıntılanmaktadır:

"Biz bağlama eğitim atölyemizi açtığımızda bağlama bulmak çok zordu. Bağlama konusunda öğrencilerimizi yönlendirebileceğimiz tek adres Mahmut ağabeyimizdi. Biz bütün enstrümanlarımızı, bağlamanın yan ürünlerini, telimizi, her şeyimizi Mahmut ağabeyimizden alırdık." (P.K.)

P.K.'nin "tek adres" ifadesi, Mahmut Şener'in atölyesinin o yıllarda Kocaeli'de bağlama temini açısından önemli ve başvurulan bir merkez olduğunu göstermektedir. Katılımcının aynı görüşmede belirttiği üzere, bu dönemde bağlamaya ulaşmak başlı başına bir sorun teşkil etmektedir. Bu koşullar içerisinde Mahmut Şener'in atölyesi, yalnızca bireysel bir zanaat faaliyeti olarak kalmamış, bölgede bağlama eğitimi alan kişilerin enstrümana ve enstrümanla ilişkili malzemelere ulaşmasını sağlayan önemli bir merkez işlevi görmüştür.

Mahmut Şener'in bağlama yapımcılığı kimliği, kendi öğrencileriyle sınırlı kalmayarak başka eğitmenlerin yetiştirdiği öğrencilerin de enstrümanla buluşmasına olanak sağlamıştır. Böylece yapımcılık faaliyeti, doğrudan bir eğitim ilişkisi kurulmadan da müzikal aktarımın gerçekleşmesine aracılık eden bir işlev üstlenmiştir.

Yapım niteliği ve zanaat ustalığı

Katılımcıların tümü, Mahmut Şener'in yaptığı enstrümanların niteliğine ilişkin olumlu görüş bildirmektedir. Ancak bu görüşler, katılımcının müzikal uzmanlığına göre farklılaşan ölçütlere dayanmaktadır. Müzisyen olmayan katılımcılar niteliği genel bir takdir ifadesiyle aktarmaktadır:

"Elinden güzel saz yapmak geliyordu. Çok güzel bir saz ustasıdır, sayılı sazlar yapmıştır piyasaya." (H.V.)

"Çok güzel saz yapar. Verirsin odunu, saz olarak alırsın." (O.E.)

O.E.'nin ifadesi, zanaati ham maddeden nihai ürüne uzanan bir dönüşüm olarak betimlemesi bakımından dikkat çekicidir. Müzisyen katılımcılar ise niteliği teknik ölçütler üzerinden tanımlamaktadır:

"Mahmut ağabeyin kusursuz bağlama yapımı konusunda çok hassas, çok ince, çok terazide, kalitesi yüksek bağlamaları vardı." (P.K.)

P.K.'nin kullandığı "terazide" ifadesi, enstrümanın ölçü ve denge bakımından doğruluğuna işaret eden bir zanaat terimidir. Bu ayrım, yapımcılığın Hereke'de iki farklı düzlemde tanındığını göstermektedir: yakın çevre için bir el becerisi ve saygınlık kaynağı, müzisyen çevre için ise ölçülebilir bir teknik yeterlik.

Zanaatin niteliğine ilişkin en kapsamlı değerlendirme yine P.K. tarafından yapılmakta ve yapımcılık, Mahmut Şener'i "üstat" konumuna yerleştiren birincil ölçüt olarak sunulmaktadır:

"Sazın yapısını, kendisini çok iyi tanıyordu. Bir sazı doğurmayı biliyor, ona dokunup bir ağacı kimliklendirmeyi biliyor. Bir ağacı alıyor, ağaçtan bir bağlama üretiyor. Yani o ağaca bir form kazandırıyor." (P.K.)

"Bir sazı doğurmak" ve "bir ağacı kimliklendirmek" ifadeleri, Mahmut Şener'in zanaatini yalnızca teknik bir üretim süreci olarak değil, ham maddenin özelliklerini tanıyarak ona uygun bir biçim kazandırma pratiği olarak ortaya koymaktadır. Bu bakış, UNESCO'nun (2003) Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde el sanatları geleneğini kültürel mirasın ayrılmaz bir parçası olarak tanımlayan yaklaşımıyla örtüşmektedir. Söz konusu sözleşme kapsamında korunması öngörülen, üretilen nesnenin kendisi değil, o nesneyi üretmeyi mümkün kılan bilgi ve beceridir. P.K.'nin ifadesi de tam olarak bu bilgiye, ağacın niteliğini elle tanıma ve ona uygun formu verme becerisine işaret etmektedir.

Enstrümanların dolaşımı yoluyla süregelen iz

Bağlama yapımcılığının kültürel bellek açısından ayırt edici özelliği, ürettiği izin maddi bir nesne üzerinden taşınıyor olmasıdır. İcra ve eğitim pratikleri, gerçekleştikleri anla ve o ana tanıklık edenlerin belleğiyle sınırlıyken, üretilen enstrümanlar ustanın faaliyetini bıraktığı dönemden sonra da dolaşımda kalmayı sürdürmektedir. Bu durum, Mahmut Şener ile herhangi bir kişisel bağı bulunmayan bir katılımcının ifadesinde açık biçimde görülmektedir:

"Eşim 25 sene evvel üniversite öğrencisi iken kendisine bağlama yaptırmış. O bağlamayı ben çalıyorum, bağlamamı eline alan sanatçı hocalarım hep çok beğenir." (G.Ç.)

Bu anlatı, Mahmut Şener'in ürettiği enstrümanın ustanın faaliyet döneminin ötesine geçerek farklı kişiler ve müzikal çevreler içerisinde varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Yaklaşık yirmi beş yıl önce üretilmiş olan enstrüman günümüzde halen icra edilmekte; enstrümanı kullanan kişi ise Mahmut Şener ile doğrudan bir tanışıklığa sahip olmamasına rağmen onun ürettiği bir bağlamayı çalmaktadır. Enstrümanın Hereke dışında farklı bir müzikal çevrede kullanılıyor olması, yapımcılık faaliyetinin etkisinin ustanın doğrudan ilişki kurduğu çevrenin ötesine taşındığını göstermektedir. P.K.'nin öğrencilerinin sahnede kendisine armağan ettiği ve halen derneğinde sakladığı bağlamaya ilişkin anlatısı da benzer bir dolaşımı göstermektedir:

"Hatta bir tanesini Mahmut abiden öğrencilerim alıp sahnede bana hediye etmişlerdi. O benim derneğimin baş ucunda duruyor." (P.K.)

Bu bulgu, Assmann'ın (2001/2015) kültürel belleğin nesneler ve maddi unsurlar aracılığıyla da sürdürülebileceğine ilişkin yaklaşımıyla ilişkilendirilebilir. Mahmut Şener'in ürettiği bağlamaların, ustanın faaliyet döneminin ardından da kullanılmaya devam etmesi, yapımcılık faaliyetinin etkisinin üretilen enstrümanlar aracılığıyla zaman içerisinde varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın üçüncü alt problemi, Mahmut Şener'in bağlama eğitmeni olarak Hereke'nin kültürel belleğinde bıraktığı izi ele almaktadır. Katılımcı görüşlerinin çözümlenmesi sonucunda bu alt probleme ilişkin altı tema belirlenmiştir: (1) usta onayı ve eğitmenliğe geçiş, (2) enstrümanla ilişki ve temel beceriler, (3) tavır merkezli ve uygulamaya dayalı öğretim, (4) babacan tutum ve müzikal disiplin, (5) bilginin aktarımını sürdürme, (6) kuşaklararası aktarım ve yaygınlık.

Usta onayı ve eğitmenliğe geçiş

Mahmut Şener'in eğitmenliğe yönelişi, kendiliğinden gelişen bir süreç olmaktan çok, icracılığının Hereke'de yarattığı eğitmenlik talebi ile usta-çırak ilişkisi içerisinde hocası Orhan

Dağlı'dan aldığı onayın bir araya gelmesiyle gerçekleşmiştir. Mahmut Şener, hocası Orhan Dağlı'dan onay aldıktan sonra bağlama eğitmenliğine adım attığını belirtmektedir:

"Benden ders almak isteyenler oldu, onlara 'acemiyim bu işte ben' dedim, 'bir telefon edeyim Orhan beye'. Orhan hoca bana 'sen onların hepsini yapabilecek durumdasın' dedi ve bana onay verdi" (Mahmut Şener)

Bu bulgu, Mahmut Şener'in eğitmenlik pratiğinin yalnızca kendisine yönelen taleple değil, aynı zamanda hocası tarafından verilen onayla şekillendiğini göstermektedir. Mahmut Şener'in eğitmenlik kimliği, usta-çırak ilişkisi içerisinde edindiği bilgi ve becerilerin Orhan Dağlı'nın onayıyla başkalarına aktarılmasıyla şekillenmiş; bu süreç daha sonra İzmit Halk Eğitim Merkezi tarafından verilen usta öğreticilik belgesiyle kurumsal bir nitelik kazanmıştır. Mahmut Şener'in 1989 yılında, yaklaşık on yıllık bağlama ustalığı deneyiminin ardından aldığı bu belge, eğitmenlik faaliyetlerinin kurumsal bir yapı içerisinde de tanındığını göstermektedir.

Enstrümanla ilişki ve temel beceriler

Katılımcıların eğitim sürecine ilişkin anlatılarında ortaklaşan en belirgin bulgu, Mahmut Şener'in derse icra ile değil, enstrümanın kendisiyle başlamasıdır. P.K., bu yaklaşımı eğitim sürecinden akılda kalan ilk şey olarak aktarmaktadır:

"Mahmut ağabeyden ilk öğrendiğim şeyi ben kendi adıma söyleyeyim: bağlamayı eline almadan önce böyle yapardı; 'önce telini değiştirmeyi ve akort etmeyi öğreneceksin, bağlamanı sevmeyi öğreneceksin.' Daha bismillah, elimize bağlamayı almamışız. Onun bir tel kırma tekniği var, onu İzmit'te bir tek yapan herhalde benimdir. Şimdi ben de öğrencilerime öğretiyorum kendi tellerini nasıl takmaları, akortlarını nasıl yapmaları gerektiğini." (P.K.)

Benzer bir yaklaşım, H.A.'nın anlatısında da görülmektedir:

"Ben bugün halen bağlamamdaki bazı yapısal sorunlarla karşılaştığım zaman onları kendim hallediyorum. Eşik ayarı, perde ayarı, perde bağlamak, tel bağlamak… Hepsini kendim yapıyorum, onun sayesinde. Bana hepsini öğretti. Zaten öncelikle kursa başlarken bağlamayı tanıttı bana. Yapısından bahsetti, şeklinden bahsetti, ölçülerinden bahsetti." (H.A.)

Bu iki anlatı bir arada değerlendirildiğinde, Mahmut Şener'in yapımcılık bilgisinin eğitmenlik pratiğine doğrudan aktarıldığı görülmektedir. Öğrencilere kazandırılan yalnızca icra becerisi değil, aynı zamanda enstrümanın bakımını ve küçük onarımlarını kendi başlarına gerçekleştirebilmelerini sağlayan bilgiler ve becerilerdir. Bu durum, Mahmut Şener'in icracılık, yapımcılık ve eğitmenlik faaliyetlerinin birbirinden bağımsız roller olarak değil, birbirini tamamlayan pratikler olarak geliştiğini göstermektedir. Yapımcılık bilgisi, eğitmenlik yoluyla öğrencilerine de aktarılmış ve onların enstrümanla kurdukları ilişkinin bir parçası haline gelmiştir.

Söz konusu aktarımın kalıcılığı da dikkat çekicidir. Her iki katılımcı, eğitimlerinin üzerinden uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen edindikleri bu bilgileri halen kullandıklarını belirtmektedir. P.K. ise Mahmut Şener'den öğrendiği aynı tekniği kendi öğrencilerine aktardığını ifade ederek, bu bilginin sonraki öğrencilere de taşındığını göstermektedir.

Tavır merkezli ve uygulamaya dayalı öğretim

Eğitimin içeriği bakımından katılımcıların ortaklaştığı temel unsur tavırdır. A.A., Mahmut Şener'in öğretisinin kendi icracılık deneyimi üzerindeki etkisini şöyle ifade etmektedir:

"Bugün ne çalabiliyorsam, her şeyin altında Mahmut ağabeyden aldığım örnekler ve tavırlar vardır. Mahmut ağabey olmasaydı, saz çalsam bile çaldığımı bilmeyecektim; çalıyor

zannedecektim kendimi. Şimdi çalamazsam da niye çalamadığımı biliyorum, çaldığım zaman niye çaldığımı." (A.A.)

P.K. ise Mahmut Şener'den öğrendiği tavırların farklı yörelere ait icra biçimlerini kapsadığını belirtmektedir:

"Ben bugün eğer bir Konya tavrı çalabiliyorsam onu kesinlikle Mahmut abiye borçluyum. Bir Silifke tavrı, bir Ege tavrı, Teke tavrı... Tavır konusunda ne öğrenmişsem Mahmut abiden öğrenmişimdir" (P.K.)

Bu iki anlatı birlikte değerlendirildiğinde, Mahmut Şener'in öğretisinde tavır bilgisinin merkezi bir konuma sahip olduğu görülmektedir. A.A.'nın anlatısında Mahmut Şener'den öğrendiği tavırların kendi icracılık deneyimi üzerindeki etkisi öne çıkarken, P.K.'nin anlatısında bu öğretimin farklı yörelere ait tavırları kapsadığı görülmektedir. Bu doğrultuda Mahmut Şener'in eğitmenlik pratiğinde tavır, farklı yörelere ait icra biçimlerinin aktarımında önemli bir yer tutmaktadır.

Tavır bilgisinin yanı sıra, katılımcıların anlatılarında bu bilginin aktarılma biçimi de öne çıkmaktadır. P.K., Mahmut Şener'in teorik bilgiye sahip olmasına rağmen öğretim sürecinde bilgiyi doğrudan açıklamak yerine icra yoluyla göstermeyi tercih ettiğini belirtmektedir:

"Teorik bilgisi çok fazla olmasına rağmen yaşatarak öğretmeyi tercih eden bir usta Mahmut Şener. Teoriyi ezber kalıplardan değil, yaşayarak öğreten. Çalacaksın, yaşayacaksın ve öğreneceksin. Öğretirken de 'şu şöyledir' demezdi, canla başla çalardı gözümüzün önünde, iyi görelim diye. Konservatuvarlarda bile öğretilmeyen şeyleri öğretti bizlere." (P.K.)

P.K.'nin bu değerlendirmesi, aynı görüşmede ifade ettiği "akademisyenlerin baktığı göz ile usta-çırak ilişkisinin baktığı göz arasındaki fark" karşıtlığıyla birlikte değerlendirildiğinde, Mahmut Şener'in öğretim yaklaşımının teorik bilgiden yoksun olmadığı, ancak bu bilgiyi sözel açıklamadan ziyade icra yoluyla göstermeye dayandığı görülmektedir. Mahmut Şener'in öğrencileri, bilgiyi doğrudan açıklamalar yoluyla edinmekten çok, ustanın icrasını izleyerek ve uygulayarak öğrenmektedir. Bu yönüyle öğretim süreci, gösterme ve uygulama yoluyla gerçekleşen bir aktarım biçimi ortaya koymaktadır.

H.A., Mahmut Şener'in TRT repertuvarı ve uzun saplı bağlama üzerinden yürüttüğü öğretimle başlamış; ailesinin müzikal kültüründe deyiş ve semah repertuvarının ağırlıklı olması ve kendi yöresine ait eserleri icra etmek istemesi nedeniyle kursun ikinci ayında bağlama düzenine ve kısa saplı bağlamaya geçmiştir.

"Daha çok TRT'nin repertuvarına bağlı kalmamızı isterdi. Zaten ondan dolayı ben normal uzun sazla, karadüzen diye tabir ettikleri saz düzeniyle başladım. Fakat benim kendi ailemin kültüründen kaynaklı olarak, Alevi bir aileyiz biz, bizde deyişler ve semahlar daha çok dinleniyor. ... Buna da en uygun bağlama düzeniyle kısa sap bağlama olduğu için ben kursun ikinci ayında kısa bağlamaya geçtim. Çünkü uzun sazda tavırlar var. Çocuktum zaten, beceremiyordum. Her yörenin kendine göre mızrap tavrı var. O tavırları yapmam gerekiyor. Ama benim asıl amacım kendi yöreme ait türküleri okuyabilmek, söyleyebilmekti. O yüzden kursun ikinci ayında, dediğim gibi, bağlama düzenine geçiş yaptım." (H.A.)

Bu örnek, Mahmut Şener'in eğitim sürecinde başlangıçta belirlediği repertuvar ve çalgı yaklaşımının öğrencinin müzikal yönelimi doğrultusunda değişebildiğini göstermektedir. H.A.'nın kendi yöresine ait repertuvarı icra etme isteği doğrultusunda bağlama düzenine ve kısa saplı bağlamaya geçmesi, eğitim sürecinin öğrencinin müzikal hedeflerine göre yeniden şekillenebildiğini ortaya koymaktadır.

Babacan tutum ve müzikal disiplin

Katılımcıların eğitmen tutumuna ilişkin anlatıları, disiplin ile hoşgörünün bir arada bulunduğu bir yaklaşıma işaret etmektedir. H.A., bu tutumu dönemin yaygın öğretmen davranışlarıyla karşılaştırarak tanımlamaktadır:

"Despot bir eğitmen değildi. Sizin yanlışınızı sizi zorlayarak düzeltmiyordu, öğretiyordu. Yani sürekli yaptığınız yanlışlar neticesinde sizi cezalandırmak veya üzmek gibi bir tutum sergilemiyordu. Pedagojik formasyon almamış bir öğretmen olmasına rağmen babacan bir tavrı vardı kendisinin öğrencilerine karşı." (H.A.)

P.K. ise aynı tutumu, öğrenciyi izlemeye ve yüreklendirmeye dayalı yönüyle aktarmaktadır:

"Çok sabırlı, asla demoralize etmeyen, 'bak yarın yapacaksın' diye umutlandıran, sürekli arkamızı kollayan, soran, 'olmuş mu, bana bir dinletir misin' diyen bir hocaydı." (P.K.)

P.K.'nin bir başka ifadesi, bu yaklaşımın yalnızca hoşgörüye dayanmadığını, aynı zamanda öğrenciyi yönlendiren bir yönü de bulunduğunu göstermektedir:

"Halk müziğinin o mütevazi, edep erkanıyla, yol göstericiliğiyle, böyle babacan babacan severken alttan sopa göstererek hizalayan, inanılmaz güzel bir insan." (P.K.)

Her iki katılımcının da bu tutumu "babacan" sıfatıyla nitelendirmesi dikkat çekicidir. Söz konusu nitelendirme, eğitim ilişkisinin ders veren-ders alan çerçevesini aşarak akrabalık benzeri bir bağ üzerinden kurulduğunu göstermektedir. P.K.'nin aynı görüşmede aktardığı üzere bu ilişki, teknik öğretimin yanı sıra "edep erkân" olarak adlandırılan bir davranış geleneğinin de aktarıldığı bir çerçeve oluşturmaktadır.

Öğrenciye yönelik bu hoşgörülü tutum, icraya ilişkin beklentilerde aynı biçimde geçerli değildir. H.A., Mahmut Şener'in özellikle tavır konusunda titiz davrandığını belirtmektedir:

"Özellikle tavır üzerine duruyordu, çok disiplinliydi o konuda." (H.A.)

H.A., aynı görüşmede disiplinden kastının öğrenciye yönelik bir katılık değil, müziğe yaklaşımdaki titizlik olduğunu ifade etmektedir. Bu doğrultuda Mahmut Şener'in eğitmenlik tutumunun, öğrenciye karşı hoşgörülü, ancak icranın gereklerine karşı titiz bir yapıda olduğu görülmektedir. H.A.'nın pedagojik formasyon eksikliğine yaptığı vurgu ise, bu yaklaşımın kurumsal eğitim bilgisinden değil, geleneğin kendi içindeki usta-çırak ilişkisinden kaynaklandığını ortaya koymaktadır.

Bilginin aktarımını sürdürme

Katılımcıların anlatılarında öne çıkan bir diğer tema, Mahmut Şener'in öğrendiği bilgi ve becerileri kendisiyle sınırlı tutmayarak başkalarına aktarmasıdır. A.A., Mahmut Şener'in bu tutumunu örnekleyerek şöyle açıklamaktadır:

"O da aldığı eğitimi meraklı insanlara yansıtırdı. Hani 'sen de bak, böyle şeyler var, ben de bunun eğitimini, kursunu alıyorum ustalardan. Ben de sana aktarıyorum, sen benden daha iyi çal. Ben bunu böyle öğreniyorum, sen de böyle öğren, daha güzel çalarsın' diye böyle bir ön ayak olurdu. Bağlama ile ilgili merakı olan herkese kendi öğrendiklerini aktarmayı bir görev bilmiştir." (A.A.)

H.A. da aynı tutumu, eğitimin ticari bir ilişkiye indirgenmemesi yönüyle doğrulamaktadır:

"Kendisi aktarmak istiyordu bildiklerini bizlere, paylaşıyordu. Ben de ondan aldıklarımla kendimi geliştirmeye çalıştım. Neticede bağlamaya hakimiyet kazandım onun sayesinde." (H.A.)

Bu tutumun Mahmut Şener'in kendi anlatısındaki karşılığı, aktarım ilişkisini iki yönlü bir hareket olarak özetlemektedir:

"Bu çaldığım tavırlar aslında hep benim gördüğüm derslerim. Ben kendim aldım, herkese dağıttım yıllarca." (Mahmut Şener)

Bu ifade, Mahmut Şener'in kendi eğitim sürecinde edindiği bilgi ve becerileri sonraki yıllarda başkalarına aktarmayı sürdürdüğünü göstermektedir. "Kendim aldım, herkese dağıttım" ifadesi, öğrenilen bilginin Mahmut Şener'in kişisel müzikal birikimiyle sınırlı kalmadığını, başkalarına aktarılmaya devam ettiğini ortaya koymaktadır.

Kuşaklararası aktarım ve yaygınlık

Eğitmenlik faaliyetinin Hereke'deki yaygın etkisi, katılımcıların kendi aileleri üzerinden verdikleri örneklerle somutlaşmaktadır:

"Çok çocuğa ders verdi burada. Benim kızım bile ondan saz dersi aldı, onun talebesiydi. Öğretmenlik yaptı, saz öğretmenliği yaptı. Benim yeğenlerim falan onun talebesidir hepsi." (O.E.)

Kendisi bağlama ile ilgilenmeyen bir katılımcının ailesinden birden fazla kişinin Mahmut Şener'in öğrencisi olması, eğitim faaliyetinin belirli bir müzisyen çevresiyle sınırlı kalmayıp beldenin geneline yayıldığını göstermektedir. A.A. bu yaygınlığın kültürel sonucunu şöyle özetlemektedir:

"Hereke'de bağlama çalmaya meraklı insanlara kılavuzluk etmiştir; hocalık, ustalık etmiştir. Hereke'ye bağlamayı sevdirdi." (A.A.)

Mahmut Şener'in müzikal aktarımının etkisi Hereke ile sınırlı kalmamıştır.

"Mahmut abiyi sadece Hereke'yle sınırlamamak gerekiyor. ... Her gittiği yere bir iz bırakırdı, bir bağlamasını bırakırdı, bir sözünü bırakırdı. ... Kocaeli'de onun temsili olan biz de onun öğretilerini bugün hala bizden sonraki kuşaklara aktarıyoruz." (P.K.)

P.K.'nin anlatısına göre kendisi, Mahmut Şener ve çağdaşlarından aldığı eğitimin ardından otuz yıl boyunca yüzlerce öğrenci yetiştirmiş ve 2005 yılında kurduğu dernek aracılığıyla bu çalışmayı kurumsal bir çerçeveye taşımıştır. Katılımcı bu süreci bir kuşak ilişkisi üzerinden tanımlamakta, kendisini Mahmut Şener'in kuşağının ardından gelen ikinci kuşak, kendi öğrencilerini ise üçüncü kuşak olarak nitelendirmektedir. Bu anlatı, Mahmut Şener'in eğitmenlik faaliyetinin doğrudan öğrencileriyle sınırlı kalmadığını ve Mahmut Şener'den alınan bilgi ve deneyimlerin sonraki kuşaklara aktarılmaya devam ettiğini göstermektedir.

SONUÇ

Bu araştırmada, "Mahmut Şener bağlama icracısı, bağlama yapımcısı ve bağlama eğitmeni olarak Hereke'nin kültürel belleğinde nasıl bir iz bırakmıştır?" sorusuna yanıt aranmıştır. Elde edilen bulgular, Mahmut Şener'in bu üç farklı kimlikte sürdürdüğü faaliyetlerin Hereke'nin ve çevresinin müzikal belleğinde birbirini tamamlayan izler bıraktığını göstermektedir.

Birinci alt problem doğrultusunda, Mahmut Şener'in bağlama icracısı olarak Hereke'de "Sazcı Mahmut" adıyla tanındığı saptanmıştır. Bu adlandırma, bireyin toplumsal kimliğinin müzikal faaliyeti üzerinden kurulduğunu göstermektedir. İcracılık, düğünler, festivaller ve

tiyatro temsilleri gibi toplumsal etkinliklere eklemlenmiş; düğünlerde piyasa ilişkisinden çok komşuluk ve dayanışma temelinde yürütülen bir işlev olarak sürdürülmüştür. Mahmut Şener'in icracılığının, erken dönemdeki serbest icra pratiğinden Orhan Dağlı ile kurulan usta-çırak ilişkisi sonrasında tavır merkezli bir anlayışa yöneldiği; bu yönelimin yalnızca bireysel bir gelişim olmakla kalmayıp İzmit'teki müzikal çevrede de örnek alınan bir icra modeli oluşturduğu görülmüştür. Bu durum, Mahmut Şener'in icracılığının Hereke ile sınırlı yerel bir pratik olmadığını; dönemin merkezi müzikal otoriteleriyle kurulan ilişkiler yoluyla beslendiğini ve bu birikimin yerel ortama taşındığını ortaya koymaktadır.

İkinci alt problem doğrultusunda, Mahmut Şener'in bağlama yapımcılığının icracılığından bağımsız bir uğraş olarak değil, tavır eğitimi sürecinin bir uzantısı olarak geliştiği belirlenmiştir. İlk bağlamasını 1988 yılında katıldığı koro yarışmasında kullanmak üzere üretmesi, bağlama yapımcılığının bir ticari girişim olarak değil, icracının kendi gereksinimini karşılama çabası olarak doğduğunu göstermektedir. Aynı yıllarda açılan atölye, zaman içinde Hereke'de bağlama yapımı, satışı ve onarımıyla özdeşleşen bir adres haline gelmiş; etkisi belde sınırlarını aşarak Kocaeli ölçeğinde enstrüman temininde başvurulan bir merkez konumuna ulaşmıştır. Bu işlev, Mahmut Şener'in kendi öğrencileri dışındaki kişilerin de enstrümanla buluşmasına aracılık ettiği için, doğrudan bir eğitim ilişkisi kurulmaksızın da müzikal aktarıma katkı sağlamıştır.

Üçüncü alt problem doğrultusunda, Mahmut Şener'in eğitmenliğe geçişinin hocası Orhan Dağlı'dan aldığı onayla gerçekleştiği; bu geçişin daha sonra usta öğreticilik belgesiyle kurumsal bir nitelik de kazandığı saptanmıştır. Eğitim içeriğinin yalnızca icra becerisiyle sınırlı kalmayıp enstrümanın bakımına ve onarımına ilişkin bilgileri de kapsaması, yapımcılık birikiminin öğrencilere aktarıldığını göstermektedir. Öğretim sürecinin sözel açıklamadan çok icra yoluyla gösterme temelinde işlemesi, aktarımın usta-çırak geleneği içinde konumlandığına işaret etmektedir. Bununla birlikte öğrencinin müzikal yönelimi doğrultusunda repertuvar ve çalgı tercihinin değişebilmesi, bu aktarımın belirli bir kalıp içinde yürütülmediğini ortaya koymaktadır. Katılımcıların anlatılarında öne çıkan bir diğer nokta, Mahmut Şener'in öğrendiği bilgiyi kendisiyle sınırlı tutmayarak aktarmayı sürdürmesidir.

Bu üç alandaki bulgular bir arada değerlendirildiğinde, söz konusu faaliyetlerin birbirinden bağımsız üç ayrı rol olarak değil, tek bir müzikal pratiğin birbirini tamamlayan yönleri olarak geliştiği görülmektedir. Bağlama icracılığı, çevresindeki kişiler için izlenecek bir model sunmuş; bağlama yapımcılığı, bu modelin gerektirdiği enstrümanın sağlanmasını mümkün kılmış; eğitmenlik ise edinilen bilginin başkalarına aktarılmasını sağlamıştır. Katılımcıların Mahmut Şener'i tanımlarken bu üç faaliyeti birbirinden ayırmaksızın anmaları da bu bütünlüğü desteklemektedir. Bu bakımdan "Sazcı Mahmut" adlandırmasının yalnızca icracı kimliğine yapılan bir gönderme olmadığı; Mahmut Şener'in Hereke'deki müzikal varlığının bütününü kapsayan bir kültürel bellek imgesi haline geldiği söylenebilir.

Araştırmanın bulguları, Assmann'ın (2001/2015) kültürel bellek yaklaşımıyla ilişkilendirildiğinde iki noktada dikkat çekicidir. Birincisi, Mahmut Şener'e ilişkin bilginin yalnızca kendisini tanıyanların anımsamalarıyla sınırlı kalmayıp, onunla doğrudan karşılaşmamış kişilere de aktarılan bir anlatıya dönüşmüş olmasıdır; nitekim erken dönem icracılığına tanıklık etmeyen katılımcılar bu dönemi çevrelerinden duydukları biçimiyle aktarmaktadır. İkincisi, ürettiği bağlamaların ustanın faaliyet döneminin ardından da kullanılmaya devam etmesidir. Kendisiyle hiçbir kişisel bağı bulunmayan bir katılımcının, yaklaşık yirmi beş yıl önce üretilmiş bir bağlamayı bugün icra ediyor olması, yapımcılık faaliyetinin ürettiği izin maddi bir nesne aracılığıyla taşındığını göstermektedir. Bu iki bulgu, icracılık ve eğitmenlik pratiklerinin anlatı yoluyla, yapımcılığın ise hem anlatı hem nesne yoluyla sürdüğüne işaret etmektedir.

Bulgular, UNESCO'nun (2003) Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde vurgulanan aktarım ölçütü bakımından da değerlendirilebilir. Sözleşme kapsamında korunması öngörülen, üretilen nesnenin kendisi değil, o nesneyi üretmeyi ve icra etmeyi mümkün kılan bilgi ve becerinin nesilden nesile aktarılmasıdır. Mahmut Şener'den eğitim alan bir katılımcının otuz yılı aşkın süredir bağlama eğitimi vermesi ve kendi öğrencilerini bu zincirin üçüncü halkası olarak tanımlaması, söz konusu aktarımın sürdüğünü göstermektedir. Bu bakımdan Mahmut Şener, somut olmayan kültürel mirasın hem taşıyıcısı hem de aktarıcısı konumundadır.

Giriş bölümünde belirtildiği üzere Hereke'nin müzik yaşamı; bando, caz ve pop toplulukları ile beldeye gelen sanatçıların verdiği konserler çevresinde biçimlenmiştir. Bu ortamda Türk halk müziğinin yerleşik bir karşılığının bulunmaması, Mahmut Şener'in konumunu daha belirgin hale getirmektedir. Mahmut Şener, beldede önceden var olan bir geleneği sürdüren bir icracı olmaktan çok, Hereke'nin müzikal ortamında karşılığı sınırlı olan bir repertuvarı ve icra anlayışını beldeye taşıyan ve yerleştiren bir figür olarak öne çıkmaktadır. Bu sonuç, yerel kültürel belleğin oluşumunda bireysel taşıyıcıların üstlendiği rolü göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Assmann, J. (2015). Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayım 2001)

Demirtaş, N. (2018a). Hereke'de zaman tüneli 2. bölüm. Herekeli. https://herekeli.com/hereke/herekede-zaman-tuneli/herekede-zaman-tuneli-2-bolum/

Demirtaş, N. (2018b). Hereke'de zaman tüneli 4. bölüm. Herekeli. https://herekeli.com/hereke/herekede-zaman-tuneli/herekede-zaman-tuneli-4-bolum/

Ergün, O. (2010). Hereke'de sonbahar. https://herekedesonbahar.blogspot.com/

Patton, M. Q. (2014). Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev.). Pegem Akademi.

Thompson, P. (1999). Geçmişin sesi: Sözlü tarih (Ş. Layıkel, Çev.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları. (Orijinal yayım 1978)

UNESCO. (2003, 17 Ekim). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi. https://www.unesco.org.tr/Pages/181/177/

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri (8. bs.). Seçkin Yayıncılık.

Yin, R. K. (2018). Case study research and applications: Design and methods (6. bs.). SAGE.

Otizm Spektrum Bozukluğunda İşitsel Uyaran Filtreleme Güçlükleri ve Eğitim Ortamına Yansımaları

Auditory Stimulus Filtering Difficulties in Autism Spectrum Disorder and Their Implications for Educational Settings

Batuhan Kil

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ozaybatu@gmail.com

Aydın Kil

Özet

Otizm Spektrum Bozukluğu (OSB), bireylerin sosyal iletişim, davranış ve duyusal işlemleme alanlarında farklılıklar yaşamasına neden olan nörogelişimsel bir durumdur. Türkiye'de otizm spektrum bozukluğu tanısı almış bireylerin sayısının azımsanmayacak düzeyde olduğu ve bu bireylerin önemli bir bölümünün eğitim çağındaki çocuklardan oluştuğu bilinmektedir. Bu yaş grubunun eğitim çağında olduğu göz önünde bulundurulduğunda, eğitim hizmetlerine ihtiyaç duyan geniş bir öğrenci kitlesinin varlığından söz etmek mümkündür.

OSB'li bireylerin eğitim süreçlerinde karşılaştıkları önemli güçlüklerden biri, çevresel uyaranları özellikle de işitsel uyaranları filtreleme konusunda yaşadıkları zorluklardır. Bu durum, öğrencilerin dikkatlerini sürdürmelerini, öğrenme ortamına katılımlarını ve akademik performanslarını doğrudan etkileyebilmektedir. Bu nedenle OSB'li bireylerin eğitiminde, işitsel uyaranların düzenlenmesine yönelik yaklaşımların bireyselleştirilmiş eğitim planları kapsamında ele alınması önem taşımaktadır.

Bu çalışmada, otizmli bireylerin eğitim ortamlarında işitsel uyaran filtreleme güçlüklerinin öğrenme sürecine yansımaları incelenmiş ve bu bağlamda uygulanabilecek eğitimsel düzenlemeler ele alınmıştır. Araştırmada literatür incelemesi ve tarama modeli kullanılmış, ayrıca aile görüşlerinden yararlanılarak konuya ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır. Çalışmada önerilen eğitim yaklaşımının, OSB'li bireylerin öğrenme süreçlerine daha etkin katılım sağlamalarına ve özgüvenlerinin gelişmesine katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Otizm spektrum bozukluğu, işitsel uyaran filtreleme, duyusal işlemleme, eğitim ortamı, ebeveyn görüşleri

Abstract

Autism Spectrum Disorder (ASD) is a neurodevelopmental condition that leads to differences in social communication, behavior, and sensory processing. In Türkiye, it is known that the number of individuals diagnosed with autism spectrum disorder is considerable, and a significant portion of these individuals consists of children of school age. Considering that this group is within the period of compulsory education, it is possible to speak of a large population of students who require educational services.

One of the significant challenges faced by individuals with ASD during educational processes is the difficulty in filtering environmental stimuli, particularly auditory stimuli. This situation can directly affect students' ability to sustain attention, participate in the learning environment, and maintain academic performance. For this reason, in the education of individuals with ASD, it is important that approaches aimed at regulating auditory stimuli are addressed within the framework of individualized education plans.

In this study, the reflections of auditory stimulus filtering difficulties experienced by individuals with autism in educational settings on the learning process were examined, and possible educational arrangements that can be implemented in this context were discussed. The study employed a literature review and a survey model, and evaluations were also made based on the opinions of families. It is considered that the educational approach proposed in this study may contribute to the more effective participation of individuals with ASD in learning processes and support the development of their self-confidence.

Keywords: *Autism spectrum disorder, auditory stimulus filtering, sensory processing, educational environment, parental opinions*

GİRİŞ

Otizm erken çocukluk çağında belirtileri görülmeye başlayan bir nörogelişimsel bozukluktur. Daha farklı bir ifade ile otizmin belirtileri, beynin farklı biçimde gelişmesi sebebiyle ortaya çıkmaktadır (Mukaddes, 2018: 1). OSB tanılı bireylerinim özel eğitim öğretmeni, çocuk psikiyatristi, fizyoterapist, çocuk nöroloğu, dil terapisti gibi birçok uzman tarafından disiplinler arası bir koordine gerektirmektedir. "Özel eğitim, özel gereksinimli bireylerin gelişim alanlarını desteklemek ve eğitim gereksinimlerini karşılamak amacıyla, özel olarak oluşturulmuş ortamlarda uzman eğitimciler tarafından geliştirilen programların uygulandığı süreç olarak ifade edilebilir" (Özbey, 2009: 11). Otizm Spektrum Bozukluğunda tekrarlayıcı hareketler dediğimiz hareketler görülebilir. Bu hareketlerden bazıları; kendi etrafında dönme, ileri geri sallanma, ellerini kuş gibi çırpma gibi hareketlerdir (Ergün, 2022: 41).

Kapsayıcı eğitim uygulamalarının yaygınlaşmasıyla birlikte, OSB tanısı almış öğrencilerin akranlarıyla birlikte eğitim aldığı sınıf ortamlarının sayısı giderek artmaktadır. Bu durum, eğitim ortamlarının bireysel farklılıkları dikkate alacak şekilde yeniden düzenlenmesini zorunlu hale getirmektedir. Her ne kadar alanyazında OSB'de duyusal işlemleme farklılıklarını ele alan çalışma bulunsa da, işitsel uyaran filtreleme güçlüklerinin doğrudan eğitim ortamlarına yansımalarını inceleyen araştırmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Özellikle sınıf akustiği, çevresel gürültü, öğretim ortamının fiziksel özellikleri ve duyusal düzenlemelerin öğrenme süreçlerine etkisini bütüncül biçimde ele alan çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu gereksinimden hareketle, bu çalışmada Otizm Spektrum Bozukluğu olan bireylerin eğitim ortamlarında yaşadıkları işitsel uyaran filtreleme güçlükleri alanyazına katkısı olacağı düşünülmekte ve bu güçlüklerin öğrenme süreçlerine etkileri değerlendirilmiş aynı zamanda aile görüşlerinden elde edilen bulgular doğrultusunda eğitim ortamlarında uygulanabilecek düzenlemelere ilişkin öneriler sunulmuştur.

Çalışmanın, OSB'li bireylerin eğitim gereksinimlerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağı ve duyusal açıdan destekleyici öğrenme ortamlarının oluşturulmasına yönelik uygulamalara bilimsel bir temel sunacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın problem cümlesi; Otizm Spektrum Bozukluğunda İşitsel Uyaran Filtreleme Güçlükleri ve Eğitim Ortamına Yansımaları olarak,

Alt Problemler ise;

-Hangi işitsel uyaranlara karşı daha hassastırlar?

-Bu güçlükler eğitim ortamında hangi sorunlara yol açarlar?

-Bireyin dikkati, öğrenmesi ve davranışını nasıl etkiler? Olarak belirlenmiştir.

BULGULAR

Otizm Spektrumlu Bireylerin (OSB) eğitim almaya başladığı özel eğitimden lisans üstü eğitime kadar eğitimin her aşamasında, ister branş eğitimi olsun ister mesleki müzik eğitimi, sanatın tüm kollarının içinde bulunduğu eğitimler olsun, İşitsel uyaran filtreleme usullerinin uygulamasıyla doğru orantılı olmasına her zaman katkı sağlamaktadır. Buna örnek verecek olursak eğitimin başlangıcı olan özel eğitimin uygulanmasında en önemli faktör bireysel eğitim modelinin belirlenerek otizmli bireylere uygulamaya geçildiğinde ortam ses filtrelemesi başta olmak üzere eğitici ses tonu önemli ve zorunlu bir faktördür. Eğitim verilen ortamın sesten izole olması, dersliklerin yol tarafına bakmaması, bitişik odaların mutfaktan uzak olması sağlanmalıdır. Dışarıdan gelecek bir itfaiye, ambulans veya iş makinası sesi eğitim alam OSB bireyleri her zaman olumsuz etkilemektedir. Farklı uyaran sesler eğitimin en büyük düşmanıdır. Kendini güvende hissetmeyen OSB li birey kendini her türlü iletişime kapatmaktadır.

Dershane ortamlarının tam ses izolesine sahip olması hatta bu izolasyona klima ve vantilatör sesleride dahil edilebilir. OSB li bazı bireylerin eğitimi esnasında hafif müzik seside eğitime katkı sağlayabilir. Bu durum tamamen bireysel bir uygulama olup her birey için uygulanmayabilir. Eğitim esnasında oda kapılarının dışarıdaki bireyler tarafından açılmaması işin gerekli tedbirlerin alınması. Eğitim katlarında gereksiz dolaşmaların önüne geçmek için eğitim veren binayla beklenilen dinlenme olarak kullanılan binaların ayrı olmasına özen gösterilmelidir. İlk günden itibaren eğitimciler belirlenmeli ve değişikliğe gidilmemelidir (Zorunlu durumlar hariç, hastalık izin, atama). Uygulamalı davranış analizleri tamamlandıktan sonra oluşturulacak bireysel eğitim modelini uygulamasına geçilmelidir. Konu anlatımlarındaki ses tonu yumuşak ve alçak bir tonda olmalıdır. Anlatımlar görsel olarak desteklenmeli, davranış eğitimleri uygulatılmalı. Ödül sistemi abartılmamalı. Başarılı her davranış tarzı ödüllendirilmemeli aksi takdirde hayatın tüm alanında sürekli ödül beklenilmesine yol açabileceğinden bu davranışında filtrelenmesi önemlidir. Bu durum tamamen bireyin farklılıklarına göre uygulanmalıdır. Okulda alınan eğitimin aynısı aileyle paylaşılıp davranış uygulamalarının yirmi dört saate yayılması sağlanmalı, bir sonraki eğitimin konusu aileyle gerekirse paylaşılmalıdır. Aile eğitimin tüm süreçlerinde eğitimcilerle ortak çalışmalıdır. Özel eğitimde verilen tüm eğitimlerde yukarıda belirtilen hususlar uygulanmalı, müzik eğitimi veren eğitimcinin ses tonu, spor eğitimi veren eğitimcinin ses tonu ve hareket tarzı eğitiminin başarısında her zaman önemli bir yer tutmaktadır. Hem formal hemde imformal eğitinlerde bu uygulamaların bireysel eğitim modelleriyle birleştirilip eğitime dahil edilmesi, küçük yaşlardan itibaren OSB li bireylerin özgüvenlerini gelişmesine buna paralel olarakta eğitimde başarılı olmalarının önünü açacaktır.

Özetle OSB li bireylere eğitim veren tüm kurumlar İşitsel Uyaran Filtreleme Güçlükleri ve Eğitim Ortamına Yansımaları gözden geçirerek seste izole ortamlar yaratarak ve bununda sürdürülebilir olmasını temin ederek sahadaki olumsuz yansımaların önüne geçilerek eğitimde başarı oranının yükseltilmesine katkı sağlayacaktır. Aslında bu uygulamanın toplumun her bireyininin OSB li bireylerle iletişimde kullanılmasıyla sosyalleşmenin önü açılacaktır.

Bu bildirinin 16. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumunda sunumu esnasında da ortamdaki fotoğrafçının bilinçsizce ve farkında olmadan görevini yaptığı esnada çıkarttığı ses ve izleyicilerden birisinin kağıt çevirmesi bir izleyicininde yüksek sesle iç geçirmesi Batuhan ın sunum yaparken rahatsız etmiştir. Ama yıllardır aldığı eğitimler ve eğitim disiplini içinde hemen odaklanıp sunumuna devam edebilmiştir. Aynı zamanda bu durum anlatılanların gerçekliğini gözler önüne sermiştir. Ses filtrelemesi ve ses izolasyonunun önemini birkez daha çıkarmıştır. Sonrasında fotoğrafçı yanımıza gelerek özür dilemiştir. Oda aslında otizmli bir bireyin performans sergilerken ses çıkartılmamasının uygulamalı olarak öğrenmiştir.

Özetle eğitim öğretim ortamındaki tüm seslerden,

-Eğitim veren eğitimcinin ses tonu

-Ortamdaki diğer kişilerin ses tonu ve istemsiz çıkardıkları ses kirlilikleri (Pet şişelerle oynama. Ayakların yere vurulması, ellerin sıraya vurulması, mırıldanmak) florasan sesi, klima uğultusu, ortamdaki kişilerin olumsuz olaylardan bahsetmesi Örnek; Kaza, sel, yangın, deprem vd. Konularında filtrelenmesi önem taşımaktadır

-Koridorlardaki gereksiz sesler koşturmacalar, gereksizce açılan sınıf kapıları, rüzgardan çarpan derslik kapıları. Özellikle ilk öğretimde teneffüslerde çalan yüksek sesli melodiler.

-Dışarıdan geçen ambulans, itfaiye aracı , iş makinası veya gereksiz çalan araç kornaları.

Bu güçlükler eğitim ortamında en çok OSB bireyin kapanmasına, kulaklarını kapamasına ve sallanmasına sebep vererek eğitim almaya kapalı bir hale getirir.

Öğrenme durur, panik ve korku ortaya çıkar. Davranışlarında buna paralel olarak olumsuzluk göstermeye başlar eğitimi reddeder hale gelir. Ortam ses izolasyonu ve davranış filtrelenmesi sağlandığında bireysel eğitim ortamı sağlanmış olur.

SONUÇ

“Musikinin temeli olan ses. Tabiatta bulunan her cismin her hangi bir etki ile hareket ederek titreşim enerjisi doğurması, bu titreşim enerjilerinin hava içinde dalgalanarak dışkulaktan ortakulak aracılığı ile iç kulağa ulaştırması buradan da beyne ulaşarak işitme merkezinde ses olarak değerlendirilmesidir. İnsan kulağının bu titreşimleri algılayabilmesi için frekansların (16 000- 20000 frekans) arasında olması gerekir. Ses bir şiddet birimi olan db’ de sibel ile değerlendirilir. Kulağa hoş gelen her ses türü müzikal insan kulağını rahatsız eden her ses ise “gürültü”dür. Doğumdan ölüme kadar tabiat ile iç içe yaşayan insan her türlü güzelliği algılayarak şekilde yaratılmıştır. Bu nedenle su sesi, kuş cıvıltısı, denizin çırpınışları, hafif bir rüzgarla sallanan yaprakların hışırtısının insana zevk ve neşe vermesi bu özellikten ileri gelir. Bir kimse hakkında çok güzel konuşuyor deniyor ise kullandığı dile özel bir musiki katarak konuşuyor demektir. Eğer algıladığımız ses de bir frekans değişikliği olmuyor ya da pek az oluyorsa bu sesler monotondur. İşte ses denilen kavramın kısaca anlatımı budur.(Özalp;2020,13)” Yukarıdaki ifade çerçevesinde OSB’li ve görme engelli absolut kulağa sahip bireylerin, evrende duyduğu her seste melodik bir diziliş yoksa, başka bir deyişle frekans sabit veya aşırı çıkışlı ise OSB’lilerin nöron dizilişleri ve yapısı gereği gürültü kirliliği yaşamını olumsuz etkilemekte, iletişime kapatmakta farklı bir yapıya dönüştürmektedir. Normal bireyler bu gürültü kirliliğini kontrol edebilir veya ortam değiştirerek müdahale yöntemleriyle çözüm bulabilirler. OSB’li bireyler içlerine kapanarak, kulaklarına tıkayarak ve el çırparak kendi koruma mekanizmalarını devreye sokarak tepki verirler. O yüzden otizmli bireyler yaşamları boyunca verilecek her türlü eğitimdeki ortamlarında hatta tüm yaşama ortamlarında bunlara dikkat edilmelidir. Ses sterilizasyonu yapılmış ortamlar hazırlanmalı eğicilerin veya iletişime giren herkesi ses tonunun yumuşak olmasına özen gösterilmelidir. Steril ortamlarda gürültüsüz yaşayan OSB’li bireyler daha sosyal ve alıcıları açık hale gelecektir. Eğitim ve yaşamının bu temellere kurulması onların daha yaşanabilir dünyada yaşamalarına olanak sağlayacaktır. Kısacası OSB’li bireylere yapılacak planlanacak eğitimlerde eğiticinin ses tonu etrafın gürültüsü hesap edilerek planlama yapılmalıdır.Yazarında belirttiği gibi iletişim de kullanılan dile melodi katılırsa başarı kaçınılmaz olacaktır.

KAYNAKÇA

Ergün, E. (2022). Merhaba, Ben Otizm, Kripto Kitaplar, Ankara.

Mukaddes, N. (2018). Bebeklikten Erişkinliğe Otizm Aileler İçin Kılavuz, Nobel Tıp Kitabevleri Tic. Ltd. Şti, İstanbul.

Özbey, Ç. (2009). Özel Çocuklar ve Terapi Yöntemleri, İnkılap Kitapevi, İstanbul.

Müzikal Paylaşım mı? Ayrışma mı? Dernek Çatısı Altındaki Müzik Topluluklarında Profesyonel ve Amatör Müzisyen İlişkileri ÇASEMDER Örneği

Musical Sharing or Division? Professional and Amateur Musician Relationships in Music Communities Under an Association Roof An Example of ÇASEMDER

Berkay Baran

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

berkaybaran891@gmail.com

Oğuz Karakaya

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

oguzkarakaya1@gmail.com

Özet

Müzik eğitimi, genel, mesleki ve amatör (özengen) müzik eğitimi olarak üç grupta yürütülür. Genel ve mesleki müzik eğitimi örgün eğitim kurumlarında yürütülürken amatör müzik eğitimi ise resmi ve resmi ve özel kurum kuruluşlar tarafından yürütülür. Amatör müzik eğitiminin aktif biçimde yürütüldüğü yerlerden biri de dernek topluluklarıdır. Dernek toplulukları, farklı yaş, eğitim ve sosyo-kültürel geçmişe sahip bireylerin müzik etrafında bir araya geldiği önemli öğrenme ve paylaşım ortamlarıdır. Bu ortamlarda bir yandan konservatuvar ya da müzik öğretmenliği gibi kurumsal eğitim süreçlerinden geçmiş profesyonel müzisyenler yer alırken, diğer yandan herhangi bir formal müzik eğitimi almamış fakat müziğe ilgi duyan ve amatör olarak müzikle ilgilenen bireylerde bulunmaktadır. Söz konusu çeşitlilik, müzikal üretim ve paylaşım açısından zengin bir ortam oluşturmakla birlikte, zaman zaman farklı müzik anlayışları, bilgi düzeyleri ve beklentiler nedeniyle bireyler arasında çeşitli algı ve tutum farklılıklarının ortaya çıkmasına da zemin hazırlayabilmektedir. Bu çalışmanın temel problemi, dernek topluluklarında yer alan müzik eğitimi almış profesyoneller ile formal müzik eğitimi almamış ancak müzikle amatör düzeyde ilgilenen bireylerin birbirlerine yönelik geliştirdikleri önyargının niteliğinin ve kaynaklarının belirlenmesidir. Bu kapsamda araştırmanın problem cümlesi şu şekilde belirlenmiştir. ‘‘Müzik eğitimi almış ve almamış bireylerin birbirlerine yönelik önyargıları bulunmakta mıdır?’’ Araştırmada, bu önyargıların hangi temeller üzerine kurulduğu ve müzikal etkileşim süreçlerini nasıl etkilediği ortaya konulmuştur. Çalışmada nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş olup veri toplama sürecinde literatür taraması ve dernek topluluklarında aktif olarak yer alan bireylerle gerçekleştirilecek yarı yapılandırılmış görüşmelerden yararlanılmıştır. Elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi ile değerlendirilmiş ve tematik bir çerçevede yorumlanmıştır. Araştırmanın sonunda, dernek topluluklarında farklı müzik geçmişine sahip bireyler arasında oluşan önyargıların hangi boyutlarda ortaya çıktığı belirlenmiştir. Bu önyargıların müzikal paylaşım, öğrenme ortamı ve topluluk dinamikleri üzerindeki etkileri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra, profesyonel ve amatör müzik pratiği arasındaki algısal sınırların nasıl şekillendiğinin anlaşılması ve bu iki grup arasındaki iletişimi güçlendirebilecek yaklaşımlara ilişkin öneriler geliştirilmiştir. Böylece dernek topluluklarında daha kapsayıcı ve iş birliğine dayalı bir müzik ortamının oluşturulmasına katkı sağlanması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dernek toplulukları, müzik eğitimi, amatör müzik eğitimi, önyargı, müzik sosyolojisi

Abstract

Music education is carried out in three groups: general, professional, and amateur (enthusiast) music education. While general and professional music education are conducted in formal education institutions, amateur music education is carried out by official and private institutions and organizations. One of the places where amateur music education is actively conducted is association ensembles. Association ensembles are important learning and sharing environments where individuals with different ages, educational backgrounds, and socio-cultural profiles come together around music. In these environments, while professional musicians who have undergone formal education processes such as conservatories or music teaching are present on the one hand, there are also individuals on the other hand who have not received any formal music education but are interested in music and engage in it as amateurs. Although this diversity creates a rich environment in terms of musical production and sharing, it can also set the ground for various differences in perception and attitude among individuals from time to time due to differing musical understandings, knowledge levels, and expectations. The main problem of this study is to determine the nature and sources of the prejudices developed toward each other by individuals in association ensembles who have received music education and those who have not received formal music education but are engaged in music at an amateur level. In this context, the problem statement of the research has been determined as follows: "Do individuals with and without music education hold prejudices toward each other?" The study reveals the foundations upon which these prejudices are built and how they affect musical interaction processes. A qualitative research approach was adopted in the study, and literature review along with semi-structured interviews conducted with individuals actively involved in association ensembles were utilized during the data collection process. The data obtained were evaluated through descriptive analysis method and interpreted within a thematic framework. At the end of the research, the dimensions in which prejudices emerge among individuals with different musical backgrounds in association ensembles were identified. Attempts were made to reveal the effects of these prejudices on musical sharing, the learning environment, and ensemble dynamics. Furthermore, an understanding of how perceptual boundaries between professional and amateur music practice are shaped was developed, and recommendations regarding approaches that could strengthen communication between these two groups were formulated. Thus, it is expected to contribute to the creation of a more inclusive and collaborative music environment in association ensembles.

Keywords: *Association ensembles, music education, amateur music education, prejudice, sociology of music*

GİRİŞ

Müzik eğitimi kendine özgü bir bütün olmakla birlikte kendi içinde çeşitli kollara ve her kol içinde de çeşitli dallara ayrılır. Ancak, kolu ve dalı ne olursa olsun müzik eğitimi, temelde genel (herkes), özengen (amatör) ve mesleksel (profesyonel) olmak üzere üç ana kitleye, üç ana amaca ve üç ana işleve yönelik olarak düzenlenip geçekleştirilir. Müzik eğitimine ilişkin düzenleme, planlama ve uygulamalar bu üç ana kitlenin, üç ana amacın ve üç ana işlevin daha çok hangisine yönelik ise ona göre nitelik ve nicelik kazanır. Böylece müzik eğitimi yönelik olduğu ana kitleye, ana amaca ve ana işleve göre şu üç ana türe ayrılır: (Uçan, 2013:31).

1-) Genel müzik eğitimi

2-) Özengen (amatör) müzik eğitimi

3-) Mesleksel (profesyonel) müzik eğitimi

Müzik eğitiminin bu üç ana türü birbirini hazırlar ve etkiler, birbirine dayanır ve temellenir, birbiri üzerine kurulur ve yükselir. Bu yapı içinde özengen müzikçi yetiştirme özengen müzik eğitiminin ana görevi ve işlevidir. Profesyonel müzikçi yetiştirme ise mesleksel (profesyonel) müzik eğitiminin görev ve işlev alanına girer. Profesyonel müzikçi yetiştirme mesleki müzikçiliğe yöneltme ve yönlendirme ile başlayan, hizmet öncesi eğitim ve hizmet içi eğitim evrelerini içeren çok aşamalı, uzun ve karmaşık bir süreçtir. Günümüzde profesyonel müzikçiliğe sağlıklı yönelmenin-yöneltmenin yolu çoğu genel müzik eğitimine dayalı özengen müzikçilikten geçer. (Uçan, 2013:32).

Hayes, önyargıyı ‘‘hedefteki kimsenin kişiliğini umursamaksızın sabit bir biçimde uygulanan bir tutum’’ olarak tanımlar. Ona göre; önyargılı birey, başkalarını yargılarken alternatif olanakları ya da izahatları düşünüp tartmaz. Bilakis, kişiler arası değerlendirme yapılırken hedefteki kişiyle ilgili keyfi biçimde önceden belirlenmiş ve hükmü verilmiş bir sonuç vardır. (2016: 180).

Kalıp yargı: Bir sosyal grubun üyeleri hakkında yaygın biçimde paylaşılan genellemelerdir’’ (Kayaoğlu, 2004:182).

‘‘Önyargılı olunan bireyle-grupla ilgili bilgiler ön yargı doğrultusunda seçilerek alınır, işlenir, örgütlenir ve hatırlanır. Ön yargılar tutumlar gibi, bilişsel, duygusal ve davranışsal ögelerden oluşur. Ön yargılı olunan grupla ilgili anılarımız, düşüncelerimiz bilişsel ögeyi; o grupla ilgili duygularımız duygusal ögeyi; o gruba yönelik her türlü hareket ve davranış eğilim ve niyetlerimiz ise davranışsal ögeyi oluşturur’’ (Dökmen, 2015:98).

Cüceloğlu, önyargının kaynaklarını şöyle açıklar. Önyargı çocuklukta öğrenilmiştir, kişiliğin bir parçasıdır, grup üyeliğinin bir sonucu olarak önyargı olabilir. (2007: 544-545).

‘‘Kalıp yargılar, önyargıların hem nedeni hem de sonucudur’’ (Dökmen, 2015: 98).

Genel, amatör ve mesleki müzik eğitimi almış bireylerin aynı topluluk içinde birbirlerine yönelik tavır, tutum, düşünce ve davranışlarını tespit etmeye yönelik başlatılan bu araştırmanın problem cümlesi şu şekilde oluşturulmuştur: ‘‘Aynı toplulukta/aynı koroda yer alan amatör ve mesleki müzik eğitimi almış bireylerin tavır, davranış, tutum ve düşünceleri nasıldır?’’ şeklinde oluşturulmuştur. Bu kapsamda Çanakkale il merkezinde faaliyet gösteren Çanakkale Sağlık Çalışanları ve Emeklileri Derneği (ÇASEMDER) bünyesinde çalışmalarını yürüten Türk Sanat Müziği koro üyeleri üzerinde nitel araştırma yöntemleri kapsamında görüşme tekniği uygulanarak veriler elde edilmiştir. ÇASEMDER Türk Sanat Müziği korosu, 2013 yılında Çanakkale il merkezinde Şef Osman Erkan yönetiminde çalışmalarına başlamış olup günümüzde de ÇOMÜ MSSF Dekanlığı ve öğretim elemanlarının da sağlamış olduğu destekle aynı fakültesinin binasında çalışmalarını yürütmektedir.

Görsel 1. ÇASEMDER Türk Sanat Müziği Korosu Konser Provası



Görsel 2. ÇASEMDER Türk Sanat Müziği Korosu Koro Üyeleri Konser Sonrası



AMAÇ VE ÖNEM

Amaç: Bu araştırma ile amatör topluluk üyeleri içinde genel müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi almış bireylerin, topluluk çalışmaları esnasında gerek müzikalite gerekse performans bakımından birbirleri üzerindeki görüş ve düşüncelerini almak ve bu kapsamda müzikal paylaşım mı müzikal ayrışma mı daha ağır basmakta bu konuya yönelik veriler ışığında durum tespiti yapmak amaçlanmıştır.

Önem: Genel ve mesleki müzik eğitimi almış bireylerden oluşan amatör topluluk üyelerinin gerek birbirleri hakkındaki görüş ve düşünceleri, gerekse topluluğun müzikal seviyesi üzerindeki rolleri ortaya koymak açısından bu araştırma sonuçları önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Model

Tarama modeli esas alınmıştır.

Yöntem

Nitel araştırma yöntemleri kapsamında görüşme tekniği kullanılmıştır.

Evren

Ülkemizdeki amatör müzik toplulukları oluşturmaktadır.

Örneklem

Kolay ulaşılabilir örneklem kapsamında ÇASEMDER bünyesindeki Türk Sanat Müziği topluluğu oluşturmaktadır.

Görüşülen kişi sayısı

Genel ve mesleki müzik eğitimi almış toplamda yirmi sekiz koro üyesi ile görüşülmüştür.

Görüşme soruları

Yarı yapılandırılmış görüşme soruları sorulmuştur.

Analiz

Elde edilen veriler ışığında betimsel analiz yapılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Genel ve amatör müzik eğitimi almış koro üyelerinden elde edilen bulgular ve yorumlar

1.1.Koronun kaç yıllık üyesisiniz sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Tablo 1

Kişi Sayısı	Koroda Bulunulan Süre
2	6 ay
1	1 yıl
2	2 yıl
6	3 yıl
1	4 yıl
3	7 yıl
1	8 yıl
3	10 yıl
2	13 yıl
1	14 yıl
1	15 yıl
1	18 yıl

1.2.ÇASEMDER'den başka aktif katıldığınız koro var mıdır sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Tablo 2

Sadece ÇASEMDER	Başka Koro
17	7

1.3.Mesleki müzik eğitimi almış müzisyen kavramını nasıl tanımlarsınız sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Yirmi dört koro üyesinin tamamı; mesleki müzik eğitimi almış müzisyen profilini, makam, usul ve nota bilen, bu alanda eğitim almış ve mesleğini bu alanda icra ederek hayatını kazanan bireyler olarak şeklinde tanımlamıştır.

1.4.Aynı toplulukta mesleki müzik eğitimi almış müzisyenlerle birlikte yer almak sizin için ne ifade ediyor sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Yirmi dört koro üyesinin tamamı mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerinin makam, usul, form ve nota bilgilerinin eser öğrenme aşamasında kendi gelişimlerine, eserin doğru icra edilmesine ve müzikalitelerinin gelişimine katkı sağladığı yönünde bilgiler vermiştir.

1.5.Mesleki müzik eğitimi almış müzisyenlere karşı geliştirmiş olduğunuz önyargılar oldu mu sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Yirmi dört koro üyesi içinden dört kişi koronun kuruluş yıllarında bazı üyelerin davranış ve yaklaşımlarından kaynaklanan sebeplerle önyargılar taşıdığını fakat ilerleyen yıllarda bu önyargının ortadan kalktığı yönünde görüş bildirirken, yirmi kişi ise herhangi bir önyargı beslemediği aksine mesleki müzik eğitimi almış üyelere gıpta ile baktıkları yönünde görüş bildirmiştir.

1.6.Mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerini size karşı önyargılı davrandığını hissettiğiniz anlar oldu mu sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Yirmi dört koro üyesi içinden dört kişi; mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerinin önyargılı olduğunu, yirmi kişi de olmadığı yönünde bilgi vermiştir.

1.7.Bu önyargıların neden ortaya çıktığını düşünüyorsunuz sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Koro üyelerinin hepsi bu önyargıların eğitim eksikliği, bireyin doğduğu yetiştiği aile ortamı, kendini bilmemezlik ve alana yönelik bilgi eksikliği gibi sebeplerden kaynaklandığı yönünde görüş bildirmiştir.

1.8.Profesyonel ve amatör müzisyenlerin birlikte çalışması sizce müzikal süreci nasıl etkiliyor sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Koro üyelerinin hepsi; eser öğrenme aşamasında mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerinin eserlerin doğru icra edilmesi konusunda, giriş ve çıkışlara dikkat edilmesi, tartımlara notalara nefes yerlerine birde nüanslara dikkat edilmesi konusunda kendilerine olumlu yönünde uyarı yapıldığı ve bu durumunda kendi müzikal gelişimlerine katkı sağladığı yönünde görüş bildirmiştir.

1.9.Topluluk içinde kendinizi insani ve müzikal anlamda ifade etmekte zorlandığınız anlar oldu mu sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Yirmi dört koro üyesi; genel olarak belirli bir yaşın üzerinde ve emekli olmaları sebebiyle insani olarak kendilerini ifade etmekte zorlanmadıklarını, bununla birlikte müzikal anlamda ise mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerinin uyarılarını olumlu yönde dikkate aldıklarını, bu duruma saygı duyduklarını ve normal karşıladıklarını belirtmişlerdir.

1.10.Mesleki müzik eğitimi almış enstrüman icracılarının eserleri usulüne, makamına, ritmik yapısına uygun icra edebilmeleri konusunda ne düşünüyorsunuz sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Koro üyelerinin hepsi; eserlerin makam, usul, ve form yönüyle profesyonel koro üyeleri tarafından doğru, güzel ve TRT sanatçıları düzeyinde icra edildiği yönünde görüş bildirmiştir.

1.11.Koroda mı yoksa soloda mı, kendinizi hangisinde daha başarılı hissediyorsunuz sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Tablo 3

Koro	Solo	Koro – Solo
8	12	4

1.12.Profesyonel müzik eğitimi almış koro üyelerinin eleştirilerini veya müdahalelerini nasıl karşılıyorsunuz? Bu eleştiri ve müdahaleler sizce yapıcı mı yoksa üstten bakmacı bir tavırla mı sergileniyor sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Yirmi dört koro üyesinin tamamı profesyonel müzik eğitimi almış kişilerin tabiki de eleştiride bulunduğunu ama bu eleştiri ve müdahalenin her zaman yapıcı bir tavırla sergilendiği yönünde görüş bildirmiştir.

1.13.Hata yaptığınızda, profesyonel üyelerin size bakış açısının nasıl olduğunu hayal ediyorsunuz? Bu durum performansınızı nasıl etkiliyor sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Yirmi dört koro üyesinin tamamı, hata yaptıklarında profesyonel koro üyelerinin kendilerine yönelik olumsuz bir tutum ve davranışları olmadığını, olumlu yönde uyarılarının olduğunu, bu sebeple hata yapıldığında kendilerini rahatsız hissetmediklerini ve bu uyarılar sonucunda hatalarını rahatlıkla düzelttiklerini belirtmişlerdir.

2.Mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerinden elde edilen bulgular ve yorumlar

2.1.Koronun kaç yıllık üyesisiniz sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Tablo 4

Kişi Sayısı	Koroda Bulunulan Süre
1	6 ay
2	3 yıl
1	8 yıl

2.2.ÇASEMDER'den başka aktif katıldığınız koro var mıdır sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesinin tamamı katıldıkları başka aktif bir koro olmadığı yönünde görüş bildirmiştir.

2.3.Genel müzik eğitimi almış kişi kavramını nasıl tanımlarsınız sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesi de genel müzik eğitimi almış koro üyeleri hakkında; müziği daha da derinlemesine öğrenmek isteyen, saygılı ve meraklı kişiler şeklinde görüş bildirmiştir.

2.4.Aynı toplulukta amatör müzisyenlerle birlikte yer almak sizin için ne ifade ediyor sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesinin tamamı müziğe çok ilgileri olan ve bunu amatör düzeyde icra etmeye çalışan genel müzik eğitimi almış üyelerin ilgi ve alakalarının çok üst düzeyde olduğu, merak

etme düzeylerinin kendilerine de heyecan verdiği ve bazı zamanlarda da sahip oldukları bilgileri tazelemeleri gerektiği yönünde görüş bildirmiştir.

2.5.Genel müzik eğitimi almış müzisyenlere karşı geliştirmiş olduğunuz önyargılar oldu mu sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesinin tamamı; genel müzik eğitimi almış koro üyelerinin yeterli derecede saygılı, meraklı ve özverili olmalarından dolayı önyargı gibi bir durum geliştirmedikleri yönünde görüş bildirmiştir.

2.6.Genel müzik eğitimi almış koro üyelerinin size karşı önyargılı davrandığını düşündüğünüz durumlar oldu mu sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesinden üç kişi hiçbir önyargı ile karşılaşmadığı; bir koro üyesi ise önyargı ile karşılaştığını çünkü kendisinin mesleki müzik eğitimi almış bir birey olarak daha fazla bilgiye sahip olduğu, şefinde sürekli kendisine solo eser vermesinin genel müzik eğitimi almış kişilerce hoş karşılanmadığı, bazı önyargılı hareket ve hitaplara maruz kaldığı yönünde görüş bildirmiştir.

2.7.Bu önyargıların neden ortaya çıktığını düşünüyorsunuz sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesinin tamamı buna sebebiyet veren en önemli durumun ego ve kibir olduğu, kendini beğenmişlik fazla bilmişliğin insanları önyargıya düşürdüğü konusunda görüş bildirmiştir.

2.8.Profesyonel ve amatör müzisyenlerin birlikte çalışması sizce müzikal süreci nasıl etkiliyor sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesinin tamamı genel müzik eğitimi almış koro üyelerinin azimli ve gayretli olduğu, müzikal seviye olarak kendilerini daha da yukarıya çektikleri ve bu durumun da koronun genel müzikal yapısına olumlu yönde katkı sağladığı yönünde görüş bildirmiştir.

2.9.Topluluk içinde kendinizi insani ve müzikal anlamda ifade etmekte zorlandığınız anlar oldu mu sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesinden üç kişi kendilerini ifade de zorlanmadığı, bir kişi ise bazı çalışmalarda kendisi işaret edilip çok biliyor gibi söylemleri duyduğu, kendisinin sahip olduğu sağduyu ve profesyonellikten dolayı herhangi bir karşılık vermediği ve bunun sonucu olarak da kendisini ifade etmekte zorlandığı yönünde görüş belirtti.

2.10.Genel müzik eğitimi almış enstrüman icracılarının eserleri usulüne, makamına ve ritmik yapısına uygun icra etmeleri konusundaki düşünceleriniz nelerdir sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesinin tamamı genel müzik eğitimi almış enstrüman icrası yapan koro üyelerinin eserleri doğru çalabilmek için ellerinden gelen tüm çabayı sarf ettiği, koronun dışındaki zamanlarda da çok çalıştıkları yönünde görüş belirtmiştir.

2.11.Koroda mı yoksa soloda mı? Kendinizi hangisinde daha başarılı ve rahat hissediyorsunuz sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

İki koro üyesi soloda, diğer iki koro üyesi de koro da kendilerini daha başarılı hissettikleri yönünde görüş bildirmiştir.

2.12.Koroda genel müzik eğitimi almış koro üyeleriyle yan yana şarkı söylerken kendinizi nasıl hissediyorsunuz sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesinin tamamı genel müzik eğitimi almış koro üyeleriyle yan yana icra yaparken onların amatör ruh ve heyecanlarını hissettikleri, müziğin insanları birleştiren ortak bir dil olmasından kaynaklı kollektif icranın kendilerini de çok mutlu hissettirdiği yönünde görüş bildirmiştir.

2.13.Genel müzik eğitimi almış üyelerin koro içerisindeki eleştirilerini veya müdahalelerini nasıl karşılıyorsunuz? Bu eleştirilerin yapıcı mı yoksa kendini beğenmişlik mi olduğunu düşünüyorsunuz sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesinin tamamı koro içerisinde eleştirinin mutlaka olması gerektiği, bu eleştirilerinde karşıdaki insanı kırmadan incitmeden yapılması gerektiği, korodaki genel müzik eğitimi almış üyelerinde bu bahsetmiş oldukları kaidelere bağlı kalarak eleştiri yaptıkları konusunda görüş bildirmiştir.

2.14.Hata yaptığınızda, amatör koro üyelerinin size bakış açısının nasıl olduğunu hayal ediyorsunuz? Bu durum performansınızı nasıl etkiliyor sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Dört koro üyesi de yıllarca sahnelerde ve farklı mecralarda mesleklerini sayısızca defa icra etmeleri ve bu duruma alışmış olmalarından kaynaklı, herhangi bir hata yaptıklarında bu durumun kendilerini hiç etkilemediği ve rahatlıkla icra etmeye devam ettikleri yönünde görüş bildirmiştir.

3.Koro şefi hakkında genel, amatör ve mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerine yöneltilen ortak sorulara yönelik bulgular ve yorumlar

3.1. Koro şefinin farklı müzik eğitimi geçmişine sahip üyelerle (mesleki ve genel müzik eğitimi almış) kurduğu diyalog(teknik terimler, iletişim biçimi, özel ifadeler vb.) sizde herhangi bir dışlanmışlık, yetersizlik yada ayrıcalık algısı yaratıyor mu sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Genel müzik eğitimi alan koro üyelerinin tamamı koro şefinin kurduğu diyaloğun kendilerinde dışlanmışlık veya ayrıcalık algısı yaratmadığı, mesleki müzik eğitimi almış üyelerin tamamı ise koro şefinin kurduğu diyaloğun kendilerine özel bir ayrıcalık yapıldığını hissetmedikleri yönünde görüş bildirmiştir.

3.2.Şefin hata karşısındaki yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz? Farklı düzeydeki üyelere (mesleki/genel müzik eğitimi almış) yönelik tutumunda bir farklılık gözlemliyor musunuz sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Genel müzik eğitimi almış koro üyelerinin tamamı kendilerinin hata yaptığında koro şefinin toparlayıcı yaklaşımla hareket ettiği, mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerinin tamamı ise kendilerinin hata yaptığında şefin ‘herkes hata yapabilir bir sonraki denemede mutlaka düzeltilir’ şeklindeki yaklaşımı ile hareket ederek anlayışla karşılandıkları ve üzerlerinde asla baskı hissetmedikleri yönünde görüş bildirmiştir.

3.3.Şefin koro çalışmaları sırasında kullandığı dil ve terminoloji sizce ne ölçüde kapsayıcıdır? Bu dil daha çok belirli bir gruba mı hitap ediyor yoksa tüm üyeleri içine alan bir yapıda mı sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Farklı geçmişlere ve eğitim düzeylerine sahip her iki gruba mensup koro üyelerinin tamamı, koro şefinin tüm koroya hitap eden ve herkesi içine alan bir yaklaşımla çalışmaların sürdüğü yönünde görüş bildirmiştir.

3.4.Şefin teknik ve müzikal düzeyi belirlerken korodaki farklı yeterlilikleri dikkate alma biçimini nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu durum sizin müzikal tatmininizi ve koro performansına bakış açınızı nasıl etkiliyor sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Genel ve mesleki müzik eğitimi almış üyelerin tamamı, koro şefini hem amatör hem de profesyoneller ile çalışmanın gayet bilincinde olduğu, bu bilincin ışığında müzikal düzeyi belirlediği, müzikal anlamda tatminlerinin en üst seviyede olduğu ve performanslarında hiçbir düşüş yaşamadıkları yönünde görüş bildirmiştir.

3.5.Şefin koro içindeki beklentileri (hata toleransı, rehberlik etme, sorumluluk alma vb.) sizce tüm üyeler için dengeli midir? Bu beklentiler sizde bir baskı ya da motivasyon kaynağı oluşturuyor mu sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Genel ve mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerinin tamamı koro şefinin beklentilerinin her bir üye için aynı derecede olduğu, sonuçta bu koronun özünde amatör ruha sahip bir koro olduğu, beklentilerin kendileri üzerinde baskı oluşturmadığı aksine daha da şevk ve gayretle çalıştıkları yönünde görüş belirtmiştir.

3.6.Şefin farklı düzeydeki üyelerin motivasyonunu artırmak amacıyla kullandığı övgü ve geri bildirimleri nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu yaklaşımı gerçekçi ve yapıcı mı buluyorsunuz sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Genel ve mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerinin tamamı koro şefinin övgü ve sürekli geri bildirim verdiği, bu durumun kendilerine artı yönde gelişim sağladığı, yaklaşımın gerçekçi ve yapıcı olduğu çünkü koro şefinin hem mesleğinde başarılı bir müzik insanı olduğu hem de kişilik olarak da çok samimi, güleryüzlü ve hoş sohbet bir insan olduğu yönünde görüş bildirmiştir.

3.7.Şefin varlığının, koro içindeki diğer üyelerle (özellikle farklı eğitim düzeylerine sahip bireylerle) olan etkileşiminize etkisi nedir? Bu durum sizde güven, rahatlık ya da baskı hissi oluşturuyor mu sorusuna yönelik bulgular ve yorumlar

Genel ve mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerinin tamamı şefin korodaki varlığının farklı eğitim düzeyine sahip koro üyeleri arasında her daim birleştirici bir etkisi olduğu, yaklaşım tarzı ile her iki grubunda bütünlük içinde hareket etmesine öncülük ettiği, bu durumdan kaynaklı genel müzik eğitimi alan koro üyeleri kendilerini rahat ve güvende hissettikleri, mesleki müzik eğitimi alan koro üyeleri ise üzerlerinde bir baskı hissetmedikleri yönünde görüş bildirmiştir.

SONUÇ

‘‘Müzikal Paylaşım mı? Ayrışma mı? Dernek Çatısı Altındaki Müzik Topluluklarında Profesyonel ve Amatör Müzisyen İlişkileri’’ ÇASEMDER Örneği bildiri başlıklı araştırmaya dair sonuçlar aşağıda verilmiştir.

Genel müzik eğitimi alan koro üyelerinden elde edilen verilere ilişkin sonuçlar

Koro üyelerinin genel olarak uzun yıllardan beri bu koroya devam ettiği, çok azının başka korolarda da aktif olarak bulunduğu,

Mesleki müzik eğitimi almış bireylerin alan bilgisi yönüyle (makam, usul, form, teori, icra) birikim sahibi oldukları ve icrada başarılı oldukları için saygı duyuldukları,

Bazı koro üyelerinin başlangıçta önyargılar taşırken zamanla bu önyargıların son bulduğu, önyargıların; eğitim eksikliği, sosyo-kültürel yapı ve bireysel farkındalık eksikliğinden kaynaklandığı ve bununla birlikte mesleki müzik eğitim almış koro üyelerine saygı duydukları,

Koro üyelerinin kendilerini kolay ve rahat bir şekilde ifade ettikleri, profesyonel koro üyelerinin uyarılarını doğal ve gerekli gördükleri, bunun sonucunda da müzikal açıdan geliştiklerinin farkında oldukları,

Amatör ve profesyonel koro üyelerinin bir arada olmasının hem bireysel hem de topluluk başarısını olumlu yönde etkilediği, bu başarının elde edilmesinde karşılıklı saygı, sevgi, hoşgörü ve güven ortamının ana etken olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Mesleki müzik eğitimi alan koro üyelerinden elde edilen verilere ilişkin sonuçlar

Koro üyelerinin tamamının ÇASEMDER Türk Sanat Müziği Korosuna devam ettiği,

Amatör koro üyelerinin müziğe ve öğrenmeye karşı istekli olmalarının takdir edildiği, karşılıklı bilgi beceri alışverişi ile kendi gelişimlerine de dikkat ve özen gösterdikleri,

Mesleki müzik eğitimi alan koro üyelerinin amatör koro üyelerine karşı herhangi bir önyargı beslemedikleri, bunda etkili olan unsurun da amatör koro üyelerinin saygı, sevgi, güven ve hoşgörü konusunda titiz davranmalarının etkili olduğu,

Çok sınırlı olmakla birlikte özellikle solo icralar aşamasında bazı koro üyelerinin önyargılı olabildiği, bununda kibir ve ego gibi duygulardan kaynaklandığı,

Amatör ve profesyonel koro üyelerinin aynı koroda yer almasının gerek bireysel gerekse topluluk başarısını olumlu yönde etkilediği,

Koro üyelerinin topluluk içinde kendilerini rahatlıkla ifade edebildiği, nadiren de olsa kişisel sebeplere bağlı olarak iletişim sorunları yaşanabildiği,

Amatör koro üyelerinin eser öğrenme ve doğru icra yapma konusunda gösterdikleri çaba ve gayretin önemli ölçüde takdir edildiği,

Profesyonel müzisyenlerin sahne deneyimleri sayesinde hata durumlarının performanslarını olumsuz etkilemediği ve bu durumun icra sürekliliğini desteklediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Genel, amatör ve mesleki müzik eğitimi almış koro üyelerinin koro şefi hakkındaki görüş ve düşüncelerine yönelik sonuçlar

Koro şefinin farklı müzik eğitimi geçmişine sahip üyeler arasında dengeleyici, kapsayıcı ve birleştirici bir rol üstlendiği,

Hem genel hem de mesleki müzik eğitimi almış koro üyeleri, şefin iletişim biçiminin herhangi bir dışlanmışlık, yetersizlik ya da ayrıcalık olgusu oluşturmadığı,

Koro şefinin hata karşısındaki yaklaşımını yapıcı, anlayışlı ve destekleyici olduğu; farklı düzeydeki üyelere yönelik bir çifte standart sergilenmediği, bu durumunda koro içerisinde güven duygusunu pekiştirdiği,

Koro şefinin kullanmış olduğu terminolojinin farklı müzik eğitimi geçmişine sahip olan koro üyelerini kapsayıcı bir dil oluşturduğu,

Koro şefinin hazırladığı repertuvar veya programı farklı seviyeleri dikkate alarak oluşturduğu, ortak bir seviye belirlediği ve bu durumunda koro üyeleri üzerinde güven ve tatmin duygusu oluşturduğu,

Koro şefinin koro üyelerine yönelik geri bildirim ve övgülerinin koronun motivasyonunu arttırdığı, koro üyelerinin bireysel ve toplumsal gelişimine katkı sağladığı,

Koro şefinin koro üyelerine yönelik tavır, tutum, düşünce ve davranışlarının koro üyeleri üzerinde herhangi bir baskı oluşturmadığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Cüceloğlu, D. (2007). *İnsan ve Davranışı.* İstanbul : Remzi Kitabevi

Dökmen, Z. Y. (2015). *Toplumsal Cinsiyet-Sosyo Psikolojik Açıklamalar.* İstanbul: Remzi Kitabevi

Kayaoğlu, A. (2004). *Kitle Davranışı – Sosyal Psikoloji.* Sezen Ünlü (Ed.). No: 826. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayını

Türkmen, U. (2016). Konservatuvar Öğrencilerinde Görülen Frustrasyon Neticelerinin Değerlendirilmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 18 (2), 183-197.

Uçan, A. (2013). *Türkiye'de Geleceğin Profesyonel Müzikçilerini Yetiştirmede Yeni Bir Kurum, Model ve Program Önerisi.* Geleceğin Profesyonel Müzikçileri ''Yetiştirme Modelleri ve Programlar'' Sempozyumu 15 Mart 2013, Ankara.

Hafıza ve Kimliğin Oluşumunda Şeşbendi Geleneğinin Rolü

The Role Of The Şeşbendi Tradition İn The Formation Of Memory and Identity

Burak Demirbaş

Milli Eğitim Bakanlığı

budemirbas@gmail.com

Özet

Şeşbendi, Şırnak yöresine özgü sözlü müzik geleneklerinden biridir. Bu çalışma, kolektif hafıza ve kültürel kimliğin oluşumundaki rolünü incelemeyi amaçlamaktadır. Sözlü kültür ürünleri, yazılı kaynakların sınırlı olduğu toplumlarda geçmişin aktarılmasında önemli bir işlev üstlenmektedir. Bu bağlamda Şeşbendi, yalnızca estetik bir müzik formu değil; aynı zamanda toplumsal deneyimlerin, duyguların ve tarihsel olayların kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan bir hafıza aracı olarak değerlendirilmektedir.

Şırnak yöresinde oturma türküsü olarak da bilinen Şeşbendi, altı beyitlik yapısı, kendine özgü makam özellikleri ve icra biçimiyle dikkat çekmektedir. Genellikle enstrümansız olarak, karşılıklı ve koro halinde icra edilen bu eserler; güçlü bir nefes kontrolü ve ses hâkimiyeti gerektiren uzun soluklu yapılarıyla öne çıkmaktadır. Şeşbendilerde işlenen temel temalar arasında aşk, ayrılık, kahramanlık, kan davaları ve aşiretler arası ilişkiler yer almakta; bu durum, geleneğin toplumsal gerçekliklerle olan güçlü bağını ortaya koymaktadır.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılacak olup veriler; saha gözlemleri, yerel icracılarla yapılan görüşmeler ve müzikolojik analizler doğrultusunda elde edilecektir. Elde edilecek olan bulguların, Şeşbendi geleneğinin bireysel duyguların ötesinde kolektif bir "biz" bilinci oluşturacağı ve toplumsal aidiyet duygusunu da pekiştireceği düşünülmektedir. Bu durum, kolektif hafıza kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde ise, müziğin toplumsal hafızanın inşasındaki rolünü açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Şeşbendi geleneği, Şırnak yöresinde kültürel kimliğin korunması ve aktarılmasında önemli bir işleve sahiptir. Bu geleneğin kayıt altına alınması, eğitim süreçlerine dâhil edilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması, kültürel sürekliliğin sağlanması açısından da büyük önem taşımaktadır. Çalışmanın özgün ve alana katkı sağlayıcı olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Şeşbendi, müzik kültürü, müzikoloji, kültürel miras, müzik sosyolojisi

Abstract

Şeşbendi is one of the oral music traditions unique to the Şırnak region. This study aims to examine its role in the formation of collective memory and cultural identity. Oral cultural products play a significant role in transmitting the past in societies where written sources are limited. In this context, Şeşbendi is regarded not merely as an aesthetic musical form, but also as a vehicle of memory that facilitates the transmission of social experiences, emotions, and historical events from one generation to the next.

Known in the Şırnak region as a "sitting song," Şeşbendi stands out for its six-stanza structure, distinctive modal characteristics, and performance style. Typically performed a cappella, in call-and-response and choral styles, these pieces are distinguished by their long-breath structures, which require strong breath control and vocal mastery. The central themes explored in Şeşbendi songs include love, separation, heroism, blood feuds, and inter-tribal relations; this underscores the tradition's strong connection to social realities.

The study will employ a qualitative research method, and data will be collected through field observations, interviews with local performers, and musicological analyses. It is believed that the findings will demonstrate that the Şeşbendi tradition fosters a collective sense of "we" that transcends individual emotions and reinforces a sense of social belonging. When evaluated within the framework of collective memory theory, this clearly highlights the role of music in the construction of social memory.

In conclusion, the Şeşbendi tradition plays a significant role in the preservation and transmission of cultural identity in the Şırnak region. Documenting this tradition, incorporating it into educational programs, and passing it on to future generations are also of great importance for ensuring cultural continuity. This study is considered to be original and to contribute to the field.

Keywords: *Şeşbendi, music culture, musicology, cultural heritage, sociology of music*

GİRİŞ

Müzik, yalnızca estetik bir ifade biçimi olmanın ötesinde, toplumların geçmiş deneyimlerini, değerlerini ve kültürel kodlarını taşıyan önemli bir aktarım aracıdır. Özellikle sözlü kültür geleneğinin güçlü olduğu toplumlara müzik, geçmişin hatırlanması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından önemli bir işlev üstlenmektedir. Bu yönüyle müzik eserleri, bireysel duygu ve deneyimlerin yanı sıra toplumsal hafızanın oluşumuna ve kültürel kimliğin şekillenmesine de büyük ölçüde katkı sağlamaktadır.

Şırnak yöresinde yaşayan sözlü müzik geleneklerinden biri olan Şeşbendi geleneği de bu bağlamda değerlendirilebilecek en önemli kültürel unsurlardan biridir. Yörede oturma türkü olarak da bilinen Şeşbendi; kendine özgü melodik yapısı, icra özellikleri ve toplumsal temalarıyla yalnızca bir müzik türü değil, aynı zamanda geçmişten günümüze aktarılan kültürel bir hafıza alanıdır. Aşk, ayrılık, kahramanlık, kan davaları ve aşiretler arası ilişkiler gibi temaların Şeşbendiler aracılığıyla ifade edilmesi, bu geleneğin yöre insanının yaşantısıyla kurduğu güçlü ilişkiyi bariz bir şekilde göstermektedir. Bu temalar, aynı zamanda geçmişten günümüze aktarılan toplumsal deneyimlerin ve ortak yaşam izlerinin müzikal bir anlatı içerisinde korunmasına olanak sağlamaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Şeşbendi geleneğinin, Şırnak yöresinde kolektif hafızanın ve kültürel kimliğin oluşumundaki rolü ele alınmaktadır. Bu doğrultuda geleneğin müzikal özelliklerinin yanı sıra, toplumsal hafızayı taşıma, geçmiş deneyimleri aktarma ve kültürel aidiyet duygusunu güçlendirme işlevleri üzerinde durulmaktadır. Bu bağlamda çalışmayla, Şeşbendi'nin Şırnak yöresinin kültürel mirasının korunması ve sürekliliğinin sağlanmasındaki öneminin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Şeşbendi geleneğini yalnızca müzikal özellikleri açısından değil, kolektif hafıza, kültürel kimlik ve kuşaklararası aktarım bağlamında ele alması bakımından önem taşımaktadır. Şırnak yöresine özgü sözlü müzik geleneklerinden biri olan Şeşbendi'nin kayıt altına alınması ve bilimsel açıdan incelenmesi, yöresel müzik kültürünün belgelenmesine ve kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlayacaktır. Ayrıca çalışma, sözlü müzik geleneklerinin toplumsal hafızanın korunması ve kültürel aidiyetin güçlendirilmesindeki rolüne ilişkin müzikoloji alanına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın Modeli, Veri Toplama ve Çözümleme Teknikleri

Bu araştırmada nitel, betimsel ve tarama modeli esas alınmaktadır. Araştırmanın çalışma evrenini Şırnak yöresinde Şeşbendi geleneğini bilen, icra eden, aktaran ve bu gelenekle kültürel bağ kuran bireyler ve yazılı kültürel unsurlar oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında özellikle Şeşbendi geleneğinin geçmişten günümüze aktarılmasında rol oynayan yerel icracıların bilgi ve deneyimlerinden yararlanılması planlanmaktadır. Bunun yanında Şeşbendi örneklerinin söz, ezgi, icra biçimi ve toplumsal bağlamları da araştırmanın inceleme alanı içerisinde değerlendirilmektedir.

"Görüşme, bireylerin, çeşitli konulardaki bilgi düşünce, tutum ve davranışları ile bunların olası nedenlerinin öğrenilmesinde en kestirme yol olarak kullanılagelmiştir" (Karasar, 2023: 210). "Görüşme tekniği ile veri toplama, araştırmacıya ve görüşme yapılan kişiye, anket yöntemiyle veri toplamaya göre daha fazla esneklik sağlamıştır" (Arseven, 2003: 133).

"Görüşme tekniğinde yüz yüze karşılıklı iletişim vardır. O nedenle tekniğin temeli karşılıklı ilişkiye dayanır" (Arseven, 2003: 133). Görüşmeci ile katılımcı arasında kurulan etkileşim, araştırma konusunun derinlemesine ele alınmasına ve araştırma açısından anlamlı verilerin elde edilmesine olanak sağlamaktadır. Bu yönüyle görüşme tekniği, yalnızca bilgi aktarımına dayalı tek yönlü bir süreç olmaktan ziyade, karşılıklı iletişim ve etkileşim içerisinde şekillenen dinamik bir veri toplama yöntemi olarak değerlendirilmektedir.

Araştırma kapsamında elde edilen veriler, araştırmanın amacı ve problem durumu doğrultusunda sistematik biçimde değerlendirilmiş ve sonuç ve öneriler bölümünde sunulmuştur. Bunun yanı sıra araştırmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesinin oluşturulması amacıyla konuya ilişkin ulusal ve uluslararası literatür taranmıştır. Literatür taraması ve saha çalışması kapsamında elde edilen veriler, nitel araştırma yaklaşımının temel ilkeleri doğrultusunda sınıflandırılmış, tematik olarak çözümlenmiş ve araştırmanın amacı çerçevesinde yorumlanmıştır.

Kavramsal Çerçeve

1. Kültür

Kültür kavramı, kapsamı ve sınırları bakımından tek bir tanımla açıklanamayacak kadar çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Kavram, ele alındığı bağlama göre geniş bir toplumsal ve kültürel alanı kapsayabildiği gibi, belirli bir topluluğa, uygulamaya veya yaşam biçimine özgü daha sınırlı bir çerçevede de değerlendirilebilmektedir.

"Kültür bilgiyi, sanatı, ahlakı, hukuku, örf ve adetleri kapsadığı gibi, insanın bir cemiyetin üyesi olması dolayısıyla kazandığı diğer bütün kabiliyet ve alışkanlıkları da içine alan bir bütündür" (Erkal, 1999: 134).

Şeşbendi geleneği, Şırnak yöresinde toplumsal yaşam içerisinde öğrenilen, benimsenen ve kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel unsurlardan biri olarak ele alınmıştır. Şeşbendi yalnızca müzikal bir ifade biçimi olmayıp, yöreye özgü toplumsal değerlerin, yaşam deneyimlerinin, gelenek ve alışkanlıkların sözlü ve müzikal yollarla aktarılmasına da aracılık etmektedir. Bu yönüyle Şeşbendi, kültürün birey tarafından toplumsal yaşam içerisinde edinilen ve sonraki kuşaklara aktarılan bütüncül yapısının müzik alanındaki yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir.

"Kültür, toplumda yaşayan insanların bütün öğrendiklerini ve paylaştıklarını kapsayan bir kavramdır. Davranış bilimlerinin incelediği hemen her şey kültür tarafından biçimlendirilmiştir" (Özkalp,1987: 67). Şeşbendi'nin icra biçimi, sözleri ve taşıdığı anlamların kuşaktan kuşağa aktarılması, geleneğin toplumsal hafızada korunmasını ve kültürel kimliğin sürekliliğine katkı sağlamasını mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda Şeşbendi, toplumun ortak deneyimlerinin ve kültürel değerlerinin müzik aracılığıyla aktarılmasının somut örneklerinden

biri olarak ele alınabilir. İnsanlar kültürleri aracılığıyla birbirlerini anlarlar, etkileşimde bulunur ve ortak bir kimlik oluşturmaya çalışırlar. Ortak değerler, gelenekler, kültürel unsurlar insanları bir araya getirerek kolektif bir bilincin oluşmasına ortam hazırlar. "Kültürün iki temel fonksiyonu vardır. Bunlardan birisi, koruyuculuk (muhafazakarlık) diğeri ise, gelişme ve yenilemedir. Aslında bunlar iç içedir ve birbirini tamamlar" (Erkal, 1999: 136).

2. Kolektif Hafıza, Kültürel Kimlik ve Müzik

"Kültür, içgüdüyle değil öğrenmeyle kazanılabilen, bir topluluğun maddi-manevi tüm düşün mirasının toplamıdır. En önemli özelliği toplumdan topluma, bölgeden bölgeye ve zamandan zamana değişmesi; sürekli değişen koşullara adapte olduğu için devinmesi ve artarak süregeldiği için miras olarak adlandırılmasıdır" (Dönmez, 2024: 112).

Kültürün öğrenme yoluyla edinilen ve kuşaktan kuşağa aktarılan dinamik bir yapı olduğu düşünüldüğünde, müzik de bu aktarım sürecinin önemli araçlarından biri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Şeşbendi geleneği, Şırnak yöresinin maddi ve manevi kültürel mirasının müzik aracılığıyla aktarılmasına örnek oluşturmaktadır. Şeşbendilerin sözleri, ezgileri ve icra pratikleri aracılığıyla geçmiş kuşakların deneyimleri ve toplumsal değerleri günümüze taşınmakta; böylece kolektif hafızanın korunmasına ve kültürel kimliğin sürekliliğine katkı sağlanmaktadır. Geleneğin zaman içerisinde değişen toplumsal koşullara uyum sağlayarak aktarılması ise kültürün dinamik ve dönüşen yapısıyla örtüşmektedir.

Hafıza, bireysel deneyimlerin hatırlanmasını sağlayan psikolojik bir süreç olmanın ötesinde, toplumsal ilişkiler ve kültürel değerler aracılığıyla şekillenen dinamik bir yapıdır. Bireylerin geçmişe ilişkin hatırlama biçimleri, içinde bulundukları toplumun ortak deneyimleri, değerleri ve kültürel kodlarıyla doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda kolektif hafıza, bir topluluğun geçmişine ilişkin olay, deneyim, değer ve anlatıların ortak bir anlam çerçevesinde hatırlanması ve sonraki kuşaklara aktarılması olarak değerlendirilebilir.

Kültürel kimlik ise bireyin kendisini belirli bir topluluğa, kültüre veya ortak geçmişe ait hissetmesini sağlayan değerler, semboller, davranış biçimleri ve ortak deneyimler bütünü içerisinde şekillenmektedir. Dil, gelenek, ritüel, sözlü anlatılar ve müzik gibi kültürel unsurlar, bu kimliğin oluşmasında ve sürdürülmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Özellikle sözlü kültürün güçlü olduğu toplumlarda kültürel kimliğin aktarımı, yalnızca yazılı belgeler aracılığıyla değil; anlatılar, ezgiler, törenler ve gündelik yaşam pratikleri üzerinden de gerçekleşmektedir.

"Müzik, sosyal yapıya dayalı bir sosyal davranışın sonucunda yaratılmaktadır. Bu nedenle yalnız bir ses sistemi değil etnolojik bir yapının oluşturduğu, belli bir davranışın sonucunu içinde taşımaktadır. Belli bir kültür içinde yer alan sosyal bir olaydır" (Kaplan, 2008: 22).

Müzik aracılığıyla gerçekleşen kültürel aktarım, kuşaklar arasında süreklilik oluşturması bakımından da önemlidir. Geleneksel müzikler, geçmiş kuşakların deneyimlerini ve kültürel kodlarını günümüze taşırken, onları icra eden ve dinleyen bireyler arasında ortak bir aidiyet duygusunun oluşmasına katkı sağlayabilmektedir. Bu durum, müziğin bireysel bir ifade biçimi olmasının yanında toplumsal bir "biz" duygusunun kurulmasında da işlevsel olabileceğini göstermektedir. Bu çerçevede Şeşbendi geleneği, kolektif hafıza, kültürel kimlik ve müzik arasındaki ilişkinin incelenmesi açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Şırnak yöresinde kuşaktan kuşağa aktarılan Şeşbendilerde yer alan temalar, anlatılar ve icra pratikleri, yalnızca müzikal bir geleneğin devamlılığını değil, aynı zamanda yöre insanının ortak geçmişinin, toplumsal deneyimlerinin ve kültürel aidiyetlerinin de aktarılmasını sağlamaktadır. Bu nedenle Şeşbendi'nin incelenmesi, bir müzik geleneğinin müzikal

özelliklerinin ötesinde, onun taşıdığı toplumsal hafızanın ve kültürel kimlik unsurlarının ortaya çıkarılması açısından da önem taşımaktadır. Bu bağlamda Şeşbendi geleneğinin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması, yalnızca müzikal bir mirasın sürdürülmesi değil, aynı zamanda yöreye özgü kültürel belleğin ve kimlik unsurlarının yaşatılması açısından da önem arz etmektedir.

Şırnak Yöresi Müzik Kültürü ve Şeşbendi Geleneği

İnsanın toplum içerisinde varlığını sürdürmesi, yalnızca sosyal ilişkiler kurmasını değil, aynı zamanda içerisinde bulunduğu toplumun kültürel değerlerini öğrenmesini ve paylaşmasını da beraberinde getirmektedir. Bu süreçte müzik, toplumsal yaşamın önemli ifade ve iletişim biçimlerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır.

"En geniş anlamda sosyolojinin konusu toplumdur. Insan toplumsal bir varlıktır.Toplum içinde yaşamak zorundadır. Öteden beri de toplum içinde yaşamaktadır.Bir grubun veya bir topluluğun üyesidir. Sosyoloji insanın neden toplum hayatı yaşadığını, toplumların nasıl meydana geldiğini, yapılarının ne olduğunu araştırır"(Kızıloluk, 2013: 22).

Şırnak yöresinin müzik kültürü, bölgenin tarihsel, toplumsal ve kültürel yapısının izlerini taşıyan zengin bir sözlü gelenek içerisinde şekillenmiştir. Farklı toplulukların ve kültürel etkileşimlerin bir arada bulunduğu yörede müzik, gündelik yaşamın yanı sıra düğün, yas, kutlama, bir araya gelme ve çeşitli toplumsal ritüeller içerisinde önemli bir ifade aracı olarak varlığını sürdürmüştür. "Başka bir deyişle toplumlar, adına müzik ya da başka isim verdikleri dizgelerini oluştururken seçme ve birleştirme işlemine başvururlar ve böylece onu kültürel hale getirirler" (Erol, 2009: 15). Müzik, yalnızca seslerin belirli bir düzen içerisinde bir araya getirilmesinden ibaret değildir, toplumların kendi yaşam biçimleri ve kültürel deneyimleri doğrultusunda müzikal unsurları seçerek ve yeniden biçimlendirerek kendilerine özgü ifade biçimleri oluşturduklarını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Şeşbendi geleneği de Şırnak yöresinin toplumsal yapısı, yaşam deneyimleri ve kültürel değerleri doğrultusunda şekillenmiş özgün bir müzikal ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.Bu müzik kültürünün önemli bir bölümü, yazılı kaynaklardan ziyade usta-çırak ilişkisi, aile ve topluluk içi aktarım ve doğrudan icra yoluyla kuşaktan kuşağa taşınmıştır. Bu nedenle yöresel müzik, yalnızca müzikal unsurların değil, aynı zamanda toplumsal hafızaya ilişkin bilgi ve deneyimlerin de aktarılmasında önemli bir işlev üstlenmektedir.

Şırnak yöresindeki geleneksel müzik pratikleri içerisinde sözlü aktarım, belirgin bir ağırlığa sahiptir. Ezgi ve sözün birlikte şekillendiği bu geleneklerde, bireysel ve toplumsal deneyimlerin müzikal anlatı aracılığıyla ifade edildiği söylenebilir. "…müzik yapma ve algılama kapasitesi insan evriminde "doğal" değil, "kültür"e özgü bir süreç ve tercihtir" (Erol, 2009: 14). Aşk, ayrılık, özlem, ölüm, kahramanlık, toplumsal çatışmalar ve gündelik yaşam gibi temaların müzik aracılığıyla aktarılması, yöresel repertuvarın yaşanmışlıklarla olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Bu bakımdan geleneksel müzik, geçmişte yaşanan olayların ve toplumsal deneyimlerin hatırlanmasını sağlayan kültürel bir aktarım alanı niteliği taşımaktadır.

Şeşbendi geleneği de Şırnak yöresinin bu sözlü müzik kültürü içerisinde kendine özgü bir yere sahiptir. Yörede "oturma türküsü" olarak da ifade edilen Şeşbendi, genellikle bir araya gelme ve sohbet ortamlarında karşılıklı ya da toplu biçimde icra edilen, sözlü aktarım özelliği güçlü bir gelenektir. "Demek ki gerek yan yana, yani art arda, gerekse üst üste, yani birlikte işitilen seslerle ilgili uyuşum yargısı, kültürel biçimlendirmeye bağlıdır" (Erol, 2009: 15).

Şeşbendilerin belirli bir ezgisel ve yapısal karaktere sahip olması, geleneğin kuşaklar boyunca tanınabilirliğini ve devamlılığını sağlamıştır. Özellikle enstrümansız icra edilmesi ve

ses kullanımının ön plana çıkması, Şeşbendi'yi yöredeki diğer müzik pratiklerinden ayıran temel özelliklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Şeşbendilerin sözlerinde yer alan temalar, geleneğin yalnızca müzikal bir ifade biçimi olmadığını göstermektedir. Aşk ve ayrılık gibi bireysel duyguların yanı sıra kahramanlık, kan davaları, toplumsal çatışmalar ve aşiretler arası ilişkiler gibi toplumsal konuların da Şeşbendilerde yer bulması, bu eserlerin yaşanmış olayların ve ortak deneyimlerin sözlü hafızadaki yansımaları olarak değerlendirilmesine imkân sağlamaktadır. Bu yönüyle Şeşbendi, bireysel duygular ile toplumsal deneyimlerin aynı müzikal anlatı içerisinde buluştuğu bir kültürel ifade alanı oluşturmaktadır.

Şeşbendi Geleneğinin Müzikal ve İcrasal Özellikleri

Şeşbendi geleneği, sözlü aktarım yoluyla günümüze ulaşan kendine özgü müzikal ve icrasal özelliklere sahip bir gelenek olduğundan bahsetmiştik. Şeşbendilerin belirli bir ezgisel karakter etrafında şekillenmesi, söz ve müziğin birbirini tamamlayan bir bütünlük içerisinde kullanılmasını sağlamaktadır. Geleneğin aktarımında yazılı bir nota sisteminden ziyade işitsel öğrenme ve doğrudan icra yoluyla öğrenme biçiminin öne çıkması, Şeşbendi repertuvarının kuşaktan kuşağa aktarılmasında icracıların önemli bir konuma sahip olduğunu göstermektedir.

Şeşbendilerin yapısal özellikleri incelendiğinde, eserlerin genel olarak altı beyitlik bir söz yapısı etrafında şekillendiği görülmektedir. Beyitlerin ezgiyle olan ilişkisi, sözlerin anlam bütünlüğünü ve anlatım gücünü destekleyecek biçimde kurulmaktadır. Şeşbendi icrasında söz ve ezgi birbirinden bağımsız unsurlar olarak değil, anlatının bütünlüğünü oluşturan iki temel unsur olarak değerlendirilebilir. Bu durum, icracının yalnızca melodik yapıyı doğru biçimde aktarmasını değil, sözlerin anlamını ve ifade biçimini de gözetmesini gerektirmektedir.

Şeşbendi geleneğinin dikkat çekici özelliklerinden biri, icranın çoğunlukla herhangi bir çalgı eşliği olmaksızın gerçekleştirilmesidir. Enstrümansız icra, insan sesini geleneğin temel müzikal unsuru hâline getirmektedir. Bu durum, icracının ses rengi, perde hâkimiyeti, nefes kullanımı, artikülasyon ve ifade gücü gibi vokal becerilerini ön plana çıkarmaktadır. Özellikle uzun soluklu ezgisel cümleler, icracının nefes kontrolünü etkili biçimde kullanmasını gerektirmektedir. Bu yönüyle Şeşbendi icrası, yalnızca sözlerin ezgiyle birlikte söylenmesine değil, aynı zamanda güçlü bir vokal teknik ve fiziksel dayanıklılığa dayanmaktadır.

Şeşbendilerin icrasında karşılıklı söyleme ve toplu icra biçimleri de önemli bir yere sahiptir. İcracıların birbirlerine karşılık verecek şekilde ezgiyi sürdürmeleri, müzikal yapıya karşılıklı bir iletişim niteliği kazandırmaktadır. Toplu icralarda ise bireysel seslerin ortak bir müzikal ifade içerisinde birleşmesi, geleneğin kolektif karakterini güçlendirmektedir. Bu icra biçimi, müziğin yalnızca icracı ile dinleyici arasındaki tek yönlü bir aktarım olmadığını; aynı zamanda topluluk üyelerinin aktif biçimde katıldığı sosyal bir paylaşım alanı olduğunu göstermektedir.

Görüşme Soruları ve Cevapları

1. Şeşbendi geleneğiyle ilk ne zaman ve nasıl tanıştınız? Bu geleneği kimlerden ve nasıl öğrendiniz?

Dengbêj: Şeşbendi'yi çocukluğumdan beri biliyorum. Bizim bölgede büyükler bir araya geldiklerinde, özellikle akşam oturmalarında Şeşbendi söylenirdi. Ben de önce dinleyerek öğrendim. Ben en çok babamdan öğrendim. Daha sonra büyüklerimizle birlikte söylemeye başladım. Bize bunu öğreten herhangi bir öğretmen ya da belirli bir eğitim yöntemi olmadı. Daha çok dinleyerek, tekrar ederek ve büyüklerimizi taklit ederek öğrendik. Bu nedenle Şeşbendi'nin öğrenilmesinde yaşlı kuşağın çok önemli bir yeri var. Bir eseri ne kadar çok dinlerseniz, zamanla sözlerini ve ezgisini kendiliğinden öğreniyorsunuz.

2. Şeşbendilerin icra edildiği ortamlar ve bu ortamlardaki icra biçimi hakkında bilgi verebilir misiniz? Şeşbendi söylenirken nelere dikkat edilir?

Dengbêj: Şeşbendi genellikle insanların bir araya geldiği oturma ortamlarında söylenir. Çok fazla çalgı kullanılmaz; esas olarak insan sesi ön plandadır. Bazen karşılıklı söylenir, bazen de birkaç kişi bir araya gelerek toplu şekilde icra eder. Söylerken nefesi iyi kullanmak gerekiyor. Çünkü bazı bölümler uzun ve kesintisiz okunabiliyor. Ayrıca sözleri doğru söylemek ve ezginin yapısını bozmamak önemli. Şeşbendi söylerken sadece ezgiyi bilmek yeterli değildir; sözün ne anlattığını ve hangi duyguyla söylendiğini de bilmek gerekir.

3. Şeşbendi sözlerinde genellikle hangi konular ve temalar işlenmektedir? Bu eserlerin geçmişte yaşanan olaylar veya yöredeki toplumsal yaşamla ilişkisi olduğunu düşünüyor musunuz?

Dengbêj: Şeşbendilerde aşk, ayrılık, özlem, kan davaları, töreler gibi konuların yanında kahramanlık, yaşanan olaylar, aileler ve aşiretler arasındaki ilişkiler gibi konular da işlenir. Bazı Şeşbendilerin geçmişte yaşanmış olaylardan veya insanların yaşadığı gerçek hikâyelerden ortaya çıktığını biliyoruz. Bu nedenle bazı eserleri söylediğimiz zaman sadece bir türkü söylemiş olmuyoruz; aynı zamanda geçmişte yaşanan bir olayı veya bir insanın yaşadığı duyguyu da hatırlıyoruz. Bence Şeşbendi'nin en önemli taraflarından biri de budur.

4. Sizce Şeşbendi geleneğinin Şırnak yöresindeki insanlar açısından anlamı ve önemi nedir? Bu geleneğin yöre insanlarının birbirleriyle olan ilişkilerine veya kültürel aidiyetlerine katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?

Dengbêj: Bence Şeşbendi bizim için geçmişle bugün arasında bir bağdır. Bir araya geldiğimizde birlikte söylememiz insanları birbirine yaklaştırıyor. Özellikle büyüklerimizden öğrendiğimiz eserleri gençlere aktardığımız zaman, onların da geçmişle bir bağ kurmasını sağlıyoruz. Şeşbendi söylendiğinde insan kendisini ait olduğu kültürün içerisinde hissediyor. Bu nedenle sadece müzik olarak düşünmemek gerekir. İnsanların ortak geçmişini, duygularını ve yaşadığı coğrafyayı da içinde taşıyor.

5. Günümüzde Şeşbendi geleneğinin genç kuşaklara aktarılması konusunda ne düşünüyorsunuz? Geleneğin gelecekte yaşatılabilmesi için neler yapılması gerektiğini düşünüyorsunuz?

Dengbêj: Eskisi kadar sık söylenmediğini düşünüyorum. Özellikle gençlerin farklı müzik türlerine yönelmesi ve insanların eskisi gibi bir araya gelmemesi nedeniyle bu geleneğin aktarılması biraz zorlaştı. Ancak tamamen kaybolmasını istemiyoruz. Öncelikle bilen insanların söyledikleri Şeşbendilerin kayıt altına alınması gerekiyor. Çünkü bazı eserleri bilen insanların sayısı artık çok azaldı. Bunun yanında kültürel etkinliklerde ve müzik çalışmalarında Şeşbendi'ye yer verilebilir. Gençlerin bu eserleri öğrenmesi ve söylemesi sağlanırsa gelenek devam eder. Bizim öğrendiğimiz gibi onların da büyüklerinden öğrenmesi, bu kültürün yaşaması açısından çok önemli.

Sonuç ve Öneriler

Şeşbendi geleneğinin kolektif hafıza ve kültürel kimlik bağlamında ele alındığı bu çalışmada, geleneğin yalnızca müzikal bir ifade biçimi olmadığı, aynı zamanda Şırnak yöresinin toplumsal ve kültürel deneyimlerini taşıyan önemli bir sözlü kültür unsuru olduğu görülmektedir. Sonuç olarak Şeşbendi'nin müzikal ve icrasal özellikleri; söz ve ezginin bütünlüğü, belirli bir yapısal düzen, enstrümansız vokal icra, güçlü nefes ve ses hâkimiyeti, karşılıklı ve toplu söyleme biçimleri ile sözlü aktarım geleneği etrafında şekillenmektedir. Bu özellikler, Şeşbendi'yi yalnızca belirli bir ezgi ve söz kalıbından ibaret olmaktan çıkararak, icra edildiği toplumsal ortamla birlikte anlam kazanan özgün bir müzik kültürü unsuru hâline

getirmektedir. Dolayısıyla Şeşbendi'nin müzikal yapısının incelenmesi, aynı zamanda bu geleneğin toplumsal hafıza ve kültürel aktarım işlevlerinin anlaşılması açısından da önem taşımaktadır.

Şeşbendilerin sözlerinde yer alan aşk, ayrılık, özlem, kahramanlık, toplumsal çatışmalar ve çeşitli yaşam deneyimleri, geçmişe ilişkin bireysel ve ortak anlatıların müzik yoluyla korunmasına ve aktarılmasına olanak sağlamaktadır. Bu yönüyle Şeşbendi, geçmiş ile bugün arasında kültürel bir bağ kurarak toplumsal hafızanın canlı tutulmasına katkıda bulunmaktadır. Şeşbendi geleneğinin sözlü aktarım karakteri, geleneğin devamlılığında topluluk ve icracıların rolünü önemli hâle getirmektedir. Ezgi ve sözlerin doğrudan dinleme, tekrar ve icra yoluyla öğrenilmesi, müzikal bilginin yanı sıra geleneğe ilişkin kültürel değerlerin ve anlamların da kuşaktan kuşağa aktarılmasını mümkün kılmaktadır. Özellikle karşılıklı ve toplu icra biçimleri, Şeşbendi'nin bireysel bir müzik üretiminin ötesinde, topluluk üyelerini bir araya getiren ve ortak bir aidiyet duygusu oluşturan sosyal bir pratik olduğunu göstermektedir.

Çalışma kapsamında Şeşbendi'nin kültürel kimlik oluşumundaki rolü değerlendirildiğinde, geleneğin belirli bir coğrafya, topluluk ve ortak geçmişle kurduğu ilişkinin önemli olduğu görülmektedir. Şeşbendi aracılığıyla aktarılan ezgiler, sözler ve anlatılar, yöre insanının geçmişle bağ kurmasına ve ortak kültürel değerlerin yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır. Bu durum, müziğin kültürel kimliğin yalnızca bir yansıması değil, aynı zamanda kimliğin yeniden kurulmasına ve sürdürülmesine katkı sağlayan aktif bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte sözlü kültür ürünlerinin günümüzde karşı karşıya olduğu dönüşüm, Şeşbendi geleneğinin geleceği açısından da dikkate alınması gereken bir husustur. Geleneksel aktarım ortamlarının azalması, genç kuşakların geleneksel müzik pratikleriyle daha sınırlı ilişki kurması ve kültürel üretim biçimlerinin değişmesi, geleneğin sürdürülebilirliği açısından çeşitli riskler oluşturmaktadır. Bu nedenle Şeşbendi'nin yalnızca geçmişe ait bir kültürel unsur olarak değerlendirilmemesi; yaşayan, değişen ve yeni kuşaklarla yeniden ilişki kurabilen bir kültürel miras olarak ele alınması gerekmektedir.

Bu doğrultuda öncelikle Şeşbendi repertuvarının kapsamlı saha araştırmaları aracılığıyla belgelenmesi önerilmektedir. Yerel icracılarla yapılacak görüşmeler, ses ve görüntü kayıtları, sözlerin derlenmesi ve müzikal analizlerin gerçekleştirilmesi, geleneğin bilimsel açıdan kayıt altına alınmasına önemli katkı sağlayacaktır. Özellikle yaşlı kuşaklara ait icra örneklerinin kayıt altına alınması, sözlü aktarım zincirinin zayıflaması sonucunda ortaya çıkabilecek kültürel kayıpların önlenmesi bakımından önem taşımaktadır.

Şeşbendi örneklerinin dijital ortamda arşivlenmesi ve erişilebilir kültürel miras kaynaklarının oluşturulması da önemli bir öneri olarak değerlendirilebilir. Bu kapsamda ses, video, söz ve müzikal analiz verilerinin bir arada tutulduğu dijital arşivlerin oluşturulması, hem araştırmacıların hem de gelecek kuşakların bu geleneğe erişimini kolaylaştırabilir. Bunun yanı sıra Şeşbendi'nin yerel ve ulusal düzeyde gerçekleştirilen kültürel etkinliklerde, konserlerde ve geleneksel müzik çalışmalarında daha fazla görünür hâle getirilmesi, geleneğin güncel kültürel yaşam içerisindeki varlığını güçlendirebilir.

Eğitim süreçleri de Şeşbendi'nin kuşaklararası aktarımında önemli bir alan olarak değerlendirilebilir. Özellikle müzik eğitimi kapsamında yöresel müzik kültürlerine yönelik çalışmaların artırılması, öğrencilerin yaşadıkları bölgenin kültürel mirasını tanımalarına ve bu mirasla bağ kurmalarına katkı sağlayabilir. Şeşbendi örneklerinin uygun eğitim materyalleriyle birlikte ele alınması, geleneğin yalnızca akademik araştırmaların konusu olmaktan çıkarak genç kuşaklar tarafından tanınmasına ve yaşatılmasına olanak sağlayabilir.

Sonuç olarak Şeşbendi geleneğinin korunması ve aktarılması, yalnızca belirli bir müzik biçiminin gelecek kuşaklara taşınması olarak değerlendirilmemelidir. Şeşbendi; geçmiş deneyimleri, toplumsal ilişkileri, duyguları ve kültürel değerleri bünyesinde taşıyan bir hafıza alanı ve kültürel kimliğin ifade biçimlerinden biridir. Bu nedenle geleneğin belgelenmesi, arşivlenmesi, bilimsel olarak araştırılması ve eğitim süreçleri aracılığıyla yeni kuşaklara aktarılması, Şırnak yöresinin kültürel sürekliliğinin sağlanması açısından önem taşımaktadır. Şeşbendi'nin yaşatılması, geçmişin yalnızca korunmasını değil, geçmişle bugün arasında anlamlı bir kültürel bağ kurulmasını da mümkün kılacaktır.Bu bağın sürdürülmesi, kültürel sürekliliğin güçlenmesine büyük bir katkı sağlayacaktır.

Şekil 1. Şeşbendi Geleneğinden Bir Örnek



Şekil 2. Şeşbendi Geleneğini Günümüzde Yürüten Bir Sanatçı: Şeşbendi Qadir Sofiyani



KAYNAKÇA

Arseven, A.D. (2003). Alan Araştırma Yöntemi. Gündüz Eğitim ve Yayıncılık: Ankara.

Dönmez, B.(2024). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*, Bağlam Yayıncılık: İstanbul.

Erkal, M. (1999). *Sosyoloji (Toplumbilimi),* Der Yayıncılık: İstanbul.

Erol, A. (2009*). Müzik Üzerine Düşünmek*. Bağlam Yayıncılık: İstanbul.

https://www.guney24.com/haber/yuzlerce-yillik-gelenek-dengbejlik/

https://www.youtube.com/watch?v=-mdJoQixna0

Kaplan, A. (2008). *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yayıncılık: İstanbul.

Karasar, N. (2023). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Nobel Yayınları: Ankara.

Kızıloluk, H. (2013). *Eğitimin Toplumsal Temelleri*. Anı Yayıncılık: Ankara.

Özkalp, E. (1987). *Sosyolojiye Giriş Dersleri*, Anadolu Üniversitesi Yayınları: Eskişehir.

Reklam Müziklerinde Stratejik Yaklaşımlar ve Tüketici Davranışı Üzerindeki Etkileri: Türkiye'de 2015–2025 Dönemine Karşılaştırmalı Bir Bakış

Strategic Approaches in Advertising Music and Their Effects on Consumer Behavior: A Comparative Analysis of The 2015–2025 Period in Turkey

Cemre Kutlu Sezer

Afyon Kocatepe Üniversitesi

cemrekutlu1998@gmail.com

Sezgi Sevi Ege

Afyon Kocatepe Üniversitesi

seviege@hotmail.com

Erol Kutlu

Anadolu Üniversitesi

ekutlu@anadolu.edu.tr

Özet

Bu çalışma, Türkiye'de 2015–2025 yılları arasında kullanılan reklam müziklerini müziksel yapı ve pazarlama stratejileri bağlamında karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada, reklam müziklerinin tüketici davranışı üzerindeki etkileri; hatırlanabilirlik, marka algısı, satın alma eğilimi ve duygusal etkileşim gibi değişkenler üzerinden ele alınmıştır. Bu doğrultuda sözlü (jingle) ve sözsüz (fon müziği) reklam müzikleri, müzikolojik özellikleri (ritim, melodi, tempo, tür) ile pazarlama stratejileri (hedef kitle uyumu, marka konumlandırma, tekrar kullanımı) açısından analiz edilmiştir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve içerik analizi kullanılmış; Türkiye'de geniş kitlelere ulaşmış reklam kampanyaları örneklem olarak seçilmiştir. Elde edilen bulgular, sözlü reklam müziklerinin marka hatırlanırlığını artırmada daha etkili olduğunu, buna karşılık sözsüz müziklerin duygusal bağ kurma ve marka imajı oluşturma süreçlerinde daha güçlü bir rol üstlendiğini göstermektedir. Ayrıca dijitalleşmenin etkisiyle son yıllarda reklam müziklerinde tür çeşitliliğinin arttığı ve hedef kitleye özgü müzikal stratejilerin daha belirgin hale geldiği tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, reklam müziklerinin yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda ekonomik değer üreten stratejik bir araç olduğu; doğru müzik seçiminin tüketici davranışlarını yönlendirerek satış performansına dolaylı ve doğrudan katkı sağladığı ortaya konmuştur. Bu çalışma, müzik ve pazarlama disiplinlerinin kesişiminde yer alan reklam müziklerinin, stratejik planlama süreçlerindeki önemini vurgulamakta ve gelecekte yapılacak akademik çalışmalara karşılaştırmalı bir çerçeve sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, reklam müziği, pazarlama stratejileri, tüketici davranışları, ekonomi

Abstract

This study aims to conduct a comparative analysis of advertising music used in Turkey between 2015 and 2025 in terms of musical structure and marketing strategies. The research examines the effects of advertising music on consumer behavior through variables such as recall, brand perception, purchase intention, and emotional engagement. In this context, vocal (jingles) and instrumental (background music) advertising music were analyzed in terms of

their musicological characteristics (rhythm, melody, tempo, genre) and marketing strategies (target audience alignment, brand positioning, and repeated use). The study employed qualitative research methods, specifically document review and content analysis; advertising campaigns that have reached a wide audience in Turkey were selected as the sample. The findings indicate that vocal advertising music is more effective in enhancing brand recall, whereas instrumental music plays a stronger role in establishing emotional connections and shaping brand image. Additionally, it was observed that, due to the impact of digitalization, the diversity of music genres in advertisements has increased in recent years, and musical strategies tailored to specific target audiences have become more pronounced. In conclusion, it has been demonstrated that advertising music is not merely an aesthetic element but also a strategic tool that generates economic value; the right choice of music contributes both directly and indirectly to sales performance by influencing consumer behavior. This study highlights the importance of advertising music—which lies at the intersection of music and marketing disciplines—in strategic planning processes and provides a comparative framework for future academic research.

Keywords: *Music, advertising music, marketing strategies, consumer behavior, economics*

GİRİŞ

Reklam, günümüz pazarlama anlayışında yalnızca bir ürün ya da hizmeti tanıtan iletişim aracı olmanın ötesinde, tüketici ile marka arasında anlam ve duygu temelli bir bağ kurmayı amaçlayan stratejik bir iletişim süreci hâline gelmiştir. Bu süreçte kullanılan müzik ise reklam mesajının algılanmasını destekleyen, hedef kitlenin dikkatini çeken, marka kimliğini güçlendiren ve tüketici davranışlarını yönlendirebilen önemli bir iletişim unsurudur. Özellikle işitsel uyaranların bellek üzerindeki kalıcı etkisi göz önüne alındığında, reklam müziklerinin marka farkındalığı oluşturma, hatırlanabilirliği artırma ve satın alma kararlarını etkileme açısından kritik bir işleve sahip olduğu görülmektedir.

Reklam müzikleri, sözlü (jingle) ve sözsüz (fon müziği) olmak üzere farklı biçimlerde kullanılmakta; ritim, melodi, tempo, armoni ve müzik türü gibi müziksel bileşenler aracılığıyla hedef kitlenin duygusal ve bilişsel süreçlerini etkilemektedir. Bununla birlikte reklam müziğinin başarısı yalnızca estetik niteliklerine değil, aynı zamanda marka konumlandırması, hedef kitle özellikleri, iletişim stratejileri ve medya kullanım biçimleriyle olan uyumuna da bağlıdır. Bu nedenle reklam müzikleri, müzikoloji ile pazarlama disiplinlerinin ortak çalışma alanlarından biri olarak değerlendirilmekte ve disiplinler arası bir bakış açısıyla incelenmesi önem kazanmaktadır.

Son yıllarda dijital medya platformlarının yaygınlaşması, tüketici alışkanlıklarının değişmesi ve kişiselleştirilmiş pazarlama yaklaşımlarının gelişmesi, reklam müziklerinin üretim ve kullanım biçimlerinde önemli dönüşümler meydana getirmiştir. Özellikle 2015–2025 yılları arasında Türkiye'de gerçekleştirilen reklam kampanyalarında müzik türlerinin çeşitlendiği, yerel ve evrensel müzikal ögelerin birlikte kullanıldığı, hedef kitle odaklı müzik stratejilerinin ise daha belirgin hâle geldiği gözlemlenmektedir. Bu değişim, reklam müziklerinin yalnızca sanatsal bir unsur olarak değil, aynı zamanda tüketici psikolojisini ve marka performansını etkileyen stratejik bir pazarlama aracı olarak değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Bu kapsamda hazırlanan çalışma, Türkiye'de 2015–2025 yılları arasında kullanılan reklam müziklerini müziksel yapı ve pazarlama stratejileri açısından karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada reklam müzikleri; müzikolojik özellikleri ile pazarlama stratejileri doğrultusunda değerlendirilmiş, sözlü ve sözsüz reklam müziklerinin

tüketici davranışları üzerindeki etkileri karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Elde edilen bulguların, reklam müziklerinin stratejik kullanımına ilişkin kuramsal bilgi birikimine katkı sağlaması ve müzik ile pazarlama alanlarında gerçekleştirilecek gelecekteki akademik araştırmalar için bilimsel bir kaynak oluşturması beklenmektedir.

REKLAM MÜZİKLERİ

Reklam müzikleri, bir markanın, ürünün ya da hizmetin hedef kitleye daha etkili biçimde ulaşmasını sağlamak amacıyla reklamlarda kullanılan ses ve müzik öğelerinin genel adıdır. Bu müzikler bazen kısa ve akılda kalıcı bir jingle, bazen duygusal bir fon müziği, bazen de tanınmış bir şarkının reklam içerisinde yeniden kullanılması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Temel amaç, izleyicinin dikkatini çekmek, reklam mesajını güçlendirmek ve markanın hafızada daha kalıcı hale gelmesini sağlamaktır.

Günümüz pazarlama anlayışında reklam müziği yalnızca arka planda yer alan estetik bir unsur değildir; aynı zamanda tüketici davranışını etkileyen stratejik bir iletişim aracıdır. Müzik, sahip olduğu ritim, tempo, melodi ve tını özellikleri sayesinde bireylerin duygusal durumlarını etkileyebilmekte, reklamın algılanış biçimini değiştirebilmektedir. North ve Hargreaves'e (1997) göre reklamlarda kullanılan müzik, tüketicinin reklama yönelik ilgisini artırmakta ve marka ile olumlu duygusal bağ kurulmasına katkı sağlamaktadır.

Müziğin reklam üzerindeki etkisi, çoğu zaman bilinçdışı düzeyde gerçekleşmektedir. Bruner (1990), müziğin tüketicide belirli ruh hâlleri yaratarak ürün değerlendirmesini yönlendirebildiğini belirtmektedir. Örneğin hızlı tempolu ve enerjik müzikler dinamizm, gençlik ve hareket hissi uyandırırken; daha yavaş ve yumuşak ezgiler güven, huzur ve kalite algısını güçlendirebilmektedir. Bu nedenle markalar, hedef kitle özelliklerine göre reklam müziğini dikkatle seçmektedir.

Öte yandan tanıdık ve sevilen şarkıların reklamlarda kullanılması, tüketicinin belleğinde daha güçlü iz bırakmaktadır. Allan'a (2008) göre bilinen müziklerin reklamlarda tercih edilmesi hem dikkat düzeyini artırmakta hem de marka hatırlanırlığını olumlu yönde etkilemektedir. Özellikle dijital medya çağında reklam müziği, kimi zaman markanın görsel kimliğinden bile daha güçlü bir ayırt edici unsur haline gelebilmektedir.

Reklam müziği; dikkat çekme, duygusal etki yaratma, marka kimliği oluşturma ve satın alma eğilimini destekleme gibi işlevleri bulunan çok yönlü bir pazarlama unsurudur. Doğru seçilmiş bir reklam müziği, kısa süreli bir reklam mesajını uzun süre hafızada tutabilme gücüne sahiptir.

REKLAM MÜZİKLERİNİN STRATEJİLERİ

Reklam müzikleri, yalnızca estetik bir unsur olarak değil, markanın hedef kitle ile etkili iletişim kurmasını sağlayan stratejik bir araç olarak kullanılmaktadır. Doğru planlanmış bir müzik kullanımı; tüketicinin dikkatini çekmekte, marka imajını güçlendirmekte ve satın alma davranışını etkilemektedir. Bu nedenle reklam müzikleri belirli pazarlama stratejileri doğrultusunda tasarlanmaktadır.

1. Dikkat Çekme Stratejisi

Reklamın öncelikli amacı, hedef kitlenin dikkatini kısa sürede yakalayabilmektir. Özellikle yoğun medya ortamında izleyicinin reklama yönelmesi için güçlü ritimler, beklenmedik melodik geçişler veya tanıdık ezgiler kullanılmaktadır. Müzik, reklam mesajının fark edilmesini kolaylaştıran önemli bir uyarıcı olarak kabul edilmektedir (Oakes, 2007).

2. Marka Hatırlanırlığını Artırma Stratejisi

Tekrar eden melodiler, kısa sloganlar ve akılda kalıcı jingle'lar marka isminin bellekte yer etmesini sağladığı görülmektedir. Bu yöntem, özellikle hızlı tüketim ürünlerinde yaygın biçimde kullanılmaktadır. Reklam jingle'ları, markanın sesli logosu gibi işlev görebilmektedir. Allan'a (2008) göre; müzik kullanımı marka hatırlanmasını önemli ölçüde artırmaktadır.

3. Duygusal Bağ Kurma Stratejisi

Müzik, duygular üzerinde doğrudan etkili olduğu için reklamlarda güçlü bir ikna aracı olarak kabul edilmektedir. Duygusal melodiler aile, sevgi, nostalji ve güven temalarını desteklerken; enerjik müzikler ise heyecan, gençlik ve hareketlilik duygusu yaratmaktadır. Bu sayede tüketici ile marka arasında duygusal bir ilişki kurulmaktadır (Bruner, 1990).

4. Hedef Kitleye Uygunluk Stratejisi

Reklam müziği seçilirken hedef kitlenin yaş grubu, kültürel yapısı ve müzik zevkleri dikkate alınmaktadır. Gençlere yönelik reklamlarda pop, rap veya elektronik müzikler tercih edilirken; daha yetişkin kitlelerde klasik, akustik veya nostaljik eserler kullanılabilmektedir. Böylece marka, hedef kitleye daha yakın görünmektedir.

5. Marka Kimliği Oluşturma Stratejisi

Bazı markalar belirli bir ses karakteri oluşturarak kurumsal kimliklerini güçlendirmektedir. Sürekli benzer tarzda müzik kullanımı, markanın zamanla tanınmasını kolaylaştırmaktadır. Bu yaklaşım "sonic branding" ya da sesli marka kimliği olarak tanımlanmaktadır (Jackson, 2003).

6. Satın Alma Davranışını Yönlendirme Stratejisi

Müziğin tempo ve ritim özellikleri tüketicinin karar verme sürecini etkileyebilmektedir. Hızlı tempolu müzikler aciliyet ve hareket hissi yaratarak kampanya algısını güçlendirirken; yavaş tempolu müzikler kalite ve güven hissi oluşturmaktadır. Böylece ürünün algılanan değeri değiştirilebilmektedir.

7. Kültürel ve Yerel Bağ Kurma Stratejisi

Yerel ezgiler, halk müziği motifleri veya toplumsal hafızada yer etmiş melodiler kullanılarak tüketicide aidiyet duygusu oluşturulmaktadır. Özellikle ulusal bayramlar, yerel markalar veya toplumsal dayanışma temalı reklamlarda bu strateji sıkça görülmektedir.

Reklam müzikleri; dikkat çekme, marka hatırlatma, duygusal bağ kurma, hedef kitleye ulaşma ve satın alma davranışını yönlendirme gibi çok boyutlu stratejiler üzerine kurulmaktadır. Başarılı bir reklam müziği, yalnızca kulağa hoş gelen bir unsur değil; markanın pazarlama hedeflerine hizmet eden planlı bir iletişim aracıdır. Bu nedenle günümüz reklamcılığında müzik, görsel ögeler kadar önemli kabul edilmektedir.

PAZARLAMA STRATEJİLERİ VE MÜZİK ALANINDA BESTECİLİK STRATEJİLERİ KARŞILAŞTIRMALARI

Tablo 1. Pazarlama ve Reklamcılık Stratejileri ile Müzik Alanında Bestecilik Stratejilerinin Karşılaştırılması

PAZARLAMA, REKLAMCILIK STRATEJİLERİ	MÜZİK ALANINDA BESTECİLİK STRATEJİLERİ
1. Dikkat Çekme	1. Ani nüans değişimleri, motif veya ezgiler ekleme

2. Marka Hatırlanırlığını Artırma	2. Bestecinin kendi imzası (Örn. Mozart bir marka olsaydı müziğini duyduğumuzda onun yazdığını anlardık.)
3. Duygusal Bağ Kurma	3. Majör, minör, çağdaş ton seçimi ve bunun formunun planlanması
4. Hedef Kitleye Uygunluk	4. Müziğin kimin veya neyin için yazılacağı (aristokrasi, halk, genç kesim)
5. Marka Kimliği Oluşturma	5. Bestecinin kendini duyurması ve eserlerini çoğaltıp, yayınlaması, konserler vermesi
6. Satın Alma Davranışını Yönlendirme	6. Dinleme Davranışını Yönlendirme
7. Kültürel ve Yerel Bağ Kurma	7. Belli bir kültürün müzikal değerlerini kullanma, üretme (Anadolu Halk Ezgisi, örn. Köçekçe)

Tüketici Davranışları Üzerindeki Etkileri

Reklam müzikleri, tüketici davranışları üzerinde hem bilişsel hem de duygusal düzeyde etkili olan önemli bir pazarlama unsurudur. Müzik; dikkat çekme, mesajın hatırlanmasını kolaylaştırma ve marka ile olumlu çağrışımlar oluşturma yoluyla tüketicinin satın alma eğilimini etkileyebilmektedir. Özellikle ritim, tempo ve melodi gibi öğeler bireyin ruh hâlini şekillendirerek ürün ya da hizmete yönelik algısını değiştirebilir. Uygun seçilmiş bir reklam müziği, tüketicide güven, mutluluk, enerji ya da nostalji gibi duygular uyandırarak marka ile duygusal bağ kurulmasına katkı sağlar. Bunun yanında tekrar eden ve akılda kalıcı melodiler, marka farkındalığını artırarak karar verme sürecinde ilgili markanın öncelikli olarak hatırlanmasına yardımcı olmaktadır. Bu yönüyle reklam müziği, yalnızca estetik bir tamamlayıcı değil; tüketicinin algı, tutum ve satın alma davranışlarını yönlendiren stratejik bir iletişim aracı niteliği taşımaktadır.

Reklam Müziklerinin Ekonomik Katkıları: Dijitalleşme ve Küreselleşme

Dijitalleşme, ekonomik ve toplumsal süreçlerin bilgi ve iletişim teknolojileri aracılığıyla yeniden şekillenmesi; üretim, tüketim, ticaret ve yönetim faaliyetlerinin dijital altyapılar üzerinden yürütülmesi sürecidir. Bu kapsamda dijitalleşme yalnızca teknolojik bir dönüşüm değil, aynı zamanda verimlilik artışı, küresel rekabet gücü ve bilgiye erişim hızının yükselmesi anlamına gelir.

Erol Kutlu ve Rana Eşkinat'ın Dünya Ekonomisi adlı eserinde yer alan "Bilgi Toplumu" ve "Sanayileşme ve Teknolojiye Yetişme Sorunu" başlıkları, dijitalleşmenin özellikle gelişmekte olan ülkeler açısından ekonomik kalkınmanın temel unsurlarından biri olduğunu göstermektedir. Eserde vurgulanan yaklaşıma göre, teknolojiyi üreten ve kullanan toplumlar dünya ekonomisinde daha avantajlı konuma gelmektedir. Bu nedenle dijitalleşme; ülkelerin üretim yapısını modernleştiren, dış ticaret kapasitesini artıran ve küresel pazarlara entegrasyonunu hızlandıran stratejik bir süreç olarak değerlendirilebilir.

Günümüzde e-ticaret, yapay zekâ, büyük veri, uzaktan çalışma sistemleri ve dijital finans uygulamaları dijitalleşmenin en görünür örnekleridir. Sonuç olarak dijitalleşme, bilgi toplumuna geçişin anahtarı ve dünya ekonomisinde sürdürülebilir büyümenin önemli belirleyicilerinden biridir.

Küreselleşme, ülkeler arasındaki ekonomik, siyasal, kültürel ve teknolojik ilişkilerin yoğunlaşması; mal, hizmet, sermaye, bilgi ve insan hareketliliğinin ulusal sınırları aşarak dünya ölçeğinde bütünleşmesi sürecidir. Bu kavram, dünya ekonomilerinin birbirine daha bağımlı hâle gelmesini ve yerel gelişmelerin küresel etkiler yaratmasını ifade eder.

Küreselleşme, özellikle dış ticaretin serbestleşmesi, sermaye hareketlerinin hızlanması ve uluslararası üretim ağlarının yaygınlaşması bağlamında ele alınmaktadır. Ekonomistlerin yaklaşımlarına göre küreselleşme, ülkelerin yalnızca kendi iç pazarlarına bağlı kalmadan dünya piyasalarına açılmalarını sağlamış; böylece rekabet, teknoloji transferi ve ekonomik büyüme açısından yeni fırsatlar oluşturmuştur. Bununla birlikte gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler arasındaki yapısal farklılıklar nedeniyle küreselleşmenin etkileri her ülke için aynı düzeyde gerçekleşmemektedir.

Küreselleşmenin günümüzdeki somut örnekleri arasında çok uluslu şirketlerin faaliyetleri, uluslararası ticaret anlaşmaları, dijital ticaret platformları, küresel finans piyasaları ve kültürel etkileşimin artması yer almaktadır. Sonuç olarak küreselleşme, dünya ekonomisini ortak bir ağ yapısına dönüştüren; fırsatlar kadar rekabet baskısı da yaratan çok boyutlu bir dönüşüm sürecidir.

Bu çerçevede reklam müzikleri, dijitalleşme ve küreselleşmenin etkisiyle yalnızca tanıtım unsuru olmaktan çıkmış; uluslararası pazarlarda markalara rekabet avantajı sağlayan ekonomik bir değer haline gelmiştir. Dijital platformlar sayesinde bir reklam müziği kısa sürede milyonlarca kullanıcıya ulaşabilmekte, sosyal medya paylaşımı, video izlenmesi ve çevrim içi tüketim davranışları üzerinden markanın görünürlüğünü artırmaktadır. Aynı zamanda evrensel ritimler ile yerel ezgilerin bir araya getirilmesi, markaların farklı pazarlara kültürel uyum sağlayarak girmesine katkı sunmaktadır. Bu durum reklam yatırımlarının geri dönüşünü yükseltmekte, yaratıcı endüstrilerde besteci, yapımcı, ses mühendisi ve medya sektörüne yeni istihdam alanları açmaktadır. Sonuç olarak reklam müzikleri, dijital çağda hem tüketimi canlandıran hem de kültürel üretimi ekonomik değere dönüştüren stratejik bir unsur olarak değerlendirilebilir.

SÖZLÜ, SÖZSÜZ MÜZİĞİN REKLAM MÜZİĞİ ALANINDA AVANTAJ VE DEZAVANTAJLARI

Sözlü müzik / jingle, reklamcılıkta marka adı, sloganı veya ürün mesajını kısa ve akılda kalıcı bir melodiyle dinleyiciye aktarmak amacıyla hazırlanan, genellikle söz içeren reklam müziğidir. Jingle'lar çoğunlukla tekrar eden ritim, kolay ezberlenebilir sözler ve basit melodik yapılar kullanılarak oluşturulur. Temel amacı, tüketicinin marka mesajını hatırlamasını sağlamak ve marka ile duygusal bağ kurmaktır.

Reklam literatüründe jingle, özellikle radyo ve televizyon reklamlarında markanın sesli kimliği olarak değerlendirilir. Keller'e (2013) göre ses unsurları ve müzik, marka farkındalığını artıran güçlü iletişim araçlarıdır. Aynı şekilde Tellis (2004), reklam müziklerinin tüketicinin dikkatini çektiğini ve mesajın hafızada kalıcılığını desteklediğini belirtmektedir. Bu nedenle jingle, yalnızca bir şarkı değil; marka iletişimini destekleyen stratejik bir reklam aracıdır.

Türkiye'de geçmişten günümüze birçok marka, akılda kalıcı jingle'lar sayesinde geniş kitlelerce tanınmıştır. Örneğin kısa ve tekrar eden melodik sloganlar, tüketicilerin markayı hatırlamasında etkili olmuştur.

Sözlü reklam müzikleri, özellikle marka hatırlanabilirliği açısından etkili iletişim araçları arasında değerlendirilmektedir. Marka adının veya sloganın şarkı sözleri içerisinde tekrar edilmesi, işitsel tekrar yoluyla tüketici belleğinde daha kalıcı izler bırakabilmektedir. Bunun yanında, kolay ezberlenebilir ve ritmik yapıya sahip melodilerin "earworm" olarak adlandırılan, zihinde sürekli tekrar eden etki oluşturduğu bilinmektedir. Bu durum, tüketicinin reklamla karşılaşmadığı zamanlarda dahi markayı hatırlamasına katkı sağlayabilmektedir. Melodi ile marka isminin eşleşmesi sonucunda uzun vadeli çağrışımlar oluşmakta ve marka bilinirliği güçlenmektedir. Özellikle kısa, ritmik ve tekrar eden jingle'ların yüksek hatırlanma

oranı sağladığı çeşitli araştırmalarla desteklenmektedir. Bruner (1990), reklam müziğinin sözlü biçimde kullanılması durumunda marka hatırlanabilirliğinin arttığını belirtmektedir. Ayrıca Paivio'nun Çift Kodlama Kuramı'na göre, sözlü reklam müzikleri hem işitsel hem de sözel kodlama yarattığından bellekte daha güçlü biçimde depolanmaktadır. Bu bağlamda, marka adının doğrudan geçtiği jingle'ların, doğrudan marka hatırlanması üzerinde daha yüksek etkiye sahip olduğu söylenebilir.

Sözsüz reklam müziği (fon müziği), reklam filmlerinde söz kullanılmadan yalnızca enstrümantal sesler, ritim, melodi veya atmosferik ses tasarımlarıyla kullanılan müzik türüdür. Bu müzikler doğrudan ürün bilgisi vermez; daha çok reklamın duygusal tonunu güçlendirmek, izleyicinin dikkatini yönlendirmek ve marka imajını desteklemek amacıyla kullanılır.

Fon müziği; neşeli, dramatik, güven veren, enerjik ya da lüks bir algı oluşturabilir. Örneğin hızlı tempolu bir müzik dinamizm ve gençlik hissi yaratırken, piyano veya yaylı çalgılarla oluşturulan yavaş tempolu bir müzik güven, kalite ve duygusallık çağrıştırabilir. Bu nedenle fon müziği, reklamın görsel anlatımıyla birlikte çalışarak mesajın etkisini artırır.

Reklam araştırmalarında müziğin söz içermese bile tüketici davranışı üzerinde önemli etkileri olduğu belirtilmektedir. Kellaris, Cox ve Cox (1993), müziğin tempo, ton ve yapı özelliklerinin tüketicinin algısını etkileyebildiğini vurgulamaktadır. Aynı şekilde Allan (2008), arka plan müziğinin marka hatırlanabilirliği ve duygusal tepki üzerinde etkili olduğunu ifade etmektedir.

Sözsüz reklam müzikleri (fon müzikleri), tüketicinin marka algısı üzerinde doğrudan değil, daha çok dolaylı ve duygusal yollarla etkili olmaktadır. Bu tür müzikler reklam içerisinde atmosfer oluşturarak izleyicide belirli duygular uyandırmakta; güven, heyecan, huzur veya dinamizm gibi hislerin marka ile ilişkilendirilmesine katkı sağlamaktadır. Böylece tüketicinin satın alma niyeti üzerinde olumlu bir yönlendirme oluşturabilmektedir. Bununla birlikte fon müzikleri, marka adını ya da sloganını doğrudan içermediği için sözel kodlama yaratmaz ve bu nedenle bilinçli marka hatırlanabilirliği açısından sözlü reklam müziklerine kıyasla daha sınırlı etkiye sahiptir. Reklam mesajının arka planında yer alması, müziğin çoğu zaman fark edilmeden işlenmesine yol açmakta; buna karşın marka imajını güçlendirme konusunda önemli bir işlev üstlenmektedir. Milliman (1982), müziğin tempo ve tür gibi özelliklerinin tüketici davranışlarını etkilediğini, ancak marka isminin doğrudan hatırlanmasında sözlü içerik kadar güçlü sonuçlar vermediğini ortaya koymuştur. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, fon müziklerinin duygusal etki ve marka atmosferi yaratmada başarılı olduğu, ancak doğrudan marka hatırlanması bakımından daha düşük düzeyde kaldığı söylenebilir.

LİTERATÜR VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Son yıllarda yapılan çalışmalar, reklam müziklerinin marka bilinirliğini artırdığını ve satın alma niyetini pozitif yönde etkilediğini göstermektedir. Özellikle popüler müzik kullanımı ve özgün jingle üretimi, reklamın akılda kalıcılığını güçlendirdiği görülmüştür.

Örnekler

Türkiye'de özellikle son 10 yıl içinde akılda kalıcılığı yüksek olan reklam müzikleri, hem jingle geleneği hem de popüler şarkı kullanımı açısından dikkat çekmektedir. Aşağıda, tüketici belleğinde yer etmiş ve marka–müzik özdeşleşmesi yaratmış bazı bilinen örnekler yer almaktadır:

1. "Memleketim" – Türkiye İş Bankası: Nostaljik ve kolektif hafızaya hitap eden müzik tercihi ile güçlü duygusal bağ kurulmuştur.

2. “Hayat Bayram Olsa” – Coca-Cola: Bayram temalı kampanyalarda toplumsal birliktelik duygusunu pekiştirmiştir.

3. “Bakkal Amca” – Algida: Çocukluk ve mahalle kültürü çağrışımları yaratan melodik yapı ile hafızada yer etmiştir.

4. “Bi’ Dünya Marka” – Hepsiburada: Dijital platform reklamlarında tempolu ve tekrar eden müzik kullanımıyla marka bilinirliği artırılmıştır.

5. Getir: Ritmik ve enerjik kısa müzik temaları kullanılmıştır.

6. Trendyol: Popüler şarkı adaptasyonlarına örnektir.

7. Vodafone Türkiye: Gençlik ve dinamizm vurgulu kampanya müzikleri sunmuştur.

AMAÇ

Bu çalışma, 2015–2025 yılları arasında Türkiye reklamcılık sektöründe uygulanan işitsel stratejilerin dijitalleşme ve küreselleşme ekseninde geçirdiği dönüşümü; ekonomik istihdam, konservatuvar eğitimi ve müzikal formlar üzerinden bütüncül bir yaklaşımla analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Araştırma, geleneksel medyadan dijital platformlara geçiş sürecinde sözlü ve sözsüz müzik kullanımlarının tüketici davranışı üzerindeki stratejik etkilerini saptarken, bu tercihlerin profesyonel müzik alanındaki yaratıcı iş gücü ve pazarlama stratejileri üzerindeki yansımalarını incelemektedir. Bu bağlamda, Türkiye’deki konservatuvar eğitiminin küresel reklam standartları ve dijital üretim modelleriyle olan senkronizasyonu eleştirel bir dille ele alınarak, müzik endüstrisinin akademik temelleri ile istihdam olanakları arasındaki korelasyonun on yıllık süreçteki evrimi ortaya konulmaktadır.

YÖNTEM

Araştırmanın yöntemi, 2015–2025 yılları arasındaki reklam müziği stratejilerini analiz etmek amacıyla belgesel tarama ve müzikolojik çözümleme tekniklerini bir araya getiren nitel bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu doğrultuda yürütülmüş olan doküman analizinde; ilgili döneme ait akademik literatür, sektör raporları, konservatuvar müfredatları ve telif verileri taranarak, reklam müziği üretiminin ekonomik istihdam ve akademik eğitimle olan korelasyonu verilerle ortaya konulmuştur.

Belirlenen on yıllık periyotta dijitalleşme ve küreselleşmenin etkisiyle dönüşen sözlü ve sözsüz müzik kullanımlarının karşılaştırılması, seçilen örneklem grubu üzerinden içerik analizine tabi tutulmuş; tüketicilerin bu işitsel uyaranlara maruz kalma süreçleri ile müziğin ikna edici gücü arasındaki ilişki, mevcut veriler ve teorik kaynaklar ışığında sentezlenerek bütüncül bir perspektifle yorumlanmıştır.

Araştırmanın örneklemi, Türkiye’de çeşitli kitlelere en çok ulaşmış olan 7 adet reklam müziğini kapsamaktadır. Marka veya hizmet ayırmaksızın ulaşılabilirlik ele alınmıştır.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Birinci alt problemi şu soru oluşturmaktadır; ‘‘Türkiye’de 2015–2025 dönemi bağlamında; pazarlama stratejileri ile müzikal bestecilik süreçlerinin dijitalleşme ve küreselleşme etkisiyle sergilediği yapısal paralellikler nelerdir ve bu süreçlerin konservatuvar temelli geleneksel üretim modelleri ile sektörel beklentiler arasındaki stratejik örtüşme veya ayrışma noktaları nasıl analiz edilebilir?’’

Yapılan çalışmada, pazarlama stratejilerinin ve müzikte besteciliğin günümüzde dijitalleşme ve globalleşmenin ivmelendiği dinamiklerle olan yapısal paralelliği incelenmiş; bu

süreçlerin konservatuvar temelli geleneksel üretim modelleri ile sektörel beklentiler arasındaki benzerlikleri ve stratejik örtüşmeleri ortaya konmuştur.

Tablo 2. Müzik ve Reklamcılık Alanlarının Benzerlik Açısından Değerlendirilmesi

Stratejik Boyut	**Müzik Alanı**	**Reklamcılık Alanı**	**Benzerlik Açısından Değerlendirme**
Hedef Kitleye Ulaşma	Dinleyicinin yaş, kültür ve zevkine göre tür, tarz ve içerik belirlenir.	Tüketicinin demografik yapısına göre reklam mesajı tasarlanır.	Her iki alanda da hedef kitlenin özellikleri merkeze alınır.
Duygusal Etki Yaratma	Melodi, ritim ve armoni ile dinleyicide duygu oluşturulur.	Görsel ve işitsel öğelerle tüketicide duygusal tepki oluşturulur.	Duygular üzerinden etkileme stratejisi ortaktır.
Akılda Kalıcılık	Tekrar eden nakaratlar ve güçlü melodiler kullanılır.	Slogan, jingle ve tekrar eden mesajlar kullanılır.	Hatırlanabilirlik için tekrar önemli bir araçtır.
Marka / Sanatçı Kimliği	Sanatçının özgün tarzı ve imajı oluşturulur.	Markanın kurumsal kimliği ve imajı geliştirilir.	Kimlik oluşturma ve farklılaşma amacı benzerdir.
Trend Takibi	Güncel müzik akımları ve dinleyici eğilimleri izlenir.	Tüketici trendleri ve pazar eğilimleri takip edilir.	Güncel eğilimlere uyum sağlama gereklidir.
Dijital Platform Kullanımı	Spotify, YouTube, TikTok gibi platformlarda görünürlük sağlanır.	Sosyal medya, dijital reklam ve video platformları kullanılır.	Dijitalleşme her iki alanın da temel stratejisidir.
Gelir Elde Etme	Konser, telif, yayın ve satış gelirleri hedeflenir.	Satış artırma, marka değeri ve yatırım geri dönüşü amaçlanır.	Ekonomik kazanç yaratma ortak hedeftir.
Sadakat Oluşturma	Hayran kitlesi oluşturularak uzun vadeli bağlılık sağlanır.	Marka sadakati oluşturarak tekrar satın alma sağlanır.	Süreklilik ve bağlılık yaratma stratejileri benzerdir.
Kültürel Uyum	Yerel motifler ve evrensel tarzlar harmanlanır.	Reklam mesajı yerel kültüre göre uyarlanır.	Kültürel adaptasyon iki alanda da önemlidir.
Yenilikçilik	Yeni sesler, tarzlar ve prodüksiyon teknikleri geliştirilir.	Yaratıcı kampanyalar ve özgün mesajlar tasarlanır.	Rekabette öne çıkmak için yenilik şarttır.

İkinci alt problem; ‘‘Reklam müziklerinde sözlü ve sözsüz müzik kullanım tercihlerinin hem pazarlama stratejileri hem de müzik üretimi ekseninde yarattığı avantajlar ve dezavantajlar nelerdir?’’ sorusundan oluşmaktadır.

Yapılan araştırmada, sözlü ve sözsüz müzik kullanımının hem reklam sektöründe hem de müzik alanında avantaj ve dezavantajları olduğu tespit edilmiştir.

Türkiye'de özellikle telekomünikasyon, banka ve gıda sektöründe kullanılan sözlü müziklerin reklamların marka ile özdeşleştiği görülmüştür. Fon müzikleri (sözsüz müzikler) ise daha çok seçkin ve duygusal konumlandırma yapan markalarda tercih edildiği görülmüştür.

Tablo 3. Reklam Müziklerinde Sözlü ve Sözsüz Müziğin Avantaj ve Dezavantajlarının Karşılaştırılması

Reklam Stratejileri	**Sözlü Reklam Müziği (Jingle / Şarkılı) Avantajları**	**Sözlü Reklam Müziği Dezavantajları**	**Sözsüz Reklam Müziği (Fon Müziği) Avantajları**	**Sözsüz Reklam Müziği Dezavantajları**
Hatırlanabilirlik	Sözler sayesinde marka mesajı kolay akılda kalır.	Fazla tekrar edilirse bıkkınlık yaratabilir.	Melodi ve ritim ile duygusal hafıza oluşturur.	Marka adı doğrudan verilmediği için daha zor hatırlanabilir.
Marka Mesajı Aktarımı	Ürün sloganı ve özellikleri doğrudan aktarılabilir.	Mesaj fazla açık olursa yapay hissedilebilir.	Görselleri destekleyerek örtük mesaj verir.	Açıklayıcı bilgi sunmada sınırlıdır.
Duygusal Etki	Söz ve melodi birleşimi güçlü bağ kurabilir.	Yanlış söz seçimi olumsuz algı yaratabilir.	Evrensel duygular yaratmada etkilidir.	Bazı izleyiciler üzerinde daha zayıf etki bırakabilir.
Hedef Kitleye Ulaşım	Gençler ve popüler kültür takipçileri üzerinde etkili olabilir.	Dil bariyeri nedeniyle her kitleye hitap etmeyebilir.	Dil bağımsız olduğu için geniş kitlelere ulaşır.	Belirli yaş gruplarında daha az dikkat çekebilir.
Kültürel Uyum	Yerel dil ve ifadelerle güçlü bağ kurulabilir.	Farklı pazarlarda yeniden uyarlama gerekebilir.	Uluslararası kampanyalarda kolay kullanılabilir.	Yerel kimlik oluşturmakta daha zayıf kalabilir.
Dikkat Çekicilik	Şarkı formu sayesinde dikkat toplar.	Aşırı enerjik kullanım rahatsız edebilir.	Sahne atmosferini doğal biçimde güçlendirir.	Tek başına dikkat çekme gücü düşük olabilir.
Reklam Süresine Uyum	Kısa sloganlı spotlarda etkilidir.	Uzun sözler kısa reklama sığmayabilir.	Her süreye kolay uyarlanabilir.	Kısa sürede mesaj yoğunluğu düşebilir.
Yeniden Kullanılabilirlik	Başarılı jingle yıllarca marka simgesi olabilir.	Eskidiğinde güncelleme ihtiyacı doğar.	Farklı kampanyalarda yeniden düzenlenebilir.	Marka ile özdeşleşmesi daha zor olabilir.
Üretim Maliyeti	Vokalist, söz yazarı ve kayıt süreci gerektirebilir.	Genellikle daha maliyetlidir.	Daha hızlı ve ekonomik üretilebilir.	Özgünlük sağlamak için iyi besteci gerekir.
Genel Sonuç	Marka adı ve sloganı öne çıkarmada güçlüdür.	Yanlış kullanımda itici olabilir.	Duygu, atmosfer ve profesyonellik yaratmada güçlüdür.	Doğrudan mesaj vermede sınırlıdır.

Üçüncü alt problemi; ''Türkiye'de reklam müziği sektöründeki dijitalleşme ve küreselleşme odaklı büyüme ivmesi dikkate alındığında; konservatuvar mezunlarının sahip olduğu geleneksel müzik formasyonu ile sektörün talep ettiği stratejik ses tasarımı ve hızlı dijital üretim yetkinlikleri arasındaki istihdam boşlukları nelerdir ve bu durum profesyonel

müzisyenler için ekonomik sürdürülebilirlik açısından ne tür iş imkanları barındırmaktadır?'' sorusu oluşturmuştur.

Ulaşılan Sektörel İstihdam ve Yapısal Veriler

Müzik Endüstrisi temsili açısından; Türkiye Müzik Endüstrisi'nin yaklaşık %80'ini temsil eden MÜ-YAP (Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği)'a kayıtlı 215 tüzel kişilik (şirket) bulunmaktadır. Bu şirketlerin bir kısmı bünyesinde reklam müziği departmanları barındırmakta veya bu alanda uzmanlaşmış prodüksiyon evleri olarak faaliyet göstermektedir.

Reklam Sektörünün Ekonomik Etkisi açısından; 2020 yılı verilerine göre Türkiye'deki reklam ve medya yatırımlarının GSYH (Gayri Safi Yurt İçi Hasıla) 'ya toplam katkı oranı %6,73'tür. 2014-2019 yılları arasında reklam sektöründeki girişim sayısında %2,26'lık bir artış kaydedilmiştir (RDV-Reklam Verenler Derneği Raporu).

Pazar Hacmi ve Büyüme açısından; Türkiye müzik endüstrisinin yıllık %12,35 oranında büyümesi ve 2027 yılına kadar 47,17 milyon ABD doları hacme ulaşması beklenmektedir. Bu büyüme içinde reklam müzikleri, dijital streaming gelirleri ile birlikte önemli bir yer tutmaktadır (TÜİK, Yıllık Sanayi ve Hizmet İstatistikleri).

TARTIŞMA

Türkiye'de 2015-2025 döneminde reklam müziği sektörünün dijitalleşme ve küreselleşme ekseninde yaşadığı dönüşüm, geleneksel müzik eğitimi ile sektörün güncel talepleri arasındaki uyumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Metinde ortaya konan üç temel soru, bu karmaşık dinamikleri analiz etme potansiyeli taşımaktadır.

İlk alt problemde, pazarlama stratejileri ile müzikal bestecilik süreçlerinin dijitalleşme ve küreselleşmenin etkisiyle sergilediği yapısal paralelliklere ve bunların geleneksel konservatuvar eğitimi ile sektörel beklentiler arasındaki stratejik örtüşme/ayrışma noktalarına odaklanmaktadır. Dijitalleşme, müzik üretim ve dağıtım süreçlerini kökten değiştirmiş, küreselleşme ise kültürel etkileşimleri artırarak reklam müziğinde yeni ses estetiklerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Pazarlama stratejileri, hedef kitleye ulaşmada dijital platformların sunduğu olanakları benimserken, müzikal bestecilik süreçleri de sentezleyici ve örnekleyici teknolojilerin yanı sıra yapay zekâ destekli üretim araçlarını kullanmaya başlamıştır. Konservatuvarların geleneksel müfredatlarının bu dönüşümlere ne ölçüde ayak uydurabildiği, sektörün talep ettiği esneklik, çok yönlülük ve teknolojik yeterlilikler karşısında hangi noktalarda yetersiz kaldığı kritik bir tartışma alanıdır. Stratejik örtüşmeler, belki de temel müzik prensipleri ve yaratıcı düşünce gibi evrensel değerlerde aranabilirken, ayrışma noktaları ise dijital ses tasarımı, yazılımsal üretim ve küresel trendlere adaptasyon gibi pratik becerilerde yoğunlaşmaktadır.

İkinci alt problemde, reklam müziklerinde sözlü ve sözsüz müzik kullanım tercihlerinin pazarlama stratejileri ve müzik üretimi eksenindeki avantaj ve dezavantajlarını aydınlatmaktadır. Sözlü müzik, mesajı doğrudan iletme, akılda kalıcılığı artırma ve duygusal bağ kurma gibi avantajlar sunarken, dil engeli ve jingle'ın marka ile özdeşleşme riskini de barındırabilir. Sözsüz müzik ise evrensel bir dil olması, esneklik sağlaması ve görsellerle daha güçlü bir entegrasyon kurabilmesiyle öne çıkar. Ancak, mesajı dolaylı yoldan iletmesi ve marka kimliğini söz kadar net ifade edememe dezavantajları olabilir. Dijital ve küresel platformlarda içerik tüketiminin artmasıyla birlikte, metin odaklı reklamlardan görsel ve işitsel sürükleyiciliğin ön planda olduğu reklamlara geçiş, bu tercihler üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Pazarlama stratejileri, hedef kitlenin demografik ve kültürel özelliklerini dikkate alarak bu iki kullanım türü arasında denge kurma çabasındadır.

Üçüncü alt problemde ise, sektördeki dijitalleşme ve küreselleşme odaklı büyüme ivmesiyle konservatuvar mezunlarının geleneksel müzik formasyonu arasındaki istihdam boşluklarını ve bu durumun profesyonel müzisyenler için ekonomik sürdürülebilirlik açısından sunduğu iş imkanlarını ele almaktadır. Konservatuvarlardaki klasik müzik eğitimi, genellikle teknik yeterlilik ve teorik bilgiye odaklanırken, sektör, stratejik ses tasarımı, post-prodüksiyon, yazılım hakimiyeti ve hızlı üretim yetkinlikleri gibi alanlarda eksiklikler yaşamaktadır. Bu durum, eğitimli müzisyenlerin sektördeki yeni rollere adaptasyonunu zorlaştırmakta ve istihdam piyasasında bir boşluk yaratmaktadır. Ancak, bu boşluk aynı zamanda, yetenekli ve adaptasyon yeteneği yüksek müzisyenler için yeni kariyer yollarının da habercisidir. Özellikle dijital içerik üretimi, podcast'ler, oyun müzikleri ve interaktif medya gibi alanlar, geleneksel müzik bilgisiyle dijital yetkinlikleri birleştirebilen müzisyenlere geniş iş olanakları sunmaktadır.

SONUÇ

Türkiye'de 2015-2025 dönemi, reklam müziği sektöründe dijitalleşme ve küreselleşmenin tetiklediği kapsamlı bir yapısal dönüşüme sahne olmuştur. Bu dönemde:

• Pazarlama stratejileri ile müzikal bestecilik süreçleri, dijital platformların ve küresel trendlerin etkisiyle birbirine paralel bir evrim geçirmiş, ancak geleneksel müzik eğitiminin bu dinamiklere adaptasyonu sınırlı kalmıştır.

• Reklam müziklerinde sözlü ve sözsüz müzik kullanım tercihleri, hedef kitlenin demografik yapısı, mesajın niteliği ve platformun özellikleri dikkate alınarak stratejik bir şekilde belirlenmektedir. Her iki yaklaşımın da kendine özgü avantajları ve dezavantajları bulunmaktadır.

• Konservatuvar temelli geleneksel müzik formasyonu ile reklam müziği sektörünün talep ettiği dijital üretim ve stratejik ses tasarımı yetkinlikleri arasında belirgin istihdam boşlukları ortaya çıkmıştır. Bu boşluklar, sektördeki profesyonel müzisyenlerin ekonomik sürdürülebilirliği üzerinde önemli etkiler yaratmaktadır.

Sonuç olarak, sektör hızla evrilirken, müzik eğitimi veren kurumların ve müzisyenlerin bu değişime uyum sağlama hızı ve esnekliği, gelecekteki konumlarını belirleyecektir.

ÖNERİLER

1. Müfredat Güncellemesi ve Disiplinler arası Yaklaşım Önerisi: Konservatuvar müfredatları, dijital ses tasarımı, post-prodüksiyon teknikleri, müzik yazılımları, yapay zekâ destekli müzik üretimi ve küresel müzik trendleri gibi konuları kapsayacak şekilde güncellenmelidir. Pazarlama, iletişim ve medya çalışmaları gibi disiplinlerle iş birliği yaparak, öğrencilere sektörün bütünsel bir perspektifi sunulması düşünülmektedir.

2. Sektör-Akademi İş birliği Önerisi: Üniversiteler ve konservatuvarlar ile reklam ajansları, prodüksiyon şirketleri ve müzik endüstrisi aktörleri arasında güçlü iş birlikleri kurulmalıdır. Staj programları, proje bazlı çalışmalar ve mentorluk imkanları, öğrencilerin sektör pratiklerini erkenden deneyimlemesini sağlanmasına katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

3. Yaşam Boyu Öğrenme ve Sürekli Mesleki Gelişimi Önerisi: Mevcut profesyonel müzisyenler için dijital yetkinlikleri artırıcı eğitim programları ve atölyeler düzenlenmelidir. Bu, onların piyasadaki rekabet güçlerini korumalarına ve yeni iş alanlarına yönelmelerine yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

4. Girişimcilik ve Çok Yönlülük Desteği Sağlanması: Müzisyenlerin sadece icracı değil, aynı zamanda yaratıcı girişimciler olmaları teşvik edilmelidir. Kendi müziğini üretme,

lisanslama ve dağıtma konularında bilgilendirme ve destek mekanizmaları geliştirilmesi gerektiği önerilmektedir.

5. Araştırma ve Geliştirme Odaklılık Boyutu: Reklam müziği sektöründeki yenilikleri ve gelecekteki trendleri öngörmek amacıyla akademik araştırmalar desteklenmelidir. Bu araştırmalar hem eğitim politikalarına yön vermeli hem de sektöre stratejik iç görüler sunması gerektiği düşünülmektedir.

6. Esnek Çalışma Modellerinin Teşviki: Dijitalleşmenin getirdiği uzaktan çalışma ve proje bazlı iş birliği modelleri, müzisyenler için yeni gelir kaynakları yaratabileceği gözlemlenmiştir. Bu modellerin benimsenmesi ve desteklenmesi, ekonomik sürdürülebilirliğe katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Allan, D. (2006). Effects of Popular Music in Advertising on Attention and Memory.

Allan, D. (2008). A content analysis of music placement in prime-time television advertising. Journal of Advertising Research, 48(3), 404–417. https://doi.org/10.2501/S0021849908080461

Allan, D., & Tryce, S. A. (2016). Popular music in Super Bowl commercials 2005-2014. International Journal of Sports Marketing and Sponsorship, 17(4), 333-348.

Bruner, G. C. (1990). Music, mood, and marketing. Journal of Marketing, 54(4), 94–104. https://doi.org/10.1177/002224299005400407

Bullerjahn, C. (2006). The Effectiveness of Music in Television Commercials: A Comparison of Theoretical Approaches. In S. Brown & U. Volgsten (Eds.) Music and Manipulation. New York: Berghahn Books, 207-235.

Cook, N. (1998). Analyzing Musical Multimedia. Oxford: Oxford University Press.

Elden, M., ve Bakır, U. (2010). Reklam çekicilikleri: Cinsellik, mizah, korku. İstanbul: İletişim.

Eşkinat, R., & Kutlu, E. (2014). Dünya Ekonomisi. Nisan Kitabevi.

Filiz, G., Cakar, T., Soyaltin, T. E., Girisken, Y., & Turkyilmaz, C. A. (2023). Analyzing Consumer Behavior: The Impact of Retro Music in Advertisements on a Chocolate Brand and Consumer Engagement.

Graakjær, N. (2009). Music in TV commercials. Music in Advertising (p. 53-73). Aalborg: Aalborg University Press.

Huron, D. (1989). Music in Advertising. An Analytic Paradigm. Musical Quarterly, 73(4), 557-574.

IAB Türkiye. (2023). Reklamın Türkiye ekonomisine katkısı.

Jackson, D. (2003). Sonic branding: An introduction. Palgrave Macmillan.

Karasar, N. (2006). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Kellaris, J. J., Cox, A. D., & Cox, D. (1993). The effect of background music on ad processing: A contingency explanation. Journal of Marketing, 57(4), 114–125.

Keller, K. L. (2013). Strategic brand management: Building, measuring, and managing brand equity (4th ed.). Pearson.

Keyton, J. (2006). Communication research: Asking questions, finding answers. New York: McGraw Hill.

Kutlu, E., & Açıkalın, S. (2016). Yeni Dünya Düzeni. Nisan Yayıncılık.

MÜ-YAP (Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği): Üye ve Sektör Temsil Verileri.

North, A. C., & Hargreaves, D. J. (1997). Music and consumer behaviour. In D. J. Hargreaves & A. C. North (Eds.), The social psychology of music (pp. 268–289). Oxford University Press.

Oakes, S. (2007). Evaluating empirical research into music in advertising: A congruity perspective. Journal of Advertising Research, 47(1), 38–50. https://doi.org/10.2501/S0021849907070055

Paivio, A. (1986). Mental representations: A dual coding approach. Oxford University Press.

Reklamverenler Derneği (RVD): Reklamın Türkiye Ekonomisine Katkısı Raporu.

Tellis, G. J. (2004). Effective advertising: Understanding when, how, and why advertising works. Sage Publications.

TÜİK: Yıllık Sanayi ve Hizmet İstatistikleri (Reklamcılık Faaliyetleri Bölümü).

UK Music / IFPI: Türkiye Müzik Endüstrisi Büyüme ve Pazar Hacmi Raporları (2024).

Vildan, G. (2023). Tüketicilerin zihninde yer edinen reklam müzikleri: Vernel reklamlarına örnek olay incelemesi.

Çalışkan, S. (2019). Türkiye'de televizyon reklamlarında kullanılan müzik çeşitleri üzerine tespitler.

Öztürk, A., & Balyaş, B. (2021). Reklam müziğinin marka bilinirliği ve satın alma niyetine etkisi.

Şaşmaz, M. (2020). Intertextuality in Turkish TV advertising: an analysis of popular song usage.

Dört El Piyano Çalışmalarının İş Birlikli Öğrenme Yaklaşımına Göre Değerlendirilmesi

Evaluation of Four-Hand Piano Studies According to the Cooperative Learning Approach

Ceren Bulut

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ceren-bltt@hotmail.com

Ayşegül Göklen Yılmaz

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

aysegul.goklen@comu.edu.tr

Özet

Günümüz eğitim yaklaşımlarında öğrenme süreci yalnızca bireysel bir deneyim olarak değil, sosyal etkileşimler yoluyla gelişen bir yapı olarak ele alınmaktadır. Sosyal yapılandırmacı yaklaşım ve Vygotsky'nin sosyokültürel kuramı, öğrenmenin bireyler arası etkileşim ve ortak deneyimler aracılığıyla gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Sosyal yapılandırmacı yaklaşımın temel yöntemlerinden biri olan iş birlikli öğrenme, öğrencilerin ortak bir amaç doğrultusunda birlikte çalışarak akademik ve sosyal gelişimlerini destekleyen önemli bir öğretim uygulaması olarak kabul edilmektedir. Dört el piyano çalışmaları, doğası gereği sosyal etkileşim, birlikte üretim ve iletişim süreçlerini içermesi bakımından iş birlikli öğrenme ortamları için uygun bir yapı sunmaktadır. İki öğrencinin aynı enstrüman üzerinde eş zamanlı olarak birlikte müzik üretmesine olanak sağlayarak sosyal bir öğrenme ortamı oluşturan dört el piyano uygulamaları; müzikal uyum, iletişim, sorumluluk paylaşımı ve karşılıklı etkileşim gibi becerilerin gelişimini desteklerken, müzik ve piyano eğitiminde grup çalışmalarının önemini de ortaya koymaktadır. Bu araştırmanın amacı; iş birlikli öğrenme perspektifinde dört el piyano çalışmalarıyla ilgili literatürün incelenmesi ve sosyal öğrenme ortamları ile grup çalışmalarının öğrencilerin müzikal gelişimi üzerindeki rolünü sosyal yapılandırmacı yaklaşım açısından ele almaktır. Çalışmada temel veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi kullanılarak; iş birlikli öğrenme yaklaşımı, sosyal yapılandırmacı öğrenme kuramı ve müzik eğitimi alanındaki akademik çalışmalar incelenmiş ve dört el piyano uygulamalarının bu kuramsal çerçevelerle ilişkisi değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sosyal yapılandırmacı yaklaşım, iş birlikli öğrenme, müzik eğitimi, piyano eğitimi, dört el piyano

Abstract

In contemporary educational approaches, the learning process is considered not merely as an individual experience, but as a structure that develops through social interactions. The social constructivist approach and Vygotsky's sociocultural theory emphasize that learning occurs through interpersonal interaction and shared experiences. Cooperative learning, one of the fundamental methods of the social constructivist approach, is recognized as a significant instructional practice that supports students' academic and social development by enabling them to work together toward a common goal. Four-hand piano studies provide a suitable structure for cooperative learning environments as they inherently involve social interaction, co-production, and communication processes. By allowing two students to produce music simultaneously on the same instrument and thereby creating a social learning environment, four-hand piano practices support the development of skills such as musical harmony, communication, shared responsibility, and mutual interaction, while also demonstrating the importance of group work in music and piano education. The purpose of this research is to

review the literature related to four-hand piano studies from a cooperative learning perspective and to examine the role of social learning environments and group work on students' musical development within the framework of the social constructivist approach. In this study, document analysis was employed as the primary data collection method; academic studies in the fields of the cooperative learning approach, social constructivist learning theory, and music education were examined, and the relationship of four-hand piano practices with these theoretical frameworks was evaluated.

Keywords: *Social constructivist approach, cooperative learning, music education, piano education, four-hand piano*

GİRİŞ

Günümüz eğitim anlayışında öğrenme, yalnızca bireysel bir süreç olarak değil, sosyal etkileşimler yoluyla yapılandırılan dinamik bir süreç olarak ele alınmaktadır (Palincsar, 1998; Yurdakul, 2008). Bu doğrultuda, öğrenmenin niteliğini artıran en önemli unsurlardan biri, bireyler arasındaki iş birliği ve ortak deneyimlerin öğrenme sürecine dâhil edilmesidir. Yapılandırmacı yaklaşım ve bu yaklaşımın önemli bir boyutu olan sosyal yapılandırmacı yaklaşım, bilginin bireyler arası etkileşim, iş birliği ve ortak yaşantılar aracılığıyla inşa edildiğini vurgulamaktadır (Vygotsky, 1978: 57).

İngilizce "constructivism" kavramından Türkçeye aktarılan yapılandırmacılık, inşa etmek veya meydana getirmek, oluşturmak anlamına gelen "to construct" fiilinden türetilmiştir. Bu yaklaşım öğreneni bilginin pasif bir alıcısı olmaktan çıkarıp, onu süreci bizzat kurgulayan etkin ve üretken bir konuma yerleştirir (Aydın, 2016: 299). Geleneksel eğitim modellerinin öğrenciyi edilgenleştiren yapısına bir eleştiri olarak gelişen bu anlayışta; öğrenme, bireyin kendi sorumluluğunda olan yaratıcı bir eylem olarak kabul edilir (Akınoğlu, 2005). Bu doğrultuda bilişsel yapıların sağlıklı bir şekilde oluşabilmesi için öğrencinin yaşayarak öğrenme ilkesi çerçevesinde sürece dahil olması esastır.

Yapılandırmacı yaklaşımın temel karakteristik özellikleri incelendiğinde, öğretme-öğrenme sürecinin odağında öğrencinin aktif katılımının yer aldığı görülmektedir. Bu süreçte öğrenme: "bireyin sahip olduğu bilgi ve inançlar ile dışarıdan gelen yeni bilgiler arasındaki etkileşim sonucunda kendi anlayışını oluşturduğu" bir yolculuk olarak nitelendirilmektedir. Bu doğrultuda öğretmen, geleneksel anlamda bilgiyi aktaran bir otorite figürü olmaktan ziyade, "öğrenme sürecini yönlendiren ve öğrencinin deneyimleri aracılığıyla anlam oluşturmasını destekleyen" bir rehber konumundadır. Bununla birlikte, özellikle grup çalışmalarında iş birliği, dayanışma ve paylaşımın teşvik edilmesi, yapılandırmacı yaklaşımın sosyal boyutunu ortaya koymaktadır. İş birliğine dayalı öğrenme ortamları, öğrencilerin hem öğrenme sürecinde sorumluluk üstlenmelerine hem de birlikte çalışma ve demokratik etkileşim becerilerini geliştirmelerine katkı sağlamaktadır (Aydın, 2016: 299–300; Barışeri Ahmethan, 2021: 355–356).

Yapılandırmacı yaklaşım, öğrenme sürecinde bilginin nasıl inşa edildiğine dair odak noktalarına göre farklı türlere ayrılmaktadır. Alanyazında bu yaklaşımlar temel olarak radikal, bilişsel ve sosyal yapılandırmacılık başlıkları altında sınıflandırılmaktadır (Akınoğlu, 2005: 37; Kesici, 2019; Yeşilyurt, 2020).

Radikal yapılandırmacılık, bilginin nesnel bir gerçeklik olmanın aksine; bireyin yalnızca kendi deneyimlerine dayalı olarak zihninde aktif biçimde oluşturduğu öznel bir yapı olduğunu savunmaktadır (von Glasersfeld, 1995: 1). Bilişsel yapılandırmacılık, Jean Piaget'in bilişsel gelişim kuramına dayanan ve bilgi edinmenin bireyin çevresiyle etkileşimi sonucunda zihninde gerçekleştirdiği bireysel bir yapılandırma süreci olduğunu öne süren yaklaşımdır

(Arslan, 2007; Piaget, 1970). Bu yaklaşıma göre öğrenme süreci, bireyin deneyimleri doğrultusunda özümleme ve uyum sağlama mekanizmalarını kullanarak bilişsel yapısını yeniden kurmasıyla gerçekleşmektedir (Dilekmen, 2019). Bu yaklaşımı temel alan Bruner ise öğrenmenin keşfetmeye dayalı olması gerektiğini vurgulayarak, bilginin öğrencinin hazırbulunuşluk düzeyine uygun şekilde, anlaşılır olarak sunulması ve "sarmal müfredat" anlayışıyla temel kavramların zaman içinde yeniden ele alınarak daha derin bir anlayışla yapılandırılması gerektiğini ileri sürmüştür (Bruner, 1960; Chand, 2024). Sosyal yapılandırmacılık ise bilişsel yapılandırmacılıktan farklı olarak bilginin yalnızca bireysel zihinsel süreçlerin ürünü olmadığını; aksine bireyin içinde bulunduğu toplum ve kültür tarafından şekillendiğini savunmaktadır (Chand, 2024; Vygotsky, 1978).

Lev Vygotsky'nin sosyokültürel kuramı, öğrenme ve bilişsel gelişimin temelinde sosyal çevrenin belirleyici rol oynadığını vurgulayan bütüncül bir yaklaşımdır. Bu kurama göre birey; kavram, beceri, düşünce ve tutumları doğrudan sosyal etkileşimler aracılığıyla edinmekte; öğrenme süreci yalnızca bireysel bir zihinsel faaliyet değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bir etkinlik olarak gerçekleşmektedir (Berk, 2003: 56). Bu doğrultuda iş birliği, yardımlaşma ve akran rehberliği gibi özelliklerin de sosyal etkileşim yoluyla kazanıldığı; dolayısıyla eğitim ortamlarının bu değerleri ve iş birlikli öğrenmeyi destekleyen bir yapıda tasarlanması gerektiği vurgulanmaktadır (Berk, 2003: 260-262).

Birey, başkalarıyla birlikte çalıştığı ortamlarda daha etkili öğrenmekte ve bu süreçte kazandığı deneyimleri zamanla bağımsız olarak kullanabilir hâle gelmektedir. Vygotsky'nin sosyokültürel kuramı, öğrenmenin sosyal etkileşimler yoluyla gerçekleştiğini, bireyin bu etkileşimleri içselleştirerek bilişsel gelişimini sürdürdüğünü ve bu süreçte rehberlik, dil ve kültürel bağlamın belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yönüyle kuram, eğitim süreçlerinde iş birliğine dayalı öğrenme ortamlarının ve rehberli öğretimin önemini güçlü bir biçimde temellendirmektedir.

Yapılandırmacı düşüncenin bir uzantısı olarak gelişen ve Vygotsky'nin kuramına dayanan sosyal yapılandırmacılığa göre öğrenme, bireyin diğer bireylerle kurduğu etkileşimler, dil kullanımı ve ortak deneyimler aracılığıyla oluşturulan, kültürel araçlar aracılığıyla anlam kazanan sosyal bir süreçtir. Başka bir ifadeyle, bilişsel yapılandırmacılık öğrenmeyi bireyin çevresiyle etkileşimi sonucunda zihninde gerçekleşen bireysel bir yapılandırma süreci olarak ele alırken; sosyal yapılandırmacılık öğrenme sürecinde toplumsal etkileşimlerin ve kültürel bağlamın belirleyici rolüne vurgu yapmaktadır. Bu yaklaşıma göre bilgi, bireyler arası etkileşimler, dil ve paylaşılan deneyimler aracılığıyla sosyal olarak inşa edilmekte ve anlam kazanmaktadır (Schunk, 2012; Vygotsky, 1978).

Sosyal yapılandırmacılık, öğrenmenin dil, kültür ve sosyal çevre ile iç içe gerçekleştiğini vurgularken, bu sürecin en önemli yansımalarından biri olarak iş birlikli öğrenme yaklaşımını ön plana çıkarmaktadır. Nitekim bu yaklaşıma göre öğrenciler, grup çalışmaları, tartışmalar ve ortak problem çözme etkinlikleri aracılığıyla hem birbirlerinin öğrenmelerine katkı sağlamakta hem de kendi bilgilerini yeniden yapılandırmaktadırlar. Bu süreçte öğretmen ise bilgiyi aktaran bir otorite olmaktan ziyade öğrenmeyi yönlendiren bir rehber rolü üstlenmektedir. Dolayısıyla iş birlikli öğrenme, sosyal yapılandırmacı kuramın sınıf içi uygulamalarından biri olarak değerlendirilmektedir (Saleem vd., 2021: 406). Sosyal yapılandırmacı öğrenme yaklaşımının dayandığı temel bileşenler, Santrock (2018) 'un yaptığı sınıflandırma doğrultusunda şu şekilde ele alınmaktadır:

Sosyal Yapılandırmacılığın Temel Bileşenleri ve Alt Alanları

Yakınsak Gelişim Alanı (Zone of Proximal Development- ZPD)

Vygotsky'nin kuramında önemli bir yere sahip olan Yakınsak Gelişim Alanı, çocukların tek başlarına gerçekleştirmekte zorlandıkları ancak yetişkinler ya da daha becerikli akranlarının rehberliğiyle öğrenebilecekleri görevleri ifade eden kavramdır. Bu alanın alt sınırı, çocuğun kendi başına ulaşabildiği beceri düzeyini; üst sınırı ise yetkin bir öğreticinin desteğiyle erişebileceği ve daha fazla sorumluluk üstlenebileceği potansiyel gelişim düzeyini ifade etmektedir (Santrock, 2018: 50). Vygotsky'nin yakınsak gelişim alanı olarak tanımladığı alanda birey, sosyal etkileşim yoluyla bilgiyi yapılandırmakta ve bilişsel yapılarını içselleştirmektedir. Bilişsel yapıların içselleştirilmesi süreci, bireyin sosyal etkileşime girdiği yakınsak gelişim alanı içerisinde gerçekleşmektedir (Ertürk ve Koşar, 2023: 132).

Yakınsak gelişim alanı kapsamında öğrenmenin etkili bir şekilde gerçekleşebilmesi için kullanılan temel mekanizmalardan biri de öğrenme desteği sürecidir. Öğrenme desteği, öğrenenin ihtiyaç duyduğu geçici yardımların sağlanması ve birey yeterlilik kazandıkça bu desteğin kademeli olarak geri çekilmesi sürecini ifade eder. Bu süreç, bireyin bağımsız öğrenme becerisi kazanmasını kolaylaştırmaktadır.

Öğrenme Desteği (Scaffolding)

Öğrenme desteği, yakınsak gelişim alanı kavramı ile yakından ilişkili olup öğrencinin performansına göre sunulan desteğin kademeli olarak düzenlenmesidir. Bu süreçte daha yetkin bir birey (öğretmen ya da akran) öğrencinin düzeyine uygun rehberlik sağlar ve yeterlilik arttıkça destek azaltılır. Bu yaklaşım, öğrenmenin sosyal etkileşim yoluyla geliştiğini göstermektedir (Alan Pritchard ve John Woollard 2010; Santrock, 2018: 52).

Dil ve Düşünce

Vygotsky'ye göre dil, çocuk gelişiminde yalnızca iletişim aracı değil, aynı zamanda düşünmenin düzenlenmesinde temel bir araçtır. Çocuklar, özellikle erken çocukluk döneminde "özel konuşma" aracılığıyla kendi davranışlarını yönlendirip problem çözme süreçlerini rehberliğe alırken, bu sesli dışsal konuşma zamanla içselleştirilerek bireyin derin düşünme süreçlerinin bir parçası haline gelir. Sosyal etkileşimle başlayan bu dilsel süreç, içsel konuşmaya dönüşerek dil ve düşünceyi bütünleştirir ve çocuğun zihinsel gelişimini üst seviyelere taşır (Santrock, 2018: 52; Vygotsky, 1934/1986).

Bilişsel Çıraklık

Bilişsel çıraklık, öğrenmenin uzman rehberliğiyle yapılandırıldığı ve öğrencinin giderek bağımsızlaştığı bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Bilişsel çıraklık, bireyin yeni becerileri öğrenme sürecinde bir uzman tarafından yönlendirilmesini ve desteklenmesini içeren bir öğrenme yaklaşımıdır. Bu süreçte öğretmenler önce model olur, ardından öğrencinin performansını destekler ve zamanla öğrenciyi bağımsız çalışmaya yönlendirir. Bilişsel çıraklık yaklaşımı, öğrenmenin doğal bağlamında ve aktif katılım yoluyla gerçekleşmesini vurgular. Öğretmenler ve daha yetkin akranlar, öğrencinin öğrenme sürecinde rehberlik ederek aşamalı bir destek sağlar (Santrock, 2018: 336).

Bire Bir Ders

Bire bir eğitim süreci, özünde daha deneyimli bir rehber ile öğrenmeye yeni başlayan bir birey arasındaki "bilişsel bir usta-çırak ilişkisi" olarak tanımlanabilir. Bu yöntem, bir yetişkinin bir çocuğa yol göstermesi şeklinde olabileceği gibi, bir konuya daha hâkim olan bir öğrencinin arkadaşına destek olması (akran öğreticiliği) şeklinde de gerçekleşebilir. Özellikle

sınıf ortamında belirli konularda zorluk yaşayan öğrenciler için akademik gelişimi destekleyen oldukça etkili bir stratejidir (Santrock, 2018: 52, 336).

İş Birlikli Öğrenme

Santrock (2018)'a göre iş birlikli öğrenme, öğrencilerin ortak bir amaç doğrultusunda birbirlerine destek olmak amacıyla küçük gruplar halinde bir araya gelmesiyle şekillenen bir süreçtir. Bu yöntemin temelinde bilginin tek başına edinilmesinden ziyade grup içi etkileşimle yapılandırılması yatar. Bu süreç, öğrencilerin bilişsel becerilerini geliştirmenin yanı sıra akran etkileşimi yoluyla sosyal motivasyonun ve derinlemesine öğrenmenin hayata geçirilmesine olanak tanır. İş birlikli öğrenme modeli, öğretmen merkezli geleneksel anlayıştan ziyade öğrencinin aktif rol üstlendiği öğrenci merkezli bir yapıya sahiptir. Bu yaklaşım, öğrencilerin hem sınıf içinde hem de diğer ortamlarda küçük heterojen gruplar oluşturarak ortak bir amaç doğrultusunda birbirlerinin öğrenmelerine yardımcı oldukları bir süreçtir. Modelin temelinde öğrencilerin özgüvenlerini artırmak, iletişim, problem çözme ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirmek yatmaktadır. İngilizce literatürde "Cooperative Learning" kavramının karşılığı olarak; "Collaborative Learning", "Team Learning" ve "Peer Teaching" gibi pek çok farklı terim kullanılsa da bu ifadeler çoğunlukla dilimize "İş Birlikli Öğrenme" olarak çevrilmektedir (Bayrakçeken vd., 2015: 1-2).

İş birliğine dayalı öğretim; Gagne, Bloom ve Slavin gibi pek çok önemli kuramcının çalışmalarından beslenen, çok sayıda yöntem ve tekniğin bir araya getirilmesiyle oluşmuş çok yönlü bir eğitim yaklaşımıdır. Birçok farklı teorinin kesişim noktasında yer alan bu model hem insan doğasına hem de öğretme-öğrenme süreçlerinin niteliğine en uygun yaklaşımlardan biri olarak kabul edilmektedir (Aydın,2016: 297).

Bu yaklaşımda öğrenme ortamlarının, öğrencilerin etkileşim kurabilecekleri, birlikte problem çözebilecekleri ve deneyimlerini paylaşabilecekleri şekilde düzenlenmesi önem taşımaktadır. İş birliği, dayanışma ve karşılıklı sorumluluk gibi kavramlar sosyal yapılandırmacı öğrenmenin temel bileşenleri arasında yer almakta; bireyin bilişsel gelişiminin yanı sıra sosyal ve duyuşsal gelişimine de katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda Vygotsky, bireyin tek başına gerçekleştirebileceği öğrenmeler ile sosyal destekle gerçekleştirebileceği öğrenmeler arasında fark olduğunu vurgulayarak, öğrenmede rehberlik ve iş birliğinin önemine dikkat çekmektedir. Birlikte öğrenme tekniğinde temel esas, öğrencilerin ortak bir hedef doğrultusunda birbirlerinin öğrenme süreçlerinden sorumlu hissetmeleri ve grubun genel başarısını artırmak adına bireysel performanslarını en üst düzeye çıkarmalarıdır (Deniz, 2020). Araştırmalar, iş birlikli öğrenme ortamlarının özellikle düşük ve orta düzey yeteneğe sahip öğrenciler için, rekabete dayalı yöntemlere kıyasla daha yüksek akademik başarı sağladığını göstermektedir. Bununla birlikte iş birlikli öğrenmenin, öğrencilerin yalnızca akademik gelişimlerini değil, sosyo-psikolojik ve özellikle duyuşsal gelişimlerini de olumlu yönde desteklediği ifade edilmektedir (Mulcahy, 1986, 1991; akt. Aydın, 2016: 296). İş birliğine dayalı öğretim, geleneksel öğretim yöntemlerinin rekabete dayalı yapısına alternatif olarak geliştirilmiş olup paylaşma, uzlaşma ve birlikte çalışma ilkelerini temel alan bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Bu yaklaşım, öğretme-öğrenme sürecinde grup içi etkileşimleri merkeze alması ve sosyo-psikolojik bir nitelik taşıması nedeniyle hem buluş hem de sunuş yoluyla öğretim süreçlerinde uygulanabilir (Aydın, 2016: 296-297).

İş Birlikli Öğrenme Yaklaşımının İlkeleri:

Johnson ve Johnson (1994) tarafından belirtildiği üzere, bir grup çalışmasının "iş birlikli" olarak nitelendirilebilmesi için sadece öğrencilerin bir arada olması yeterli değildir; çalışmanın bu beş temel ilke üzerine inşa edilmesi gerekir:

1. Olumlu Karşılıklı Bağımlılık

Bu bileşen, iş birlikli öğrenmenin merkezinde yer alan olumlu karşılıklı bağımlılık ilkesini ifade etmektedir. Bu çerçevede, grup üyeleri arasında "ya birlikte başarırız ya da birlikte başarısız oluruz" anlayışına dayalı güçlü bir bağ söz konusudur. Bireyler, kendi başarılarının diğer grup üyelerinin başarısıyla doğrudan ilişkili olduğunu ve diğerleri hedefe ulaşmadan kendilerinin de başarıya ulaşamayacağını kavradıklarında, olumlu karşılıklı bağımlılık durumu ortaya çıkar. Bu yapı, grup üyelerini çabalarını ortak bir amaç doğrultusunda bütünleştirmeye, iş birliği içinde çalışmaya ve birbirlerinin öğrenme süreçlerini desteklemeye yönlendiren temel bir motivasyon kaynağı işlevi görür (Johnson ve Johnson, 1994). İş birlikli öğrenmenin temel koşullarından biri, öğrenciler arasında amaç ve ödül açısından karşılıklı bağımlılığın sağlanmasıdır (Bilen, 1995).

2. Yüz Yüze Destekleyici Etkileşim

Öğrencilerin birbirlerinin başarısını teşvik edecek şekilde doğrudan etkileşim kurmasıdır. Bu süreçte bireyler birbirlerine akademik ve kişisel çabalarında yardımcı olur, destek verir ve birbirlerini takdir ederler. Bilginin sözlü olarak paylaşılması ve tartışılması bu etkileşimin bir parçasıdır.

3. Bireysel Sorumluluk ve Kişisel Hesap Verilebilirlik

Grubun başarısı için her bir üyenin kendi üzerine düşen görevi yapması ve belirlenen konuyu öğrenmesi sorumluluğudur. Her üyenin performansı değerlendirilir ve sonuçlar hem bireye hem de gruba geri bildirim olarak verilir; böylece kimin daha fazla desteğe ihtiyacı olduğu belirlenir.

4. Sosyal Beceriler

İş birliğinin etkili olabilmesi için öğrencilerin liderlik, güven oluşturma, etkili iletişim ve çatışma yönetimi gibi kişilerarası becerileri öğrenmesi ve kullanması şarttır. Bu beceriler, akademik görevde başarılı olmak için teknik beceriler kadar kritiktir.

5. Grup Sürecinin Değerlendirilmesi

Grup üyelerinin, hedeflerine ne kadar iyi ulaştıklarını ve çalışma ilişkilerini ne kadar etkili sürdürdüklerini analiz ettikleri aşamadır. Hangi grup eylemlerinin yararlı olduğu ve hangilerinin değiştirilmesi gerektiği tartışılarak çalışma kalitesinin sürekli artırılması hedeflenir.

İş birlikli öğrenmenin en önemli özelliği, öğrencilerin ortak bir amaç doğrultusunda küçük gruplar halinde birbirlerinin öğrenmesine destek olarak çalışmalarıdır. "Bir grup çalışmasının iş birlikli öğrenme olabilmesi için gruptaki öğrencilerin hem kendi öğrenmelerini hem de grubun diğer üyelerinin öğrenmelerini en üst düzeye çıkarmaya çalışmaları gerekmektedir. İş birlikli öğrenmenin gerçekleştirilebilmesi için, gruptaki öğrencilerin, birbirlerinden bağımsız olarak işin bir kısmını yapmalarının ötesinde, birbirleriyle etkileşim yoluyla yardımlaşarak ortak bir ürün ortaya koyması esastır" (Bilen, 1995).

Müzik Eğitiminde İş Birlikli Öğrenme Yaklaşımı

Müzik eğitimi, doğası gereği etkileşim, birlikte üretim ve paylaşım temelli bir öğrenme alanı olması bakımından sosyal yapılandırmacı yaklaşım ve iş birlikli öğrenme ile örtüşen önemli bir disiplin olarak öne çıkmaktadır. Müziksel öğrenme süreçleri; birlikte çalma, dinleme, yorumlama ve üretme gibi etkileşime dayalı etkinlikleri içermesi nedeniyle doğal bir sosyal öğrenme ortamı sunmaktadır. Bu süreçte öğrencilerin ortak müzikal deneyimler aracılığıyla bilgi ve becerilerini geliştirmeleri, sosyal yapılandırmacı yaklaşımın öğrenmenin

sosyal bağlam içerisinde gerçekleştiğine ilişkin temel ilkesiyle paralellik göstermektedir. Özellikle birlikte çalma etkinlikleri, öğrencilerin hem bireysel gelişimlerini desteklemekte hem de grup içerisindeki öğrenme süreçlerine katkı sağlamaktadır (Çenberci ve Göklen, 2021).

Müzik eğitiminde kullanılan öğrenme-öğretme stratejileri, Türkmen (2021)'e göre sunuş yoluyla öğretme stratejisi, buluş yoluyla öğretme stratejisi, araştırma-inceleme yoluyla öğretme stratejisi ve iş birlikli öğrenmeden oluşmaktadır. Geleneksel usta-çırak ilişkisine dayalı bireysel eğitim modelinden farklı olarak iş birlikli öğrenme, müzik eğitimini sosyal bir etkileşim alanına dönüştürerek öğrencilerin hem bilişsel kapasitelerini hem de sosyal becerilerini eş zamanlı olarak geliştirir (Deniz, 2020). Öğrencilerin müzikal performansı ve sosyal entegrasyonu açısından iş birlikli öğrenme yönteminin önemi büyüktür. Bu yöntem, bireyin kendi öğrenme süreçlerini yönetmesini (üstbiliş) ve bir grup içerisinde uyumlu bir şekilde çalışabilme yetisini geliştirmesine zemin hazırlar (Rumiantsev vd., 2023: 1).

Bu bağlamda dört el piyano çalışmaları, iki öğrencinin aynı enstrüman üzerinde eş zamanlı olarak müzik üretmesini ve müzikal süreci birlikte yürütmesini gerektirmesi nedeniyle, iş birlikli öğrenme yaklaşımının müzik eğitimindeki somut uygulama alanlarından biri olarak değerlendirilebilir. Öğrencilerin ortak bir müzikal ürünü ortaya koyabilmek için birbirleriyle olan etkileşimleri, performanslarını eş güdümlemeleri ve sorumluluk paylaşımında bulunmaları, iş birlikli öğrenmenin temel ilkeleriyle doğrudan ilişkilendirilebilir.

Piyano Eğitiminde Dört El Çalışmaları

Piyano için bestelenmiş düetler, tek bir piyanoda iki piyanist tarafından icra edilen oda müziği eserleri olup bu nedenle "dört el eserler" olarak adlandırılmaktadır. 1780–1930 yılları arasında "düet" terimi hem tek piyano hem de iki piyano için yazılmış ve iki piyanist tarafından çalınabilen eserleri kapsayacak şekilde kullanılmıştır. Ancak günümüzde bu terim yalnızca tek piyano için bestelenmiş dört el eserleri ifade ederken, iki piyano için yazılan eserler daha çok "düo" olarak adlandırılmaktadır (Strauss ve Strauss, 1990; Akt: Tecimer, 2006).

Dört el piyano çalışmaları, iki icracının aynı piyano üzerinde eş zamanlı olarak birlikte performans sergilediği ve genellikle "primo" ve "secondo" olarak adlandırılan iki ayrı partinin paylaşılmasıyla gerçekleştirilen bir piyano icra biçimidir. Bu çalışmalar, oda müziği kapsamında değerlendirilmekte olup, bireysel performansın ötesine geçerek birlikte müzik yapma deneyimini merkeze almaktadır. Dört el piyano uygulamaları, doğası gereği eş zamanlı dinleme, uyum sağlama ve ortak müzikal ifade oluşturma süreçlerini içermekte; bu yönüyle hem teknik hem de sosyal becerilerin gelişimine katkı sunmaktadır (Karakuş ve Tufan, 2018; Karanis ve Albuz, 2023).

Başlangıç piyano eğitiminde dört el çalışmaları, öğrencilerin hem müzikal hem de bilişsel gelişimlerine önemli katkılar sağlamaktadır. Bu tür çalışmalar, ritmik uyumun sağlanması, çok sesli duyumun geliştirilmesi ve sabit tempoda çalma becerisinin kazanılmasına yardımcı olurken aynı zamanda öğrencilerin özgüven ve motivasyon düzeylerini artırmaktadır. Öğretmenle veya bir akranla birlikte çalma deneyimi, öğrencinin dikkat ve dinleme becerilerini geliştirerek öğrenme sürecini daha etkili hale getirmektedir. Bu yönüyle dört el piyano çalışmaları, başlangıç düzeyinde önemli ve destekleyici bir öğretim yaklaşımı olarak değerlendirilmektedir (Karakuş ve Tufan, 2018).

Dört el piyano çalışmaları, iki icracının ortak bir tını ve ritmik bütünlük oluşturmak adına geliştirdikleri aktif bir iş birliği sürecidir (Yan, 2015). Bu süreç, Hallam (2010) tarafından vurgulanan müziğin sosyal bağlayıcı gücü ile örtüşmekte; birlikte müzik yapmanın bireyler arası etkileşimi artırarak ortak sorumluluk duygusunu geliştirmekte, bunun da öğrencilerin sosyal gelişimine doğrudan katkı sağlamaktadır.

Piyano düeti uygulamaları, öğrencilerin iş birliği ve koordinasyon becerilerini geliştirmektedir. Bireysel piyano çalışmalarında sınırlı kalan sosyal etkileşim, düet çalışmaları aracılığıyla güçlenmekte; öğrenciler birlikte çalışma, iletişim kurma ve ortak müzikal hedefler doğrultusunda hareket etme becerileri kazanmaktadır. Bu bağlamda, piyano düeti uygulamaları öğrencilerin yalnızca teknik değil, aynı zamanda sosyal ve müzikal etkileşim becerilerinin gelişimine katkı sağlayan önemli bir eğitim aracı olarak değerlendirilmektedir (Yan, 2015).

Yapılan literatür taraması sonucunda müzik eğitimi alanında iş birlikli öğrenme yaklaşımının yaygın olarak incelenmesine karşın, çalgı eğitimi ve özellikle dört el piyano çalışmaları bağlamında sınırlı sayıda çalışmanın bulunduğu görülmüştür. Dört el piyano uygulamaları, doğası gereği etkileşim, eş zamanlılık ve ortak sorumluluk gerektiren bir yapı sunmasına rağmen, bu uygulamaların iş birlikli öğrenme kuramı çerçevesinde sistematik olarak ele alınmadığı belirlenmiştir. Bu bağlamda araştırma, literatürdeki bu boşluğu ortaya koymayı ve dört el piyano çalışmalarını iş birlikli öğrenme yaklaşımı temelinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, dört el piyano çalışmalarıyla ilgili alanyazını iş birlikli öğrenme perspektifinde incelemeyi ve sosyal öğrenme ortamlarının öğrencilerin müzikal gelişimi üzerindeki rolünü sosyal yapılandırmacı yaklaşım üzerinden değerlendirmeyi amaçlayan alanyazın taramasına dayalı bir derleme çalışmasıdır. Belirli bir konuda yayınlanmış iki veya daha fazla çalışmanın üzerinde inceleme yaparak bulgu, sonuç ve değerlendirmelerini sentezleyen çalışmalara derleme çalışması denilmektedir (Burns ve Grove'dan akt. Karaçam, 2013).

Verilerin Toplanması

Verilerin toplanmasında, eğitim bilimleri ve müzik eğitimi alanındaki ulusal ve uluslararası akademik çalışmalar taranmış; Google Akademik, Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi, Dergipark veri tabanları üzerinden "sosyal yapılandırmacı yaklaşım", "iş birlikli öğrenme", "müzik eğitimi", "piyano eğitimi" ve "dört el piyano" anahtar kelimeleri kullanılmıştır. Ulaşılan makale, tez ve kitaplar; iş birlikli öğrenme yaklaşımı ve sosyal yapılandırmacı öğrenme kuramı bağlamındaki uygunluklarına göre belirlenerek araştırmanın incelem kapsamına alınmıştır.

Verilerin Değerlendirilmesi ve Sentezlenmesi

Çalışma kapsamında, elde edilen akademik kaynaklar eleştirel bir yaklaşımla incelenmiş ve tümdengelim-tümevarım döngüsü içerisinde kavramsal bir sentez işlemine tutulmuştur. Sosyal yapılandırmacı öğrenme kuramı, Vygotsky'nin sosyokültürel kuramı ve müzik eğitimi alanındaki araştırmalardan elde edilen teorik bilgiler, dört el piyano uygulamalarının çerçevesinde ele alınmıştır. Değerlendirme sürecinde alanyazındaki bulgular; müzikal uyum, iletişim, sorumluluk paylaşımı ve karşılıklı etkileşim bağlamlarında yorumlanarak, dört el piyano çalışmalarının iş birlikli öğrenme modeli içerisindeki yeri kavramsal bir bütünlük içinde tartışılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Araştırma kapsamında yapılan inceleme sonucunda, müzik eğitiminde iş birlikli öğrenme yönteminin akademik ve sosyal gelişim üzerindeki olumlu etkileri pek çok çalışma ile kanıtlanmış olsa da çalgı eğitimi ve özellikle dört el piyano çalışmaları özelinde bu yaklaşımın yeterince ele alınmadığı görülmektedir. Dağdeviren ve Özaltunoğlu (2025) tarafından yapılan

araştırma bulguları, Türkiye'deki iş birlikli öğrenme çalışmalarının çoğunlukla genel müzik teorisi ve toplu eğitim alanlarında yoğunlaştığını, çalgı eğitimi odaklı çalışmaların ise oldukça sınırlı kaldığını ortaya koymaktadır. Mevcut 97 çalışmadan sadece 22'sinin doğrudan çalgı eğitimiyle ilgili olması, bu yöntemin piyano eğitimi gibi uygulamalı alanlarda akademik bir boşluk olarak kaldığını doğrulamaktadır. Bu doğrultuda içinde sosyal etkileşim ve birlikte üretimi barındıran dört el piyano çalışmalarının, iş birlikli öğrenme yaklaşımı çerçevesinde kuramsal ve uygulamalı olarak daha kapsamlı incelenmesine yönelik literatürde belirgin bir ihtiyaç bulunmaktadır. Yapılan literatür taraması sonucunda, dört el piyano çalışmalarının iş birlikli öğrenme yaklaşımının temel ilkeleriyle yüksek düzeyde örtüştüğü belirlenmiştir. İncelenen çalışmalar, dört el piyano uygulamalarının teknik ve müzikal becerilerin geliştirilmesinin yanı sıra öğrenciler arasında iş birliği, iletişim, ortak sorumluluk ve sosyal etkileşimi destekleyen doğal bir öğrenme ortamı oluşturduğunu göstermektedir. Bulgular, iş birlikli öğrenmenin 5 temel ilkesi doğrultusunda aşağıda sunulmuştur:

1. Olumlu Karşılıklı Bağımlılık

İş birlikli öğrenme modelinin en temel bileşeni olan olumlu karşılıklı bağımlılık, grup üyelerinin ortak bir hedefe ulaşmak için birbirlerine ihtiyaç duyduklarını hissetmeleri durumudur. Literatür bulguları, dört el piyano çalışmalarının iş birlikli öğrenmenin temelini oluşturan olumlu karşılıklı bağımlılık ilkesini doğal olarak içerdiğini göstermektedir. Tek bir piyano başında iki icracının sergilediği bu performans, bireysel başarının ötesinde, partnerlerin birbirine müzikal ve teknik anlamda tam bağımlılığını gerektirir. Aynı piyano üzerinde primo ve secondo partilerini paylaşan iki öğrencinin performansı, bireysel başarıdan çok ortak müzikal sonuca bağlıdır. Tempo, ritim, nüans, ifade ve müzikal bütünlüğün sağlanabilmesi, her iki öğrencinin birbirine uyum sağlamasını zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle öğrencilerin başarısı karşılıklı olarak birbirine bağlıdır. Yan (2015) tarafından vurgulandığı üzere, dört el icrası sadece teknik bir beceri aktarımı değil; aynı zamanda öğrencilerin ortak bir tını ve ritmik bütünlük oluşturmak adına geliştirdikleri aktif bir iş birliği sürecidir. Bu süreçte her iki icracı, eserin sanatsal bütünlüğünü sağlamak için birbirinin performansına "olumlu bağlılık" geliştirerek öğrenme sürecini zenginleştirir. Karakuş ve Tufan (2018) da dört el piyano çalışmalarının ritmik uyum, çok sesli duyum ve birlikte çalma becerilerinin geliştirilmesine katkı sağladığını belirtmektedir. Bu süreçte her iki icracı, eserin sanatsal bütünlüğünü sağlamak için birbirinin performansını dikkate alarak hareket etmekte ve ortak bir müzikal hedef doğrultusunda çalışmaktadır. Bu bulgular, Johnson ve Johnson (2015)'ın belirttiği "birinin başarısının diğerine bağlı olduğu" olumlu bağlılık ilkesini doğrudan yansıtmaktadır.

2. Yüz Yüze Destekleyici Etkileşim

Dört el piyano çalışmaları, öğrenciler arasında sürekli iletişim ve karşılıklı desteği gerektiren bir öğrenme ortamı oluşturmaktadır. Öğrenciler prova ve performans süresince birbirlerini dinlemekte, ortak yorum geliştirmekte, hataları birlikte düzeltmekte ve müzikal kararları birlikte almaktadır. Böylece öğrenme süreci yalnızca bireysel çalışmaya değil, karşılıklı etkileşime dayalı olarak gerçekleşmektedir. İş birlikli öğrenme ilkeleri açısından bakıldığında, icracıların tuşe birliği, pedal senkronizasyonu ve dinamik denge konularında sürekli iletişim halinde olmaları gerekmektedir. Hallam (2010), birlikte müzik yapmanın bireyler arası etkileşimi güçlendirdiğini belirtirken, Yan (2015) dört el piyano çalışmalarının öğrencilerin işitsel farkındalıklarını ve müzikal düşünme becerilerini geliştirdiğini ifade etmektedir. Özellikle senfonik eserlerin piyano uyarlamaları üzerinde çalışmak, öğrencilerin bir orkestra disiplini içinde hareket etmelerini sağlayarak, bireysel sorumluluk bilincini pekiştirmekte ve partiler arası hiyerarşiyi kavramalarına yardımcı olmaktadır. Bu süreç, iş birlikli öğrenmede tanımlanan yüz yüze destekleyici etkileşim ilkesinin doğal bir örneğini oluşturmaktadır.

3. Bireysel Sorumluluk ve Kişisel Hesap Verebilirlik

Dört el piyano çalışmalarında her öğrencinin kendi partisini eksiksiz biçimde hazırlaması ve performans sırasında üzerine düşen görevi yerine getirmesi, iş birlikli öğrenmenin bireysel sorumluluk ve kişisel hesap verilebilirlik ilkesiyle örtüşmektedir. Öğrencilerden birinin hazırlıksız olması veya ritmik ve müzikal bütünlüğü bozması, doğrudan ortak performansın niteliğini etkilemektedir. Bu durum, grup başarısının her öğrencinin bireysel katkısına bağlı olduğunu göstermektedir. İş birlikli öğrenmede bireysel sorumluluk, her öğrencinin kendi görevini yerine getirerek grup başarısına katkı sağlamasını ifade etmektedir (Johnson ve Johnson, 1994). Öğrencilerin hem kendi öğrenmelerinden hem de ortak ürünün başarısına yaptıkları katkıdan sorumlu olmaları, iş birlikli öğrenmenin temel koşullarından biridir (Bilen, 1995; Deniz, 2020). Yan (2015), dört el çalışmalarını ortak tını ve ritmik bütünlük oluşturmayı gerektiren aktif bir iş birliği süreci olarak tanımlarken; Karakuş ve Tufan (2018), bu çalışmaların ritmik uyum, çok sesli duyum, sabit tempo, dikkat ve dinleme becerilerini geliştirdiğini belirtmektedir. Bu süreçte öğrencilerden birinin hazırlıksız olması veya ritmik bütünlüğü bozması, ortak performansın niteliğini doğrudan etkilediğinden bireysel hazırlık grup başarısının önemli bir belirleyicisi hâline gelmektedir. Dolayısıyla dört el piyano çalışmaları, öğrencilerin hem grup başarısına odaklanmalarını hem de bireysel hazırlıklarını tamamlayarak ortak performansa katkı sunmalarını gerektirmektedir. Bu yönüyle uygulamalar, iş birlikli öğrenmenin bireysel sorumluluk ilkesini somut biçimde yansıtmaktadır.

4. Sosyal Beceriler

Literatür bulguları, dört el piyano çalışmalarının öğrencilerin sosyal becerilerini geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Birlikte müzik üretme sürecinde öğrenciler etkili iletişim kurma, birbirini dinleme, güven oluşturma, ortak karar alma, sorumluluk paylaşma ve uyum içerisinde çalışma becerilerini deneyimlemektedir. Atalay (2019), dört el piyano çalışmalarının öğrencilerin iletişim ve birlikte hareket etme becerilerini geliştirdiğini belirtirken, Karakuş ve Tufan (2018) bu çalışmaların dikkat, dinleme, motivasyon ve özgüven gelişimine katkı sağladığını ifade etmektedir. Ayrıca Kılbaş, Halvaşi ve Bağcı (2022) ile Kaya ve Çiftci (2026) tarafından gerçekleştirilen çalışmalar, iş birlikli öğrenme yönteminin akademik başarı, performans ve derse yönelik tutum üzerinde olumlu etkiler oluşturduğunu göstermektedir. Bu bulgular, dört el piyano uygulamalarının sosyal becerilerin gelişimini destekleyen etkili bir öğrenme ortamı sunduğunu göstermektedir. Dört el piyano çalışmaları sırasında öğrencilerin sergilediği uyum, iletişim ve çatışma yönetimi gibi davranışlar, iş birlikli öğrenmenin temel öğelerinden biri olan sosyal beceriler kapsamında değerlendirilebilir (Johnson ve Johnson, 2015). Ayrıca bu çalışmalar, öğrencilerin birlikte hareket etme, karşılıklı dinleme ve müzikal sorumluluk paylaşımı gibi becerilerini geliştirerek öğrenme sürecini daha etkileşimli ve verimli hale getirmektedir (Karakuş ve Tufan, 2018). Öztürk (2025), bu tür müziksel etkileşimlerin sadece teknik beceriyi değil, sosyal-duygusal gelişimi de pekiştirdiğini belirtmektedir. Bu yönüyle dört el piyano uygulamalarının iş birlikli öğrenmenin sosyal beceriler ilkesiyle örtüşen doğal bir öğrenme ortamı sunduğu düşünülmektedir.

5. Grup Sürecinin Değerlendirilmesi

Doküman incelemesinde, dört el piyano çalışmalarında performansın yalnızca bireysel başarı üzerinden değil, ortak ürünün niteliği üzerinden değerlendirildiği görülmektedir. Prova sürecinde öğrenciler tempo, denge, müzikal ifade ve teknik uyum açısından birbirlerine geri bildirim vermekte; performans sonrasında ise ortak icrayı değerlendirerek gerekli düzenlemeleri yapmaktadır. Böylece grup üyeleri hem kendi performanslarını hem de ortak çalışmanın niteliğini birlikte gözden geçirmektedir. Bu değerlendirme süreci, iş birlikli

öğrenmenin grup sürecinin değerlendirilmesi ilkesini yansıtmakta ve öğrencilerin ortak performanslarını sürekli geliştirmelerine olanak sağlamaktadır. İş birlikli öğrenmenin performans ve tutumlar üzerindeki olumlu etkisi, Kılbaş, Halvaşi ve Bağcı (2022) tarafından yapılan bir araştırmada, iş birlikli öğrenme yönteminin öğrencilerin performansları, akademik başarıları ve müziğe yönelik tutumları üzerinde olumlu etkiler oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. Benzer biçimde Kaya ve Çiftci (2026) tarafından gerçekleştirilen deneysel çalışmada, iş birlikli öğrenme tekniklerinin uygulandığı grupların akademik başarı puanlarının geleneksel yöntemlerin uygulandığı gruplara göre anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu ve orta düzeyde bir etki büyüklüğü oluşturduğu belirlenmiştir. Bu bulgular, iş birlikli öğrenmenin ortak sorumluluk ve grup sürecinin sürekli değerlendirilmesine dayalı yapısının öğrenme ve performans üzerinde olumlu sonuçlar doğurabileceğini göstermektedir. Literatür bulguları, dört el piyano çalışmalarının iş birlikli öğrenmenin olumlu karşılıklı bağımlılık, yüz yüze destekleyici etkileşim, bireysel sorumluluk, sosyal beceriler ve grup sürecinin değerlendirilmesi ilkelerini doğal olarak bünyesinde barındırdığını göstermektedir. Bununla birlikte, alanyazında dört el piyano uygulamalarını doğrudan iş birlikli öğrenme kuramı çerçevesinde inceleyen çalışmaların sınırlı olduğu belirlenmiştir. Bu durum, dört el piyano çalışmalarının sosyal yapılandırmacı yaklaşım ve iş birlikli öğrenme perspektifinden deneysel ve uygulamalı araştırmalarla daha kapsamlı biçimde ele alınmasına ihtiyaç olduğunu ortaya koymaktadır.

Şekil 1. Dört El Piyano Çalışmalarında İş Birlikli Öğrenmenin Beş Temel İlkesinin Görünümü



SONUÇ VE ÖNERİLER

İş birlikli öğrenme, öğrencilerin ortak bir amaç doğrultusunda birlikte çalışarak hem akademik hem de sosyal becerilerini geliştirmelerine olanak tanıyan bir öğrenme ortamı sunmaktadır. Bu süreçte bireyler yalnızca bilgi edinmekle kalmayıp aynı zamanda iletişim kurma, sorumluluk alma ve birlikte üretme becerileri de kazanmaktadır. Araştırma kapsamında elde edilen bulgular, iş birlikli ve sosyal öğrenme süreçlerinin müzik eğitiminin doğal bir unsuru olduğunu göstermektedir. Topluluk müziği, oda müziği ve birlikte çalma etkinlikleri

öğrenciler arasında etkileşim, iletişim ve karşılıklı öğrenme süreçlerini desteklemektedir. Benzer şekilde dört el piyano çalışmaları da öğrencilerin birlikte dinleme, uyum sağlama, sorumluluk paylaşımı ve müzikal iletişim kurma becerilerini geliştiren bir öğrenme ortamı sunmaktadır. Bu uygulamaların öğrencilerin hem müzikal performans gelişimine hem de sosyal becerilerine olumlu ve kalıcı katkılar sağladığı görülmektedir. Mevcut doküman incelemeleri, müzik eğitimi alanındaki iş birlikli öğrenme çalışmalarının sosyal beceriler, performans ve derse yönelik tutumlar üzerinde kalıcı ve olumlu etkiler bıraktığını kanıtlamaktadır. Dört el piyano eğitimi sürecinde öğrenciler, Vygotsky'nin belirttiği gibi sosyal bir etkileşim içine girerek birbirlerinin öğrenme süreçlerine rehberlik ederler. Bu doğrultuda, dört el piyano çalışmalarının iş birlikli öğrenme ilkeleriyle yüksek düzeyde örtüştüğü ve bu uygulamaların müzik eğitiminde etkili bir pedagojik araç olarak kullanılabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda, piyano eğitiminde dört el çalışmalarına daha fazla yer verilmesi, öğrenme sürecinin daha etkileşimli, öğrenci merkezli ve kalıcı hale gelmesine katkı sağlayacaktır. Ayrıca, gelecekte yapılacak araştırmalarda dört el piyano uygulamalarının deneysel ve uygulamalı çalışmalarla desteklenmesi, alana önemli katkılar sunması yönüyle önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akınoğlu, O. (2005). Türkiye'de Uygulanan ve Değişen Eğitim Programlarının Psikolojik Temelleri. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 22,* 31–46.

Aral, N. ve Duman, T. (2018). *Eğitim Psikolojisi.* Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Arslan, M. (2007). Eğitimde Yapılandırmacı Yaklaşımlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 40*(1), 43-61.

Atalay, N. (2019). *Başlangıç Piyano Eğitiminde Dört El Çalışmalarının Öğrenci Başarı ve Motivasyonuna Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri*, (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Aydın, A. (2016). *Eğitim Psikolojisi: Gelişim, Öğrenme, Öğretim.* Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Barışeri Ahmethan, N. (2021). *Yapılandırmacı Öğrenme Kuramı ve Müzik Eğitimine Yansımaları.* N. Kalyoncu (Ed.), *Müzik Eğitiminde Çok Bileşenli Pedagojik Yaklaşımlar ve Öğretme-Öğrenme Yaklaşımları: Tasarımlar – Yöntemler – Modeller* (1. baskı, s. 355–356) içinde. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Bayrakçeken, S., Doymuş, K. ve Doğan, A. (2015). *İşbirlikli Öğrenme Modeli ve Uygulanması*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Berk, L. E. (2003). *Child Development* (6th ed.). Boston: Allyn & Bacon.

Bilen, Ş. (1995). *İşbirlikli Öğrenmenin Müzik Öğretimi ve Güdüsel Süreçler Üzerindeki Etkileri.* (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Bruner, J. S. (1960). *The Process of Education.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bütün Ayhan, A. (2018). *Bilişsel Gelişim*. N. Aral ve T. Duman (Ed.), *Eğitim Psikolojisi* (2. baskı, s. 121) içinde. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Chand, S. P. (2024). Constructivism in education: Exploring the contributions of Piaget, Vygotsky, and Bruner. *International Journal of Science and Research, 12*(7), 274–278. https://doi.org/10.21275/SR23630021800

Dağdeviren, P. ve Özaltunoğlu, Ö. (2025). Çalgı Eğitiminde İşbirlikli Öğrenme: Bir Doküman İncelemesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 18*(49), 616–639. https://doi.org/10.12981/mahder.1557420

Deniz, J. (2015). Altı El Bir Piyano Eserinin Öğretiminde İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Etkililiği: Bir Eylem Araştırması. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3*(15), 89-117.

Deniz, J. (2020). Gagne'nin Öğretim Kuramı Temelinde Yapılandırılmış Piyano Derslerinde İşbirlikli Öğrenme Yönteminin İşlevselliği. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 16*(31), 4097-4137. https://doi.org/10.26466/opus.680488

Dilekmen, M. (2019). *Zihinsel Gelişim ve Dil gelişimi.* C. Şahin (Ed.), *Eğitim Psikolojisi (Gelişim-öğrenme)* (2. baskı, s. 73) içinde. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Ertürk, S. ve Koşar, S. (2023). Sosyal Yapılandırmacılık Konulu Tezlerin Betimsel İçerik Analizi. *JRES, 10(*1), 130-143. https://doi.org/10.51725/etad.1248617

Genç, M. ve Şahin, F. (2015). İşbirlikli Öğrenmenin Başarıya ve Tutuma Etkisi. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi, 9*(1), 375-396.

Çenberci, S. ve Göklen, A. (2021). *Sosyal Yapılandırmacı Perspektifte Müzik Eğitimi.* B. Aytemur & B. Çokamay (Ed.), *Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar-I* (s. 233–258) içinde. Konya: Eğitim Yayınevi.

Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education, 28*(3), 269–289. https://doi.org/10.1177/0255761410370658

Johnson, D. W., & Johnson, R. T. (1994). *Learning Together and Alone: Cooperative, Competitive, and Individualistic Learning* (4th ed.). Boston: Allyn & Bacon.

Johnson, D. W., & Johnson, R. T. (2015). Learning Together and Alone. Better: Evidence-based Education. NJ: Prentice Hall.

Karaçam, Z. (2013). Sistematik Derleme Metodolojisi: Sistematik Derleme Hazırlamak İçin Bir Rehber. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi, 6*(1), 26-33.

Karakuş, Z. ve Tufan, E. (2018). Başlangıç Piyano Eğitiminde Dört El Kullanımının Önemi. *Online Journal of Music Sciences, 3*(2), 122–149.

Karanis, G. ve Albuz, A. (2023). Dört El Piyano Öğretimine İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri. *The Journal of Academic Social Science, 11*(136), 424-445. http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.66580

Kaya, Ö. ve Çiftci, E. (2026). İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının Müzik Derslerindeki Öz-Yeterlik, Başarı ve Müzik Okuryazarlığına Etkisi. *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi, 17*(63), 2275-2289. https://doi.org/10.70736/ijoess.2275

Kesici, A. (2019). Eğitimde Postmodern Durum: Yapılandırmacılık. *İnsan ve İnsan, 6*(20), 219–238. https://doi.org/10.29224/insanveinsan.442811

Kılbaş, M., Halvaşi, B. ve Bağcı, H. (2022). Müzik Eğitiminde İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Kullanımının İncelenmesi. *Turkish Studies-Educational Sciences, 17*(2), 353-367. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.58151

Öztürk, S. M. (2025). Müzik Eğitiminin Öğrenme Süreçlerine Etkilerinin Kuramsal Bir Değerlendirmesi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, 6*(14), 141-161.

Palincsar, A. S. (1998). *Social Constructivist Perspectives on Teaching and Learning. Annual Review of Psychology, 49*, 345–375.

Piaget, J. (1970). Piaget's Theory (G. Gellerier & J. Langer, Trans.). In: P.H. Mussen (Ed.), Carmichael's Manual of Child Psychology (3rd Edition, Vol. 1). New York: Wiley.

Pritchard, A. ve Woollard, J. (2010). Psychology for the classroom: Constructivism and social learning. Oxon: Routledge.

Rumiantsev, T., van der Rijst, R. ve Admiraal, A. (2023). A systematic literature review of collaborative learning in conservatoire education. Social Sciences & Humanities Open, 8(1), 1-14. https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2023.100683

Saleem, A., Kausar, H. ve Deeba, F. (2021). Social constructivism: A new paradigm in teaching and learning environment. *Perennial Journal of History, 2*(2), 403–421. https://doi.org/10.52700/pjh.v2i2.86

Santrock, J. W. (2018). *Eğitim Psikolojisi*. (D. M. Siyez, Çev.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Schunk, D. H. (2012). *Learning Theories: An Educational Perspective* (6th ed.). Boston: Pearson.

Serin Özparlak, Ç. ve Kalkanoğlu, B. (2018). Piyano Eğitiminde Dört El Çalışmalarının Yeri ve Önemi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6*(68), 610-617.

Şahin, C. (2019). *Eğitim Psikolojisi (Gelişim- Öğrenme).* Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Tecimer Kasap, B. (2006). Piyano Düetleri: Tarihsel Gelişimi ve Piyano Eğitimindeki Önemi. *Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *21*, 173–192.

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

von Glasersfeld, E. (1995). *Radical constructivism: A way of knowing and learning*. London: Falmer Press.

Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes*. USA: Harvard University Press.

Vygotsky, L. S. (1986). *Thought and language* (A. Kozulin, Düzenleyen ve Çev.; Revize edilmiş baskı). The MIT Press. (Orijinal eser 1934 yılında yayımlanmıştır).

Yan, N. (2015). *Study on application of piano duet in piano teaching*. Atlantis Press.

Yeşilyurt, E. (2020). *Yapılandırmacı Öğrenme Kuramı.* İ. Seçer ve S. Ulaş (eds.), *Öğrenmede Klasik ve Güncel Yaklaşımlar* (s. 291–330) içinde. Ankara: Vizetek Yayıncılık.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yurdakul, B. (2008). Yapılandırmacı Öğrenme Yaklaşımının Öğrenenlerin Öğrenme Sürecine Katkıları. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 41*(1), 39–58.

Dijital Çağda Anemoia: Müzik Dinleme Pratiklerinde Zamanın Düzleşmesi ve Algoritmik Nostalji

Anemoia in the Digital Age: The Flattening of Time in Music Listening Practices and Algorithmic Nostalgia

Cevdet Uğur Gül

Dokuz Eylül Üniversitesi

cevdetugurgul@hotmail.com

Özet

Dijitalleşme süreci, müzikoloji disiplinini fiziksel sahiplik paradigmalarından koparark atemporal bir düzleme taşımıştır; bu durum popüler kültürün kendi geçmişine olan saplantılı bağlılığıyla "zamanın düzleşmesi" fenomenini tetiklemektedir. Bu çalışma; John Koenig (2021) tarafından tanımlanan anemoia ve Mark Fisher'ın (2014) hantoloji kavramları ışığında, 21. yüzyıl müzik tüketim pratiklerindeki bu zaman duraklamasını incelemektedir. Bulut tabanlı platformların yükselişi, müzikal hafızayı demokratize etmesine karşın, dinleyiciyi algoritmik bireyselleştirme ve kürasyon mekanizmalarının yarattığı bir döngüye hapsetmektedir. Bu mekanizmalar, müziği tarihsel bağlamından yalıtarak saf bir estetik nesneye dönüştürmektedir.

Vaporwave, 1980'lerin ve 90'ların "tüketim ütopyasını" hicveden ve aynı zamanda ona derin bir özlem duyan bir türdür. Bu türün temel üretim tekniği, asansör müzikleri (Muzak), smooth jazz ve Japon şehir pop müziği (city pop) örneklerini yavaşlatmak, perdesini düşürmek ve yoğun yankı (reverb) eklemektir. Kaset tıslaması, plak hışırtısı ve bitcrushing gibi teknikler, müziğe "eskilik" ve "yaşanmışlık" illüzyonu kazandırır. Bu türün görsel estetiği de en az sesi kadar önemlidir. Vaporwave, Mark Fisher'ın bahsettiği "kayıp geleceklerin" en somut işitsel temsilcisidir.

Lo-fi hip hop, "ders çalışma/odaklanma" müziği olarak geniş kitlelere ulaşırken, temelinde "kusurluluğun estetiği" yatar. Bu tür, Hi-Fi modern prodüksiyonlara karşı bir tepki olarak gelişmiştir. Lo-fi prodüktörleri, kasıtlı olarak ses hatalarını, analog kirliliği ve düşük çözünürlüklü örnekleri kullanırlar. Bu dinleme biçimi, anemoia'nın "güvenli sığınak" işlevini yerine getirir. Genç dinleyiciler, analog dönemin (hiç deneyimlemedikleri) "sıcaklığını" ve "insancıllığını" bu türde bulurlar. Analog "kusurları" (plak cızırtısı, kaset tıslaması) kasıtlı olarak kullanarak, dijitalin aşırı keskinliğinden kaçan dinleyiciye "ödünç alınmış bir sıcaklık" sunar. Bu tür, anemoia'nın bir "estetik sığınak" olarak işlev gördüğü noktadır.

Çalışma kapsamında, bu kültürel iklimin işitsel yansımaları olan Vaporwave ve Lo-fi türleri vaka analizi yöntemiyle ele alınmaktadır. Vaporwave'in 1980'lerin tüketim ütopyasını yavaşlatılmış döngülerle hicveden yapısı, "hayaletlerin metalaştırılması" üzerinden dijital bir geçmiş inşası sunmaktadır. Lo-fi hip hop'un analog kusurları yücelten "kusurluluğun estetiği" ise, dijital yorgunluğa karşı geliştirilen "retro-escapist" bir sığınak olarak tanımlanmaktadır. Özellikle Z kuşağı bağlamında bu türlerin, dijitalin uçuculuğuna karşı analog dönemin "ödünç alınmış sıcaklığına" tutunma çabası olduğu görülmektedir. Özetle bu çalışma, dijitalleşmenin müziği kronolojik bir akıştan ziyade, modlar ve atmosferler üzerinden tüketilen hantolojik bir deneyime dönüştürdüğünü teorik verilerle ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anemoia, hantoloji, algoritmik nostalji, vaporwave, lo-fi hip hop, atemporalite, dijital müzikoloji

Abstract

The process of digitalization has detached the discipline of musicology from paradigms of physical ownership, transporting it to an atemporal plane; this situation triggers the phenomenon of "the flattening of time" through popular culture's obsessive attachment to its own past. This study examines this temporal stasis in 21st-century music consumption practices through the lens of the concepts of anemoia, as defined by John Koenig (2021), and hantoloji, as proposed by Mark Fisher (2014). While the rise of cloud-based platforms has democratized musical memory, it traps the listener in a cycle created by algorithmic personalization and curation mechanisms. These mechanisms isolate music from its historical context, transforming it into a pure aesthetic object.

Vaporwave is a genre that both satirizes and deeply yearns for the "consumer utopia" of the 1980s and 90s. The genre's core production technique involves slowing down, lowering the pitch, and adding heavy reverb to examples of elevator music (Muzak), smooth jazz, and Japanese city pop. Vaporwave is he most concrete auditory representation of the "lost futures" Mark Fisher spoke of. Lo-fi hip hop, which has reached a wide audience as study/focus music, is rooted in the "aesthetics of imperfection". Lo-fi producers intentionally use audio glitches, analog distortion, and lowresolution samples. This listening style serves as a "safe haven" for anemoia. Young listeners find the 'warmth' and "humanity" of the analog era—which they have never experienced—in this genre. By intentionally using analog "flaws" (vinyl crackle, tape hiss), it offers listener—escaping the excessive sharpness of the digital—a "borrowed warmth." This is where the genre functions as an "aesthetic refuge" for anemoia. Within the scope of this study, the genres of Vaporwave and Lofi—which are auditory reflections of this cultural climate—are examined using the case study method. Vaporwave's structure, which satirizes the 1980s consumer utopia through slowed-down loops, presents a construction of a digital past through the "commodification of ghosts." The "aesthetics of imperfection" in Lo-fi hip-hop, which celebrates analog imperfections, is defined as a "retro-escapist" refuge developed in response to digital fatigue. Particularly within the context of Generation Z, these genres are seen as an effort to cling to the "borrowed warmth" of the analog era in the face of the ephemerality of the digital. In summary, this study aims to demonstrate, through theoretical data, tha digitalization has transformed music into a hauntological experience consumed through modes and atmospheres rather than a chronological flow.

Keywords: *Anemoia, hauntology, algorithmic nostalgia, vaporwave, lo-fi hip hop, digital musicology*

GİRİŞ

Müzikoloji disiplini, dijitalleşme süreciyle birlikte fiziksel sahiplik paradigmalarından koparak atemporal (zamansız) bir düzleme taşınmıştır. Bu dönüşüm, popüler kültürün kendi geçmişine duyduğu saplantılı bağlılıkla birleştiğinde, kronolojik zaman algısının kırıldığı bir "zamanın düzleşmesi" fenomenini tetiklemektedir. Atemporalite kavramı, dijital çağda müziğin tarihsel bağlamından koparak her şeyin aynı anda erişilebilir olduğu bir "sonsuz şimdiki zaman" halini betimler. Simon Reynolds (2011), bu durumu popüler kültürün kendi geçmişine olan saplantısı üzerinden "Retromania" olarak adlandırır ve kültürün yeni bir gelecek inşa etmek yerine geçmişin arşivlerinden parçalar seçtiği bir aşırı durağanlık (hyper-stasis) evresine girdiğini savunur. Bu düzlemde zaman, doğrusal bir akış olmaktan çıkıp her türlü tarihsel göstergenin yan yana gelebildiği bir simülasyon evrenine dönüşür. Günümüz müzik ekosisteminde geçmiş, artık geride kalan bir anı değil; bugünün estetik dokusunu sürekli rahatsız eden ve ona yön veren bir unsur haline gelmiştir.

Bu yeni kültürel iklimi anlamlandırmak için John Koenig tarafından tanımlanan anemoia ve Mark Fisher'ın hantoloji kavramları kritik birer teorik zemin sunmaktadır. Derrida (1994), hantolojiyi varlığın kesinliğini bozan ve geçmişin bitmemiş işlerinin bugüne musallat olduğu bir "zamanın zıvanadan çıkması" hali olarak tanımlar. Anemoia, bireyin bizzat deneyimlemediği bir geçmişe karşı hissettiği derin ve ruhani özlemi ifade eder. Özellikle Z kuşağı bağlamında bu kavram, ekonomik ve politik belirsizliklerle dolu günümüzden kaçıp, hiç yaşamadıkları analog dönemi "daha güvenli ve sıcak bir sığınak" olarak görme ihtiyacından beslenmektedir.

Dijitalleşmenin beraberinde getirdiği bulut tabanlı platformlar, müzikal hafızayı demokratize etse de, dinleyiciyi algoritmik kürasyon mekanizmalarının yarattığı bir döngüye hapsetmektedir. "Demokratize etmek" Aytekin ve Sütçü'nün (2013) Sosyal Medya'da Demokrasi Algısı: "Demokrasinin Renkleri" Üzerine Fikir Madenciliği Araştırması makalesine göre bir şeyi daha geniş kitlelerin erişimine açmak, tekelleşmiş veya ayrıcalıklı bir grubun kontrolünden çıkarıp herkesin kullanımına sunmak tanımıyla düşünülmelidir. Müzikal hafıza bağlamında bu, eskiden sadece plak koleksiyoncularının, arşivcilerin veya belli kurumların erişebildiği müzik kayıtlarının artık bulut tabanlı platformlar sayesinde herkesin ulaşabileceği hale gelmesi anlamına gelir. Yani müzik geçmişi, arşivler ve kayıtlar maddi açıdan daha erişilebilir ve böylelikle daha eşitlikçi bir biçimde paylaşılabilirdir. Bulut tabanlı platformların (Spotify, YouTube Music vb.) müziği erişilebilir kılarken, aynı zamanda dinleyicinin karşısına çıkan içerikleri algoritmalar belirler. Bu da söz konusu algoritmanın küratörlük görevi üstlendiği bir mekanizma anlamına gelir. Spotify platformunda kendi öneri algoritmalarının nasıl çalıştığı şöyle anlatılır;

> "Spotify'da her kullanıcı için harika ve benzersiz deneyimler yaratmayı hedefliyoruz. Amacımız, herkesi sevdikleri şeylerle buluşturmak ve yeni şeyler keşfetmelerine yardımcı olmaktır. İki dinleyici aynı değildir, bu nedenle herkesin Spotify deneyimi ve birçok önerimiz kişiselleştirilmiştir. Spotify'da en çok neyi sevdikleri sorulduğunda, çoğu dinleyici kişiselleştirmeyi en önemli özellik olarak gösteriyor. Spotify'da teknoloji, bireylere alakalı öneriler sunmak için birlikte çalışır. Bazı öneriler, müzik editörleri tarafından oluşturulan bir pop çalma listesi gibi, editoryal küratörlüğe dayanır. Diğer öneriler ise, uzmanlarımız tarafından tasarlanmış algoritmalarımızla desteklenen kişiselleştirilmiş bir çalma listesi gibi, her dinleyicinin benzersiz zevkine göre uyarlanır (Spotify.com, https://www.spotify.com/us/safetyandprivacy/understanding-recommendations/plain, erişim tarihi: 13.04.2026)."

Başka bir bölümde platformun arama, dinleme, şarkı atlama veya kütüphanenize kaydetme özellikleri kullanıldığında algoritma tarafından bu bilgilerin işlendiği ve algoritmanın küratörlüğünde "tat profili"nin oluşturulduğu gündeme getirilir.

> "Eğer belirli bir sanatçıyı dinliyorsanız, o sanatçının daha fazla şarkısını önerebiliriz. Release Radar çalma listemiz, daha önce dinlediğiniz benzer müziklere dayanarak beğeneceğinizi düşündüğümüz en yeni albümleri önerir. Eğer bir spor podcast'i dinliyorsanız, size başka spor podcast'leri de önerebiliriz. Eğer 'sakin country ve rock' diye arama yaparsanız, sizin için bir çalma listesi oluşturup arama sonuçlarınızda gösterebiliriz(https://www.spotify.com/us/safetyandprivacy/understanding-recommendations/plain, erişim tarihi: 13.04.2026)."

Bu açıklamalara göre görülebileceği gibi bu algoritmalar dinleyicinin geçmiş tercihlerini analiz eder, benzer türde şarkılar önerir, böylece dinleyiciyi kendi zevklerinin tekrarına hapseder. Sonuçta dinleyici yeni ve farklı müziklerle karşılaşmak yerine, sürekli aynı estetik çerçevede dolaşan bir "zevk döngüsüne" kapılır. Bu da demokratikleşmenin sağladığı

özgürlüğü sınırlayan bir paradoksa sebep olur. Bu süreçte müzik dinleme pratiği, estetik bir derinlikten ziyade işlevsel bir "arka plan" unsuruna veya belirli modların (mood) tüketimine dönüşmektedir. Hesmondhalgh (2021), günümüz streaming pratiklerini eleştirirken, müziğin 20. yüzyıl ortasındaki "muzak" kavramına benzer şekilde, sadece fonksiyonel bir atmosfer yaratma amacına hizmet eden estetikten yoksun bir araca indirgendiğini vurgular.

Söz konusu teorik çerçeve ışığında bu çalışma, "zamanın düzleşmesi" fenomeninin işitsel yansımaları olan Vaporwave ve Lo-fi hip hop türlerini ele almaktadır. Bu yansımalardan biri olan Vaporwave; asansör müzikleri (Muzak), smooth jazz ve city pop örneklerini yavaşlatıp yankı (reverb) ekleyerek 1980'lerin tüketim ütopyasını hantolojik bir perspektifle hicveder. Lo-fi hip hop ise kaset tıslaması ve plak hışırtısı gibi analog kusurları kasıtlı olarak kullanarak "kusurluluğun estetiğini" yüceltir. Reynolds'un (2011) "Retromania" olarak tanımladığı bu eğilim, Z kuşağı için dijitalin aşırı keskinliğinden kaçılabilecek bir "retro-escapist" alan ve analog dönemin "ödünç alınmış sıcaklığına" (anemoia) tutunma çabası olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışma, dijital müzikolojinin yeni estetiğini analiz ederek, müziğin kronolojik bir akıştan kopup nasıl "modlar ve atmosferler" üzerinden tüketilen hantolojik bir araca dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu analiz, dijital çağda anemoia ve algoritmik nostaljinin, dinleme pratiklerimizi ve zamanla kurduğumuz ilişkiyi nasıl yeniden yapılandırdığını görünür kılacaktır.

TEORİK ÇERÇEVE: NOSTALJİDEN ANEMOİA'YA

Nostalji ve Retro

Nostalji, 17. yüzyılda İsviçreli askerlerde görülen tıbbi bir "sıla hasreti" tanımı olarak yaygınlaşmışken, günümüzde geçmişe duyulan duygusal ve "acı-tatlı" bir özlem olarak bireysel ve toplumsal kimliğin sürekliliğini sağlayan bir mekanizmaya dönüşmüştür; bireyin kendi anılarını içeren "gerçek", doğrudan yaşamadığı dönemleri kapsayan "canlandırılmış" ve toplumun ortak değerlerini yansıtan "kültür nostaljisi" biçimlerinde sınıflandırılan bu olgu, kültürel bellek aracılığıyla nesiller arası aktarımı mümkün kılar. Modernleşmenin hız ve yalnızlık yaratan dinamikleriyle güçlenen nostalji, popüler kültürde bireyin iyi hissetme arayışı ve geçmişi idealize eden psikolojik ihtiyaçlar üzerinden bir tüketim aracına dönüştürülür; hüzün ile eğlenceyi birleştiren karma duygular pazarlama stratejilerine entegre edilerek tüketiciyle ürün arasında güçlü bağlar kurulur. Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi kavramsallaştırması, nostaljiyi kitleselleştirip standart bir meta haline getirirken, kapitalist sistem bireyi pasifleştirerek sosyal medyadaki "tbt" ve "challenge" gibi akımlar aracılığıyla dijital döngünün parçası kılar. Sonuçta nostalji, kültürel bellekten beslenerek halk kültürünü popüler kültüre eklemleyen ve toplumsal belleği dijital mecralarda sürekli tüketilen, aynılaşan bir içerik yığınına dönüştüren ideolojik bir mekanizma haline gelir (Orta, 2023:1121–1123).

Simon Reynolds, Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past adlı eserinde retro kavramını, modern kültürün kendi geçmişine olan saplantılı bağlılığı üzerinden tanımlar. Yazara göre retro, geçmişe ait kültürel formların, müziklerin ve moda akımlarının bugünün bağlamında, belirli bir ironi ve seçicilikle yeniden dolaşıma sokulmasıdır. Reynolds, retronun nostaljiden farklı olarak daha çok "stil" ve "estetik" ile ilgili olduğunu savunur; retroda geçmiş, duygusal bir kayıp alanı olmaktan ziyade, içinden istenilen parçaların seçilip alındığı devasa bir "arşiv" veya "kütüphane" muamelesi görür. Bu durum, kültürün yeni bir gelecek inşa etmek yerine, geçmişin güvenli ve tanıdık limanlarında sürekli bir "yeniden üretim" döngüsüne girmesine neden olur (Reynolds, 2011: 423).

Nostalji ve retro kavramları, postmodern toplumun zaman algısı ve tüketim pratikleri içinde derinlemesine birer kültürel fenomene dönüşmüştür. Nostalji terimi etimolojik olarak

Helence (Yunanca) "eve dönüş" (nostos) ve "acı" (algos) kelimelerinin birleşiminden türemiştir (Öztürk, 2015:33). Tarihsel süreçte ilk kez 1688 yılında doktor Johannes Hofer tarafından "sıla hasreti" anlamında tıbbi bir hastalığı tanımlamak için kullanılmış, başlangıçta uzamsal bir özlemi (eve dönme isteği) ifade ederken 18. yüzyıldan itibaren zamansal bir nitelik kazanarak geçmişte kalan "güzel günlere" duyulan özleme evrilmiştir (Sağıroğlu, 2020:6-7). Modern toplumun inşasıyla birlikte birey, arkasında bıraktığı geleneklere ve geçmişin tutumlarına karşı yoğun bir hasret duymaya başlamış; bu durum geçmişi bugüne kıyasla daha "saf" ve ideal görmesine yol açmıştır (Gülay, 2015:700).

Retro kavramı, nostaljinin nesneleşmiş ve pazarlanabilir bir formu olarak postmodern tüketim kültüründe öne çıkar; nostalji bireyin içsel ve duygusal bir sürecini temsil ederken, retro bu duyguyu eski telefonlar, plaklar veya moda akımları gibi somut ve tüketilebilir nesneler üzerinden yeniden üretir. Bu bağlamda retro, geçmişin ürünlerini bugünün yaşam pratiğiyle harmanlayarak tüketiciye “samimiyet” ve “hakikilik” duygusunu satın alma imkânı sunar. Türkiye’de “Issız Adam” filmiyle ivme kazanan 1970’ler pop şarkıları ve plaklara yönelik ilgi, genç kuşakların hiç yaşamadıkları bir dönemi güvenli bir nostaljik liman olarak kurgulamalarına örnek teşkil eder. Bu süreçte “canlandırılmış nostalji” (virtual nostalgia) kavramı öne çıkar; plak kafeler gibi mekânlarda eski radyolar ve dikiş makineleri aracılığıyla geçmişin mekânsal inşası yapılırken, analog olan “doğal” ve “gerçek” olarak kutsanır, dijital ise “yapay” ve “yozlaşmış” olarak reddedilir. Sonuçta nostalji ve retro, küreselleşme sonrası dönemde geleceğe dair ütopyaların zayıflamasıyla yükselen bir savunma mekanizmasına dönüşür; bireyler belirsizlik ve kaygı karşısında geleceğe yönelmek yerine “iyileştirilmiş” bir geçmiş inşasına sığınır ve bu geçmiş, müzik, nesneler ve mekânlar üzerinden tüketim toplumu içinde güçlü bir kültürel sermaye aracı haline gelir (Sağıroğlu, 2020:7).

Nostalji ve retro arasındaki en keskin fark, duygusal derinlik ve zaman algısında ortaya çıkar. Reynolds'a göre nostalji, kökeni itibarıyla "acı veren bir sıla hasreti"dir ve zamanın geri döndürülemez bir şekilde akıp gittiğinin bilincindedir; bu yüzden içinde melankolik bir hüzün (pathos) taşır. Buna karşılık retro, geçmişle arasına "ironik bir mesafe" koyar ve geçmişi bir kostüm partisi gibi eğlenceli, yüzeysel bir oyun alanına dönüştürür. İki kavramın kesişim noktası ise her ikisinin de "şimdiki zamanın" yetersizliğinden beslenmesidir. Ancak nostalji gerçek bir yaşanmışlığa ve kayba odaklanırken, retro bizzat yaşanmamış dönemlerin bile estetik bir meta olarak tüketilmesini sağlar. Reynolds bu süreci, yaratıcılığın durduğu ve kültürün kendi kuyruğunu yediği bir "aşırı durağanlık" (hyper-stasis) hali olarak niteler (Reynolds, 2011: 427).

Gelecek kavramı, insanlığın belirsizliklerle başa çıkma ve yaşamı şekillendirme çabasının ürünü olarak tarih boyunca rüya yorumlarından astrolojiye, kehanetlerden bilimsel öngörülere kadar farklı yöntemlerle anlaşılmaya çalışılmış; Wendell Bell, Fred Polak ve Irving Buchen gibi düşünürlerin vurguladığı üzere bilinen, bilinmeyen ve bilinemez unsurların bir karışımı olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda fütürizm ve “Gelecek Çalışmaları”, pasif bir bekleyişten ziyade bilinçli planlar ve kültürel imajlar aracılığıyla arzu edilen geleceğin inşasına rehberlik ederken, kişisel gelecek düşüncesi bireyin karar verme ve iyimser başa çıkma mekanizmalarını destekler, kolektif gelecek ise toplumsal olayların etkisiyle daha karamsar bir seyir izler. Mert ve Wang’in (2023) belirttiği gibi, kişisel ve kolektif beklentiler grup kimliği ve algılanan kontrol düzeyiyle uyumlanır; birey, toplumsal geleceğe dair kaygı duysa da kişisel iyimserliğini koruyarak psikolojik iyi oluşunu ve kariyer kararlılığını sürdürebilir. Felsefi düzlemde Derrida’nın “l’avenir” kavramı geleceğin radikal belirsizliğini ve ötekinin gelişini simgelerken, Gramsci hegemonya kuran “vaadedilmiş ideolojik gelecek” vizyonunu öne çıkarır; Jameson ise ütopyaları toplumsal düzenin çelişkilerini açığa çıkaran eleştirel laboratuvarlar olarak görür ve bilim kurguyu kapitalizmin teknolojik sınırlamaları ile

özgürleşme arzusu arasında bir köprü olarak tanımlar. Sonuçta gelecek tahayyülleri, statik ideallerden ziyade toplumsal dönüşümün itici gücü olan birer "gelecek arkeolojisi" olarak, beklenmedik olanın dönüştürücü gücüne açık ve sürekli yeniden kazılan bir imkanlar alanı olarak kavramsallaştırılır (Şat, 2025:44-50).

Mark Fisher ve Hantoloji (Hauntology): Kayıp Geleceklerin Peşinde

Hantoloji kavramı, Derrida'dan esinlenen Mark Fisher'ın düşünce sistematiğinde, şimdiki zamanın geçmişin hayaletleri ve gerçekleşmemiş geleceklerin gölgeleri tarafından kuşatıldığı bir kültürel durum olarak tanımlanır. Francis ve McDonald (2024) kaleme aldıkları Wave Goodbye to the Future: Haunting, Music, and Cultural Stasis in the Regional Novels of Catherine O'Flynn and Joel Lane isimli çalışmada Catherine O'Flynn ve Joel Lane'in romanları üzerinden müzik ve musallat olma (haunting) temalarını, hantoloji kavramı çerçevesinde analiz etmektedir. Yazarlar, Batı Midlands'ın kıyıda kalmış bölgelerinde geçen bu anlatıların, neoliberalizmin yaratıcılığı felç ettiği bir "kültürel durağanlık" (cultural stasis) dönemini yansıttığını savunur. Derrida'nın, şimdiki zamanın geçmişin hayaletleri ve başarısız ütopyalar tarafından kuşatıldığına dair teorisinden yola çıkan Fisher, 21. yüzyılı "geleceğin yavaş yavaş iptal edilmesi" ve retro estetiğin fetişleştirilmesiyle karakterize edilen bir tükenmişlik hali olarak tanımlar. Bu bağlamda romanlardaki karakterler, sadece geçmişin anılarıyla değil, aynı zamanda aydınlanma değerlerinin vaat ettiği ancak hiçbir zaman gerçekleşmeyen "kayıp geleceklerin" melankolisiyle de çevrelenmiş, kültürel bir kapana kısılmışlık içinde tasvir edilir. Sonuçta hantoloji, retro estetiğin fetişleştirilmesiyle beslenen bir tükenmişlik halini, yani kültürün geçmişe saplanıp geleceği tahayyül edemez hale gelişini açıklayan bir çerçeve sunar (Fransic & McDonald, 2024:354-355).

Derrida,(1994) Specters of Marx'ta "hantoloji" kavramını, varlığın ontolojik kesinliğini bozan bir "musallat olma" mantığı olarak ortaya koyar. Hamlet'ten yola çıkarak "time is out of joint" ifadesini hatırlatır ve Marx'ın Komünist Manifesto'sundaki "Bir hayalet dolaşıyor Avrupa'da" cümlesini bu bağlamda yeniden okur. Derrida'ya göre hayalet, ne tam anlamıyla yaşayan ne de ölü olan, ontolojinin sınırlarını aşan bir varoluş biçimidir. Bu nedenle hantoloji, "var olmak" ile "olmamak" arasındaki ikiliği aşarak, geçmişin ve geleceğin bugünü sürekli olarak rahatsız eden geri dönüşleriyle ilgilenir (Derrida, 1994:10–13). Derrida, Marx'ın düşüncesini bu hayalet mantığıyla ilişkilendirerek, Marx'ın kendisinin de bir "revenant" gibi tekrar tekrar geri döndüğünü, dolayısıyla Marxizm'in ölmediğini, aksine sürekli yeniden çağrıldığını ileri sürer (Derrida, 1994:14–15). Bu bağlamda hantoloji, Derrida için yalnızca felsefi bir kavram değil, aynı zamanda etik ve politik bir sorumluluk çağrısıdır. Hayaletlerle yaşamak, geçmişteki mağdurların ve henüz doğmamış olanların adalet talebini tanımak anlamına gelir. Derrida, hiçbir etik ya da politik düşüncenin, "henüz burada olmayanlar"a ve "artık burada olmayanlar"a karşı sorumluluk olmadan düşünülemeyeceğini vurgular. Bu nedenle hantoloji, tarihin sonunu ilan eden söylemlere karşı bir dirençtir: Marx'ın hayaletleri, kapitalizmin krizleri ve adaletin ertelenmiş vaatleriyle birlikte, bugünü ve geleceği rahatsız etmeye devam eder. Derrida'nın ifadesiyle, "bir hayalet her zaman bir revenant'tır" ve bu tekrar, tarihin kapanmadığını, aksine sürekli yeniden açıldığını gösterir (Derrida, 1994:11–12).

Derrida'nın "Marx'ın Hayaletleri" eseriyle felsefe dünyasına kazandırdığı hantoloji (hantoloji) kavramı, ontoloji (varlıkbilim) terimiyle girdiği sesteşlik ilişkisi üzerinden varlığın mevcudiyetini sorgulayan radikal bir hamledir. Fransızca "hunter" (musallat olmak) ve "logie" (bilim) kelimelerinin birleşiminden doğan bu terim; hiçbir zaman tam anlamıyla "orada" olmayan, ancak bir hayalet gibi sürekli geri dönen ve zamanın doğrusal akışını bozan unsurları ifade eder. Bu felsefi düzlemde varlık (ontoloji), yerini olmayanın ontolojisine, yani varlığın hayaleti olarak hantolojiye bırakır; böylece "şimdi", geçmişin bitmemiş işleri ve geleceğin gerçekleşmemiş vaatleri tarafından kuşatılır. Kavramın kültürel ve toplumsal boyutunu

derinleştiren Mark Fisher, hantolojiyi 21. yüzyılın "yeni bir gelecek hayal edememe felci" olarak tanımlar. Fisher'a göre popüler kültür, modernizmin ulaşılamayan teknolojik ütopyalarının yasını tutmakta ve kapitalizmin etkisiyle geçmişin sürekli tekrarlandığı bir nostalji döngüsüne hapsolmaktadır. Bu bağlamda hantoloji; popüler müzikten sinemaya kadar geniş bir alanda, kaybolmuş geleceklerin hayaletleri üzerinden bir tekinsizlik atmosferi yaratır. Özellikle depresyonu toplumsal bir durum olarak ele alan Fisher, bu süreci 20. yüzyılın vaat edilen ancak yitirilen umutlarının bugüne musallat olması şeklinde analiz eder. Disiplinler arası bir perspektifle Avery Gordon ve Colin Davis gibi düşünürler, musallat olmayı toplumsal şiddetin, bastırılmış travmaların ve kuşaklararası aktarılan sırların bir tezahürü olarak görürler. Gordon'a göre hayaletler, sosyal yapıların içine sızmış, dikkat talep eden ve tarihsel kayıpların izini süren canlı meselelerdir; Davis ise Abraham ve Torok'un psikanalitik "fantom" teorisine dayanarak, bu hayaletlerin işlenmemiş duygusal yükler olarak sonraki nesillere miras kaldığını vurgular. Sonuç olarak hantoloji; yaşam, ölüm, borç ve miras kavramlarını yeniden tanımlayarak, bizi zamanın "zıvanadan çıktığı" bu belirsiz düzlemde görünmeyenle konuşmaya ve toplumsal hafızanın hayaletlerini dinlemeye davet eder (Şat. 2025:57-61).

Şat doktora tezinde Derrida'yı şöyle inceler; Derrida'ya göre hayalet, yaşam ve ölüm arasındaki keskin sınırı ihlal eden, ne tam canlı ne de tam ölü olan paradoksal bir "başka" mevcudiyettir; bu bağlamda yaşamayı öğrenmek, ancak ölümle ve geçmişin hayaletleriyle kurulan etik bir adalet ve sorumluluk ilişkisiyle mümkündür. Shakespeare'in Hamlet'indeki "Kralın Hayaleti" ve Marx'ın "Komünizm Hayaleti" üzerinden şekillenen bu figür, biz onu görmesek bile bizi izleyen "siperlik etkisi" ve hem geçmişten gelen (revenant) hem de geleceği haber veren (arrivant) zamandışı yapısıyla doğrusal zaman algısını yıkar. 19. yüzyılın Gotik edebiyatından modern teknoloji ve popüler kültüre kadar geniş bir alanda karşılık bulan hayalet, sadece bir korku unsuru değil, aynı zamanda bastırılmış travmaların, gerçekleşmemiş vaatlerin ve toplumsal mirasın somut ile soyut arasındaki sınırda beliren, kaçınılmaz ve dönüştürücü bir hatırlatıcısıdır (Şat, 2025:62-65).

Derrida'nın hantoloji felsefesinde hayaletlerin zamandışılığı, mirası edilgen bir kabullenişten çıkarıp aktif bir sorumluluk ve seçim eylemine dönüştürür. Hayalet, geçmişi geri getiren bir "revenant" ile geleceği haber veren bir "arrivant" olarak doğrusal zamanı kırarken; miras almak, varoluşun kendisini bir tanıklık ve görev olarak kabul etmektir. Bu süreçte mirasçı, geçmişe karşı kendinden öncekilerin çağrısını yanıtsız bırakmamak, geleceğe karşı ise henüz gelmemiş olanın sorumluluğunu üstlenmekle yükümlüdür. Derrida için "olmak" fiili doğrudan "miras almak" ile eşdeğerdir ve bu döngü, dil aracılığıyla insanın hem kendi sonluluğuna hem de devraldığı mülkün tehlikeli ama kurucu gücüne tanıklık etmesini sağlar. Yas süreci ise bu mirasa eşlik eden, kaybın ağırlığıyla şekillenen duygusal ve sembolik bir yeniden inşa dönemidir. Freud'un "başarılı" ve "patolojik" yas ayrımında olduğu gibi, kayıp ya ego tarafından yaşamın bir parçası haline getirilir ya da melankolik bir saplantıya dönüşerek zamanın donmasına neden olur. Kübler-Ross'un geliştirdiği beş aşamalı model (inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme), bireyin yıkıcı bir gerçekle karşılaştığında savunma mekanizmalarından geçerek nihayetinde hissiz ama gerçekçi bir içselleştirmeye varışını betimler. Sonuç olarak yas ve miras, hayaletlerin musallat olduğu bir şimdiki zamanda, hatırlama ve unutma arasındaki gerilimde bireyin hem kendisiyle hem de "öteki" ile kurduğu derin bir etik bağı temsil eder (Şat, 2025:64-69).

Jacques Derrida'nın (1993) "hantoloji" kavramı, varlığın belirsiz, kararsız ve çoğul yapısını açıklamak için geliştirilmiştir. Charles Ramond'un (2007) Matérialisme et Hantologie makalesinde belirttiği gibi, Derrida'nın "hantoloji"si klasik ontolojinin karşısına konumlanır: "Spectre" yani hayalet, hem vardır hem yoktur; bir "revenant"tır, yani sürekli geri dönen bir varlık biçimidir (Ramond, 2007:54). Bu nedenle hantoloji, varlığın kesin tanımlarla

kavranamayacağını, her zaman bir belirsizlik ve tekrar yapısı içerdiğini ileri sürer. Derrida'ya göre felsefe tarihi boyunca Platon'dan Marx'a kadar düşünürler, bu belirsizliği reddetmeye çalışmışlardır. Oysa dilin kendisi bile bu kararsızlığı taşır: örneğin "pharmakon" hem ilaç hem zehir anlamına gelir. Bu çift anlamlılık, Derrida'nın hantoloji kavramıyla işaret ettiği temel yapının bir göstergesidir. Hantoloji, varlığın "ne tam olarak var ne de tam olarak yok" oluşunu, yani hayaletimsi bir varoluş biçimini kavramsallaştırır. Marx'ın ünlü Komünist Manifesto'sundaki "Bir hayalet dolaşıyor Avrupa'da – komünizm hayaleti" ifadesi Derrida için bu düşüncenin merkezindedir. Derrida, bu "hayalet"in yalnızca bir metafor olmadığını, aksine tarihsel ve politik düşüncenin yapısına işlemiş bir kavram olduğunu savunur. Komünizmin "ölümü" üzerine yinelenen söylemler, Derrida'ya göre bir tür "eksorçizm"dir; çünkü hayaletin gerçekten kaybolmadığı, geri dönme ihtimalinin her zaman mevcut olduğu sezilmektedir (Ramond, 2007:55-57).

Sonuç olarak hantoloji, Derrida'nın düşüncesinde hem felsefi hem de politik bir kavramdır. Ontolojinin kesinlik arayışına karşı, hantoloji belirsizliği, tekrarları ve "geri dönüşleri" merkeze alır. Ramond'un vurguladığı gibi, Derrida'nın hantolojisi irrasyonel bir hayalet inancı değil, aksine gerçekliğin çoğul ve kararsız yapısına dair felsefi bir kavrayıştır (Ramond, 2007:57). Bu nedenle hantoloji, modern düşüncede hem Marx'ın mirasını hem de Derrida'nın deconstruction yaklaşımını yeniden yorumlayan güçlü bir kavramsal araçtır. Hantoloji varlığın artık "orada" olmadığını, aksine geçmişin ve hiç gerçekleşmemiş geleceklerin hayaletleri tarafından belirlendiğini savunan radikal bir perspektiftir. Kökenini Derrida'nın Marx'ın fikirlerinin ölümünden sonra bile Batı toplumuna "musallat" olmaya devam ettiğini öne sürdüğü felsefi yaklaşımdan alan bu kavram, Mark Fisher tarafından kültürel bir eleştiri aracına dönüştürülmüştür. Fisher'a göre 21. yüzyıl, yeni bir gelecek hayal edememe felci yaşamakta ve bu nedenle modernizmin ulaşılamayan teknolojik ütopyaları ile kolektif umutlarının yasını tutmaktadır. Nostaljiden farklı olarak hantoloji, geçmişi özlemle anmak yerine; geçmişin borçlarının, ideolojilerinin ve vaatlerinin bugünü tıkayarak huzursuz edici bir hayalet gibi mevcut zamanı işgal etmesini ifade eder.

Günümüzde dijitalleşme, hantolojiyi felsefi bir tartışmadan öte teknik bir gerçeklik ve estetik bir dil haline getirmiştir. Yeni medya bağlamında sosyal medya profilleri aracılığıyla sağlanan "dijital ölümsüzlük", algoritmaların kullanıcıyı geçmiş tercihlerine hapsederek geleceği geçmişin bir simülasyonuna dönüştürmesi ve Deepfake gibi teknolojilerle ölülerin sentetik olarak diriltilmesi, zamanın doğrusal akışını bozarak "zıvanadan çıkmış" bir döngü yaratır. Bu durum sanatta Vaporwave ve lo-fi gibi akımlarla hayat bulurken; düşük çözünürlüklü sesler, eski teknoloji estetiği ve terk edilmiş dijital mekanlar üzerinden yaşanmamış bir geçmişin yasını tutar. Sonuç olarak hantoloji, dijital çağda hiçbir şeyin tam anlamıyla ölmediği, aksine veriler ve yarım kalmış vaatler aracılığıyla şimdiki zamanın sürekli bir "hayaletlerin musallatı" altında kaldığını gösteren temel bir çözümleme sunar.

Simülasyon

Baudrillard'ın simülasyon kuramı, modern toplumun gerçeklik ilkesini yitirdiğini ve bunun yerine hiper-gerçeklik evresine geçtiğini ileri sürer. Ona göre göstergeler artık yalnızca gerçekliği yansıtmakla kalmaz, giderek gerçekliğin yerini alır; böylece insanlar semboller ve imgeler aracılığıyla yaşar hale gelir. Bu süreçte üretim diyalektiği anlamını yitirir, toplumsal kutuplar (kapitalizm–sosyalizm gibi) içe göçüşle birbirinde erir ve "gerçeklik ilkesi" ortadan kalkar. Baudrillard'ın ifadesiyle "simülakr hakikatin kendisidir" ve artık tek erişilebilir gerçeklik biçimi hiper-gerçekliktir (Baudrillard, 2021:14).

Teknoloji ve tüketim kültürü bu dönüşümde merkezi rol oynar. Görselleştirilmiş gerçeklik bireyi kurgusal evrenlere hapseder; medya, müzeler, Disneyland gibi alanlar

toplumsal yaşamın simülasyonunu üretir. Baudrillard, "artık imajlar bir dış gerçekliğe bağlanamazlar, kopya orijinaline götürülemez" diyerek simülasyonun gerçek ile model arasındaki farkı ortadan kaldırdığını vurgular. Bu bağlamda, postmodern toplumda özne-nesne diyalektiği çöker, toplumsalın sonu ilan edilir ve bireyler yalnızca yeniden üretim süreçlerinin parçası haline gelir. Sonuçta Baudrillard, Batı dünyasının artık "hakikatin yok oluşunu bildiren" bir evrende yaşadığını ileri sürer (Güzel, 2015:81).

Baudrillard'ın simülasyon kuramı, modern toplumun gerçeklik ilkesini yitirerek hiper-gerçeklik evresine geçtiğini ve göstergelerin artık gerçekliği yansıtmak yerine bizzat onun yerini aldığını savunur. Bu hiper-gerçeklik düzleminde imajlar artık bir dış gerçekliğe bağlanamamakta, kopya orijinaline götürülememektedir. Simülasyonun yarattığı bu zamansal kırılma, hantoloji (hantoloji) kavramıyla birleştiğinde, zamanın doğrusal akışının bozulduğu ve geçmişin bitmemiş işlerinin "şimdi"yi bir hayalet gibi kuşattığı "zıvanadan çıkmış" bir döngüye işaret eder. Baudrillard'ın ifadesiyle "simülakrın hakikatin kendisi" haline gelmesi, hantolojinin "yeni bir gelecek hayal edememe felci" ile birleşerek toplumsal hafızayı geçmişin estetik meta ve imgelerinden oluşan devasa bir simülasyon arşivine hapsetmektedir. Bu hantolojik döngüler ise bireyin bizzat tecrübe etmediği bir zamana karşı hissettiği "anemoia" duygusunu görünür kılar.

Koenig ve Anemoia: Hiç Yaşanmamış Bir Geçmişin Özlemi

Miranda'nın (2025) tez çalışmasına göre anemoia, bireyin kişisel olarak hiç yaşamadığı, görmediği veya deneyimlemediği bir zaman dilimine, mekana ya da tecrübeye karşı hissettiği derin ve ruhani özlem olarak tanımlanır. Bu kavram, 2012 yılında Joe King tarafından "Karanlık Üzüntüler Sözlüğü" kitabında üretilmiş olup etimolojik olarak Helence "rüzgar" anlamına gelen anemos ve "zihin" anlamına gelen nous kelimelerinin birleşiminden doğmuştur; bu da "zihindeki başka zamanlara ait eterik bir hüzün rüzgarı" imgesini temsil eder. Geleneksel nostaljiden farklı olarak anemoia "ödünç alınmış deneyimlere" dayanır ve bireyin popüler kültür öğeleri ya da internet estetikleriyle kurduğu etkileşim sonucunda, o dönemi bizzat tecrübe etmemiş olmasına rağmen kendini oraya ait ve bağlı hissetmesiyle ortaya çıkar (Miranda, 2025:14).

Bu duygu durumu, özellikle Z kuşağının ekonomik ve politik belirsizliklerle dolu güncel bağlamda, geçmişi şimdiki zamandan "daha güvenli, stabil ve iyimser bir sığınak" olarak görme ihtiyacından beslenir. İnternet üzerinde popülerleşen Frutiger Aero estetiği, 2000'li yılların başında vaat edilen ancak asla tam olarak gerçekleşmeyen parlak ve teknolojik bir gelecek vizyonuna duyulan nostaljiyi tetiklerken; Vaporwave ise 20. yüzyıl sonunun tüketim kültürünü ve teknolojisini retrospektif bir melankoliyle yeniden kurgular. Bu akımlar, bireye günümüzün krizlerinden kaçabileceği escapizm (gerçeklerden kaçış) alanı sunarak, geçmişi gerçekte olduğundan çok daha iyimser ve ütopik bir forma sokar (Miranda, 2025:15).

Hiper-gerçekliğin ve hantolojik döngülerin kesişim noktasında ise bireyin bizzat tecreübe etmediği bir zamana karşı hissettiği "anemoia" duygusu belirir. Anemoia, gerçek bir tarihsel yaşanmışlıktan ziyade, popüler kültür ve internet estetikleri aracılığıyla üretilen "ödünç alınmış deneyimlere" dayanan bir simülasyon nostaljisidir. Birey, simülasyon evreninin sunduğu Vaporwave ve Frutiger Aero gibi akımlar üzerinden, hiç yaşamadığı bir geçmişi şimdiki zamanın krizlerinden kaçabileceği "güvenli ve ütopik bir sığınak" olarak kurgular. Bu bağlamda anemoia, hantolojinin kayıp geleceklerini simülasyonun hiper-gerçek imgeleriyle birleştirerek, zihinde başka zamanlara ait "eterik bir hüzün rüzgarı" estirir ve geçmişi gerçekte olduğundan çok daha iyimser bir forma sokarak yeniden inşa eder.

ALGORİTMİK NOSTALJİ VE ZAMANIN DÜZLEŞMESİ (ATEMPORALİTE)

Psikolojik çatışmanın nihai çözümü, zihnin zamanla kurduğu kronolojik bağı koparmasından geçer. Kodiyatar (2025) makalesinde Zamansız Algı-Eylem Modeli (Atemporal Perception-Action "APA") modelinin, geçmişin yükünü ve geleceğin kaygısını 'şu an'ın dikey derinliğinde eriteceği bir olgu olarak tanımlar. Bu yaklaşımda atemporalite, kronolojik zaman ile psikolojik zaman arasındaki ayrımı temel alıyor. Kronolojik zaman, saatlerle ölçülen, fiziksel dünyada işlevsel olan (örneğin öğrenme, yolculuk, biyolojik süreçler) gibi lineer süreçlerdir. Psikolojik zaman belleğin geçmişi şimdide yeniden üretmesi ve zihnin geleceği şimdide projekte etmesiyle oluşan, düşünce tarafından kurulan illüzyondur. APA modeline göre: Geçmiş ve gelecek, yalnızca şimdiki anda beliren düşünce ve imgelerden ibarettir. Psikolojik çatışma, bu illüzyonla özdeşleşmekten doğar; yani kendini geçmişin yükü veya geleceğin beklentisiyle tanımlayan "zamanlı benlik"ten. Atemporal benlik ise bu anlatısal kimliğin ötesinde, yalnızca "şimdi"de var olan saf farkındalık kapasitesidir. Burada algı ile eylem arasında bir boşluk yoktur: "görmek" aynı anda "yapmak"tır. Dolayısıyla atemporalite, insan bilincinin zamanla kurduğu bu yanılsamayı aşarak, psikolojik içeriği yalnızca şimdiki anda kavrayabilme ve böylece çatışmasız eylem üretebilme hali olarak tanımlanıyor (Kodiyatar, 2025:2-5).

Dijital çağda nostalji, yalnızca bireysel bir geçmiş özlemi olmaktan çıkarak sosyal medya ve algoritmik sistemler aracılığıyla yeniden biçimlenen, kolektif ve tüketim odaklı bir olguya dönüşmüştür. Dijital platformlar, kullanıcıların geçmişe dair imgeler, şarkılar ve kültürel öğelerle duygusal bağ kurmasını sağlarken, aynı zamanda bu bağları tüketim pratiklerine yönlendiren güçlü araçlar haline gelmiştir. Bu bağlamda dijital nostalji ve algoritmik kişiselleştirme, hem bireysel hatırlama süreçlerini hem de toplumsal katılımı şekillendiren dinamik bir etkileşim alanı sunar.

Dijital nostalji, yeni kuşak açısından geçmişe ait anıların, imgelerin ve olayların teknoloji ve dijital medya aracılığıyla yeniden yüzeye çıkmasıdır; sosyal medya ve içerik platformları, eski fotoğraflar, şarkılar ya da belirli dönemlere ait kültürel öğeler üzerinden bireyleri geçmişle daha duygusal biçimde bağ kurmaya yönlendirir. Boym (2001) nostaljiyi bireysel bir geçmiş özlemi olarak tanımlarken, dijital çağda bunun sosyal medya aracılığıyla yeniden biçimlendiğini vurgular; Grainge (2002) ise dijital medyanın nostaljiyi yeniden kurgulama ve kullanıcıların geçmişe dair duygularını harekete geçirme kapasitesine dikkat çeker. Bu bağlamda dijital nostalji, bireylerin geçmişle yeniden bağ kurmasını sağlarken aynı zamanda tüketici davranışlarını da etkiler; Niemeyer (2014) nostaljinin pazarlama faaliyetlerinde duygusal ve sosyal bağları güçlendiren verimli bir araç olduğunu belirtir. Böylece dijital nostalji hem bireysel ve kolektif hatırlama süreçlerini besleyen hem de kültürel öğeleri tüketim pratiklerine dönüştüren çift yönlü bir olgu olarak ortaya çıkar (Alpaslan & Delibalta, 2025:191).

Algoritmik kişiselleştirme, dijital platformların kullanıcı bilgilerini işleyerek onların ihtiyaç, tercih ve davranışlarına uygun içerikler sunmasıdır; büyük veri, yapay zekâ ve makine öğrenimiyle desteklenen bu sistemler, kullanıcıların etkileşimlerini izleyerek gelecekte neyi izlemek, okumak veya satın almak isteyebileceklerini tahmin eder. Netflix, Spotify, Instagram gibi platformlar bu yöntemle kişiselleştirilmiş öneriler sunarak kullanıcıların memnuniyetini ve platformda geçirdikleri süreyi artırır; özellikle nostaljik içerikler, çocukluk şarkıları veya eski diziler gibi geçmişe ait öğeler üzerinden duygusal bağ kurarak kullanıcıların daha uzun süre platformda kalmasını sağlar. Ancak bu süreç, veri gizliliği ve etik sorunları da beraberinde getirir; kullanıcıların izleme geçmişi, beğenileri ve demografik bilgileri sürekli izlenip işlenirken, kişisel verilerin ticari amaçlarla kullanılmasının yanı sıra duygusal manipülasyon

riski doğar. Kullanıcıların algoritmaların nasıl çalıştığına dair yeterli bilgiye sahip olmaması şeffaflık eksikliğini artırarak güveni zedeler ve toplanan verilerin üçüncü taraflarla paylaşılması veri güvenliği açısından ciddi tehditler yaratır. Bu nedenle algoritmik kişiselleştirme, bir yandan kullanıcı sadakatini artıran güçlü bir araçken, diğer yandan kişisel verilerin işlenmesi ve paylaşımı konusunda etik ve hukuki düzenlemelere ihtiyaç duyan bir alan olarak öne çıkar; nostaljik içerik önerileri kullanıcıların geçmişle duygusal bağ kurmasını sağlarken, bu sürecin dayandığı veri işleme pratikleri ciddi gizlilik ve güvenlik sorunlarını gündeme getirir (Alpaslan & Delibalta, 2025:192-196).

Nostaljik içerikler sosyal medyada kullanıcı etkileşimini artıran güçlü araçlardır; algoritmalar bu eğilimi kullanarak geçmişe dair içerikleri öne çıkarır ve duygusal yankı uyandırarak etkileşimi artırır. Instagram'daki "Throwback Thursday" (#TBT) bunun en belirgin örneğidir; bireysel hatıraları haftalık bir ritüele dönüştürerek platformu dijital bir hatıra arşivi haline getirir. Bu tekrar eden etkileşimler kullanıcılarla platform arasında kalıcı duygusal bağlar kurarken, algoritmaların yönlendirdiği içerikler kullanıcıların varlığını doğrulayan ve dijital belleği güçlendiren bir etkileşim döngüsü yaratır. Ancak bu süreç organik değil, bilinçli olarak tasarlanmış bir etkileşim biçimidir; platformlar duygusal tetikleyicileri kullanarak kullanıcı etkinliğini ve veri üretimini artırır, bu da özerklik, manipülasyon ve mahremiyet sorunlarını gündeme getirir. Araştırmalar, nostaljinin yalnızca bireysel hatırlama değil, aynı zamanda toplumsal katılım ve algoritmik aracılıkla şekillenen dinamik bir süreç olduğunu göstermektedir; kişiselleştirilmiş nostaljik içerikler kullanıcıların geçmişle bağ kurmasını sağlarken veri işleme süreçleri etik kaygılar doğurur. Bu nedenle daha fazla algoritmik şeffaflık ve kullanıcı verilerini koruyacak düzenlemeler gereklidir; böylece nostaljik içeriklerin duygusal bağ kurma gücü ile veri gizliliği arasındaki gerilim dengelenebilir ve sürdürülebilir bir dijital medya ortamı oluşturulabilir (Alpaslan & Delibalta, 2025:200-203).

Zamanın düzleşmesi, geçmişin tarihsel bağlamından koparılarak şimdiki zamanın içinde devasa bir "estetik veri havuzuna" dönüşmesidir. Mark Fisher'ın hantoloji kavramıyla da beslenen bu fenomen, geleceğe dair yeni bir vizyon üretilememesi sonucu kültürün kendi kuyruğunu yiyen bir döngüye girmesini ifade eder. Dijital platformlar ve algoritmalar sayesinde 80'lerin synth-pop tınıları, 90'ların lo-fi estetiği ve bugünün prodüksiyonları aynı ekranda, aynı dikey derinlikte yan yana durur. Bu durum, zamanı ileriye akan bir nehir olmaktan çıkarıp durgun bir göle dönüştürür; artık "eski" ve "yeni" yoktur, yalnızca her an erişilebilir olan ebedi bir şimdi vardır. Sonuçta birey, kronolojik bir ilerleme kaydetmek yerine, geçmişin nostaljik hayaletleri arasında dijital bir zamansızlığa hapsolur.

Kürasyon Mekanizmaları: Algoritmanın Yarattığı Zamansal Döngüler

Algoritmik kürasyon, Pierre Bourdieu'nun tanımladığı geleneksel "kültürel aracıların" (yapımcılar, menajerler vb.) yerini alan, yazılım temelli "insan olmayan maddi aktörler" ile kavramsal bağlam kuran Binark & Demir & Sezgin & Özsu (2023), bu mekanizmanın, platform sahiplerinin ticari hedefleri doğrultusunda kullanıcı verilerini işleyen, beğeni yargısını inşa eden ve dinleyici ile sanatçı arasında yeni bir eşik bekçisi rolü üstlenen matematiksel kodlar bütünü olduğunu söyler. Platform kapitalizminin birikim rejimine hizmet eden bu süreç; kişiselleştirilmiş çalma listeleri ve kullanıcı alışkanlıklarına göre şekillenen arayüz müdahaleleri aracılığıyla müziğin sembolik ve meta değerini belirleyen temel fail haline gelmiştir. Bu kürasyonun işleyiş mantığı; parçanın girişini öne çıkarma (front boosting) ve akışı otomatikleştirerek uzatma (flow prolonging) gibi mekanizmalar üzerinden içerik tüketimindeki zaman-mekân aksını kırar. "Otomatik oynat" özellikleri, dinleyiciyi algoritmanın atadığı benzer içerikler arasında tutarak tüketim pratiğini doğrusal bir keşif sürecinden çıkarıp kapalı bir döngüye hapseder. Bu algoritmik döngü içerisinde kullanıcılar, popüler olanın "küçük türevleri" arasında sürekli bir devinim içinde tutulur; bu da dinleme eylemini tarihsel veya

bağlamsal bir ilerlemeden ziyade, sistemin sürekliliğini sağlayan bir zaman döngüsüne dönüştürür (Binark & Demir & Sezgin & Özsu, 2023:115-118).

Söz konusu döngüsel mekanizmalar, müzikal üretimde "hızla değişen trendlere" ve platform kurallarına uyum sağlama zorunluluğu yaratarak zamanın düzleşmesi (atemporalite) olgusunu tetikler. Eserlerin yalnızca ilk birkaç saniyesinin meta değerini belirlediği ve müziğin "ultra-metalaşarak" bir "kullan-at" nesnesine dönüştüğü bu ortamda, tarihsel derinlik ve sanatsal gizem yerini anlık veri metriklerine bırakır. Sonuç olarak, algoritmik kürasyonun dayattığı tektipleşme, müziği geçmişin veya geleceğin estetik bağlamından koparak onu algoritmik beğeninin hüküm sürdüğü, çeşitliliğin azaldığı ve tüm üretimlerin birbirine benzediği düzleşmiş bir "an"a hapseder.

VAKA ANALİZLERİ

VAPORWAVE

Vaporwave, 1970-80'lerin ve 90'ların "tüketim ütopyasını" hicveden ve aynı zamanda ona derin bir özlem duyan bir türdür. Bu türün temel üretim tekniği, asansör müzikleri (Muzak), smooth jazz ve Japon şehir pop müziği (city pop) örneklerini yavaşlatmak, perdesini düşürmek ve yoğun yankı (reverb) eklemektir. Kaset tıslaması, plak hışırtısı ve bitcrushing gibi teknikler, müziğe "eskilik" ve "yaşanmışlık" illüzyonu kazandırır. Bu türün görsel estetiği de en az sesi kadar önemlidir. Vaporwave, Mark Fisher'ın bahsettiği "kayıp geleceklerin" en somut işitsel temsilcisidir.

Vaporwave; 1970'lerden 1990'lara uzanan tüketim kültürünü, 80'lerin alışveriş merkezi fon müziklerini (muzak), şirket jingle'larını ve erken dönem dijital sesleri örnekleyip yavaşlatarak yeniden işleyen mikro bir elektronik müzik ve görsel sanat akımıdır (Koçer, 2022: 19, 34; Glitsos, 2018: 100). Müzikte sampling ve yavaşlatma metotları kullanılırken; görsellikte Microsoft Windows 95 arayüzleri, Antik Yunan heykelleri, 3D ızgara zeminleri ve parlak neon renkler dijital dekupaj yöntemleriyle harmanlanır (Koçer, 2022: 23-27). Türün temelinde, gelişmiş ses teknolojilerine karşı VHS ve kaset döneminin akort kaymaları (detonasyon), glitch hataları ve reverb efektleri gibi işitsel ve görsel "kusurların" bilinçli bir eskitme yöntemi olarak estetikleştirilmesi yatar (Zavala Barreda, 2018: 3; Koçer, 2022: 35).

Türün estetik ve teorik arka planı, kapitalizmin unutturulan ya da gerçekleşmemiş vaatlerine yönelik ironik ve eleştirel bir nostaljiye dayanır (Koçer, 2022: 19). Vaporwave, Mark Fisher'ın hantoloji (perilojik) kavramıyla ilişkilendirilerek kaybolmuş geleceklerin ve tamamlanmamış ütopyaların "hayaletlerini" çağırır (Zavala Barreda, 2018:8). Bireyde, gerçekte hiç yaşanmamış veya bizzat deneyimlenmemiş hayali bir geçmişe karşı yapay bir özlem (anemoia) uyandırır (Glitsos, 2018: 106). Terimin kökeninde yer alan ve duyurulup piyasaya sürülmeyen yazılımları ifade eden vaporware kavramı gibi, bu müzik de tüketici kapitalizminin yarattığı illüzyonları ve mekanik yabancılaşmayı hedef alan hicvedici bir anlatı sunar (Zavala Barreda, 2018: 6; Koçer, 2022: 22).

Dijital çağda platform tabanlı müzik dinleme pratiklerinin hızlanması ve içeriklerin işlevselleştirilmesi eğilimine karşılık vaporwave, dinleyiciyi yavaşlatılmış zaman dilimlerine ve "yok-mekânlara" (non-places) davet eder (Hesmondhalgh, 2021:4). Alışveriş merkezleri veya sanal lobiler gibi kimliksiz alanları imgeleyen yapısıyla, ticari müziğin dinleyici zihnindeki tüketim işlevini tersine çevirir (Zavala Barreda, 2018:7). Böylece vaporwave, sadece bir "yatak odası prodüksiyonu" ürünü olmanın ötesine geçerek, dijital hafızanın ve geçmişin popüler kültür kalıntılarının sese dönüştüğü eleştirel bir bellek pratiği haline gelir (Koçer, 2022:19).

Geçmişin tarihsel bağlamından koparılarak şimdiki zamanın içinde devasa bir "estetik veri havuzuna" dönüştürülmesi, zamanın düzleşmesi (atemporalite) olgusunu doğurur. Dijital platformlar ve algoritmalar sayesinde 80'lerin synth-pop tınıları, 90'ların lo-fi estetiği ve bugünün prodüksiyonları aynı dikey derinlikte yan yana durarak zamanı ileriye akan bir nehir olmaktan çıkarıp durgun bir göle dönüştürür; artık "eski" ve "yeni" yok olmuş, yalnızca her an erişilebilir olan ebedi bir şimdi kalmıştır. Algoritmik kürasyonun ve müzik endüstrisindeki ultra-metalaşmanın dayattığı bu tektipleşme, eserin yalnız ilk birkaç saniyesine ticari değer yüklerken tarihsel derinliği anlık veri metriklerine hapseder. Platform tabanlı müzik dinleme pratiklerinin bu hızlandırılmış yapısına karşılık vaporwave, dinleyiciyi yavaşlatılmış zaman dilimlerine ve alışveriş merkezleri ya da sanal lobiler gibi kimliksiz "yok-mekânlara" (non-places) davet ederek ticari müziğin zihindeki tüketim işlevini tersine çevirir ve dijital hafızanın sese dönüştüğü eleştirel bir bellek pratiği sunar.

Hiper-gerçekliğin ve hantolojik döngülerin kesişim noktasında ise bireyin bizzat tecrübe etmediği bir zamana karşı hissettiği anemoia duygusu belirir. Etimolojik olarak Helence anemos (rüzgar) ve nous (zihin) kelimelerinden türeyen anemoia, "zihindeki başka zamanlara ait eterik bir hüzün rüzgarı" gibi, bireyin kişisel olarak hiç yaşamadığı bir zaman dilimine veya mekâna karşı duyduğu derin ve ruhani özlemdir (Miranda, 2025: 14). Geleneksel nostaljiden farklı olarak anemoia, "ödünç alınmış deneyimlere" ve simülasyon evreninin ürettiği internet estetiklerine dayanır. Özellikle ekonomik ve politik belirsizliklerle kuşatılmış yeni kuşaklar için geçmiş; şimdiki zamanın krizlerinden kaçılabilecek güvenli, stabil ve ütopik bir sığınak (escapism) olarak kurgulanır (Miranda, 2025: 15). Vaporwave ve 2000'lerin vaat edilen parlak gelecek vizyonunu temsil eden Frutiger Aero gibi akımlar, hantolojinin kayıp geleceklerini simülasyonun hiper-gerçek imgeleriyle birleştirerek bireyi hiç deneyimlemediği geçmişin nostaljik hayaletleri arasında dijital bir zamansızlığa hapseder ve geçmişi gerçekte olduğundan çok daha iyimser bir forma sokarak yeniden inşa eder (Miranda, 2025: 15).

LO-Fİ HİP HOP

Lo-fi hip hop, "ders çalışma/odaklanma" müziği olarak geniş kitlelere ulaşırken, temelinde "kusurluluğun estetiği" yatar. Bu tür, Hi-Fi modern prodüksiyonlara karşı bir tepki olarak gelişmiştir. Lo-fi prodüktörleri, kasıtlı olarak ses hatalarını, analog kirliliği ve düşük çözünürlüklü örnekleri kullanırlar. Bu dinleme biçimi, anemoia'nın "güvenli sığınak" işlevini yerine getirir. Genç dinleyiciler, analog dönemin (hiç deneyimlemedikleri) "sıcaklığını" ve "insancıllığını" bu türde bulurlar. Analog "kusurları" (plak cızırtısı, kaset tıslaması) kasıtlı olarak kullanarak, dijitalin aşırı keskinliğinden kaçan dinleyiciye "ödünç alınmış bir sıcaklık" sunar.

Lo-fi kavramının tarihsel dönüşümü, ses kalitesine dayalı teknik bir nitelemenin ötesine geçerek estetik ve psikolojik bir sığınak işlevine bürünmüştür. Tarihsel süreçte amatör ev kayıtları, kaset kültürü ve düşük ses kalitesi (low fidelity) ile özdeşleşen lo-fi, günümüz lo-fi hip-hop türünde üretilmiş dip sesler, plak cızırtıları ve dijital olarak eklenmiş nostaljik filtreler aracılığıyla yapay bir geçmiş algısı inşa eder. Miranda'nın vurguladığı "anemoia" kavramı by müzikal estetiğin felsefi anlamda temel taşıyıcısıdır. Günümüz dinleyicisi, vintage kaset döngüleri veya vinil efektleri ile işlenmiş bu üretimlerde gerçek bir tarihsel yaşanmışlıktan ziyade, simüle edilmiş "ödünç alınmış deneyimler" üzerinden bir özlem kurgulamaktadır.

Geleneksel bağımsız rock ve punk kültüründe pürüzlü sesler ya da kayıt hataları, ana akım müzik endüstrisinin steril yapısına karşı bir "gerilim ve çatışma alanı" (dramas of the imperfect signal) sunmaktaydı (Harper, 2025:386). Bu çatışmada temel anlam, müziğin (sinyal) taşıdığı anlam ile sesin bozulmasının (gürültü) bu süreci sabote etme potansiyeli arasındaki dramatik çatışmadır. Kusurlu sinyal; ana akım müzik endüstrisine karşı bir aidiyet, samimiyet

ve direnç sembolü olarak görülür. Vokaldeki veya enstrümandaki kusurlu yapının yarattığı mücadele hissi ve teknik bozukluğun dinleyici tarafından insani bir çaba ve gerçeklik kanıtı olarak okunması, kusurluluğun gerçekçi, mücadeleci bir tavrını dinleyicide uyandırmaktadır. Buna karşın modern lo-fi hip-hop eserlerinde teknik kusurlar antagonist bir çatışma yaratmak yerine; bilinçli bir biçimde "rahatlama, odaklanma ve dinginlik" oluşturmak amacıyla prodüksiyona dahil edilir. Harper, bu dönüm noktasını lo-fi'ın geleneksel DIY (do-it-yourself) ve ham ses anlayışından sapması olarak yorumlar; müzik, artık dinleyicinin duygusal düzenleme (affective regulation) yapabileceği estetik bir alan haline gelmiştir (Harper, 2025:389).

Görünüşte amatör ve rastlantısal hissettiren bu prodüksiyonlar, aslında oldukça stratejik ve kontrollü biçimde inşa edilir (Neal, 2022:32). Neal, üreticilerin dijital ortamlarda pürüzsüz ("hi-fi") olarak kaydettikleri kanallara daha sonra kasıtlı olarak bant tıslamaları ve düşük frekans geçiren filtreler (lowpass/highpass) eklediklerini ifade eder. Üreticinin sergilediği bu kurgulanmış kayıtsızlık (staged nonchalance), geçmişin materyal kırılganlığını (material fragility) taklit ederek dinleyiciye "zamana yenik düşmüş" hissi veren melankolik bir atmosfer sunar. Böylece ses kaynaklarının yapay olarak eskitilmesi, müziğin estetik gücünü artıran temel bir üretim değerine dönüşür (Neal, 2022:33-38).

Tüm bu estetik kurgu, günümüz dinleyicisinin güncel belirsizlikler karşısında sığındığı escapist (gerçeklikten kaçışçı) mekanizmalarla doğrudan ilişkilidir. Sosyal ve ekonomik krizlerin yarattığı baskı altında ezilen birey, hiç tanık olmadığı geçmiş zamanları "daha güvenli, stabil ve iyimser bir sığınak" olarak hayal eder. Lo-fi hip-hop'ın sunduğu simülasyon nostaljisi, hantolojik kayıp gelecekleri anemoia'nın "zihindeki başka zamanlara ait hüzün rüzgarı" ile birleştirir (Miranda, 2025:14-15). Sonuç olarak, gerçeklikten arındırılmış ve dijital olarak idealize edilmiş bir "geçmiş", lo-fi ritimlerinin dinginliği eşliğinde şimdiki zamanın krizlerinden kaçışın en konforlu alanı haline gelir.

SONUÇ

Dijital platformlar, müziği kronolojik ve tarihsel bir akıştan koparark algoritmalar üzerinden modlar ve atmosferler halinde tüketilen hantolojik bir deneyime dönüştürmüştür. Jacques Derrida'nın kuramsallaştırdığı hantoloji kavramı, geçmişin hayaletlerinin ve gerçekleşmemiş geleceklerin bugünü kuşatmasıyla zamanın "zıvanadan çıktığı" zamansız bir duruma işaret ederken; Mark Fisher bu yaklaşımı kültürel bir eleştiriye dönüştürerek kapitalizmin yeni gelecek tahayyüllerini felç ettiğini ve kültürü bir nostalji döngüsüne hapsettiğini savunur. Bu bağlamda algoritmik kürasyon mekanizmaları, dinleyiciyi geçmiş tercihlerinin ve benzer estetik kalıpların tekrarlandığı bir zevk döngüsüne hapsederek müziğin tarihsel bağlamını düzleştirmekte ve tüketimi "ebedi bir şimdi"ye sabitlemektedir.

Söz konusu hantolojik yapıda, gerçekleşmemiş geleceklere ait kayıp vaatler Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramındaki hiper-gerçek imgelerle kesişir. Bireyler artık geçmişin estetik metaları, kaset tıslamaları, plak cızırtıları ve retro görsellerinden oluşan devasa bir dijital arşivin simülasyon evreninde yaşamaya başlarlar. Bu kesişim, John Koenig tarafından kavramsallaştırılan ve bireyin kişisel olarak bizzat deneyimlemediği, hiç yaşanmamış bir geçmişe duyduğu özlem olan "anemoia" olgusunu görünür kılar. Bu atemporal düzlemde, Simon Reynolds'un "retromania" olarak adlandırdığı kültürün kendi geçmişini sürekli dolaşıma sokma bağımlılığı, geleceği iptal eden estetik bir kilitlenmeye dönüşür.

Vaporwave ve Lo-Fi Hip Hop gibi popüler akımlar, bu teorik çerçevelerin somutlaştığı temel alanlar olarak öne çıkar. Vaporwave, 1980'lerin ve 90'ların tüketim ütopyasını yavaşlatılmış döngüler, Muzak örnekleri ve nostaljik tınılarla yansıtarak "kayıp geleceklerin" hantolojik bir hicvini ve "hayaletlerin metalaştırılmasını" sunar. Lo-Fi Hip Hop ise

"kusurluluğun estetiğini" ve analog gürültüleri bilinçli biçimde kullanarak Hi-Fi prodüksiyonların aşırı keskinliğine ve dijital yorgunluğa karşı direnir. Her iki tür de anemoia'nın yarattığı "ödünç alınmış deneyimleri" ve hiç tecrübe edilmemiş analog dönemin "sıcaklığını", günümüzün belirsizliklerinden kaçılabilecek "retro-escapist" güvenli bir sığınak olarak kurgular.

Sonuç olarak, dijital çağda müzik dinleme pratikleri nesnel ve kronolojik bir tarih çizgisinde ilerlemek yerine, geçmişin estetik kalıntılarının algoritmik nostaljiyle yeniden üretildiği döngüsel bir deneyim hâline gelmiştir. Birey, geleceğe dair yeni bir özgünlük inşa etmek yerine, geçmişin simüle edilmiş hiper-gerçekliği içinde "ödünç alınmış bir sıcaklığa" tutunarak varlık göstermektedir. Bu durum, müzik dinleme pratiklerinde zaman algısının kırıldığını, müziğin doğrusal bir sanatsal süreç olmaktan çıkıp atmosferik ve atemporal bir duygu düzenleme aracına evrildiğini açıkça ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Aguas Miranda, J. M. (2025). Anemoia. (Yayımlanmamış Lisans Tezi). Universidad de Chile, Santiago.

Alpaslan, B. A. ve Delibalta, E. (2025). Algorithmic Nostalgia: How Machine Learning Curates Our Emotional Connections to the Past. AJIT-e: Academic Journal of Information Technology, 16(3), 187-206. https://doi.org/10.5824/1309-1581.2025.3.010

Asta, H. (2026). Algoritmaların iktidarı: dijital hegemonya, temsil krizi ve ayrımcılığın yeni biçimleri. Toplum Ekonomi ve Yönetim Dergisi, 7(1), 213-234.

Aytekin, Ç. ve Sütcü, C. S. (2013). Sosyal Medya'da Demokrasi Algısı:"Demokrasinin Renkleri" Üzerine Fikir Madenciliği Araştırması. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (19), 28-44. https://izlik.org/JA96XJ65BM

Barreda, K. Z. (2018). Dystopian Shopping Malls: Vaporwave and The Ghosts of The Future. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Baudrillard, J. (2021). Simülakr ve simülasyon (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bazin, Y. (2012). Retromania. Society and Business Review, 7(3), 301–303. https://doi.org/10.1108/17465681211271378

Binark, M., Demir, E. M., Sezgin, S. ve Özsu, G. (2023). Türkiye müzik endüstrisinde platformlar ve algoritmik kürasyonun yeni kültürel aracılık rolü-Que vadis?. Kültür ve İletişim, 26(51), 108-141.

Cantinelli, L. (2024). Anemoia and the vaporwave phenomenon: The 'new' aesthetic of an imagined nostalgia. Imaginaires: Retrophilia, Nostalgia and the End of Pop Culture, (26), 132–151.

Derrida, J. (1994). Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the New International (P. Kamuf, Çev.). New York: Routledge.

Fisher, M. (2014). Ghosts of my life: Writings on depression, hantoloji and lost futures. London: Zero Books.

Francis, R. ve McDonald, P. (2024). Wave Goodbye to the Future: Haunting, Music, and Cultural Stasis in the Regional Novels of Catherine O'Flynn and Joel Lane. Midland History, 49(3), 354–371. https://doi.org/10.1080/0047729X.2024.2428459

Glitsos, L. (2018). Vaporwave, or music optimised for abandoned malls. Popular Music, 37(1), 100–118. https://doi.org/10.1017/S0261143017000599

Gülay, B. (2015). Example of the post-modern nostalgıa in branding marketing: Retro music. International Journal of Social Sciences and Education Research, 1(3), 699-707.

Güzel, M. (2015). Gerçeklik ilkesinin yitimi: baudrillard'ın simülasyon teorisinin temel kavramları. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, (19), 33-54.

Harper, A. (2025). What was Lo-Fi? Popular Music and Society, 48(3), 367–395. https://doi.org/10.1080/03007766.2025.2490447.

Hesmondhalgh, D. (2021). Streaming's Effects on Music Culture: Old Anxieties and New Simplifications. Cultural Sociology, 1-22. https://doi.org/10.1177/17499755211022283

https://www.spotify.com/us/safetyandprivacy/understanding-recommendations/plain (Erişim Tarihi: 13.04.2026).

Koçer, B. (2022). Tüketici kapitalizm bağlamında vaporwave'in stil unsurlarının çözümlenmesi. Eurasian Journal of Music and Dance, (20), 16-45. https://doi.org/10.31722/ejmd.1089959

Kodiyatar, N. (2025). The Atemporal Self: A Perception-Action Framework for Resolving Psychological Conflict.

Lilja, M. (2018). The politics of time and temporality in Foucault's theorisation of resistance: ruptures, time-lags and decelerations. Journal of Political Power, 11(3), 419-432. https://doi.org/10.1080/2158379X.2018.1523319

Neal, A. S. (2022). Lo-fi Today. Organised Sound, 27(1), 32–40. doi:10.1017/S1355771822000188.

Öztürk, T. A. (2015). Postmodernizmin zaman algısı: "müzikte nostalji modası". İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, (1), 31-42.

Ramond, C. (2007). Matérialisme et hantologie. Cités, 30(2), 53–63. https://doi.org/10.3917/cite.030.0053

Reynolds, S. (2011). Retromania: Pop culture's addiction to its own past. London: Faber & Faber.

Şat, E. (2025). Belleğin bilim merkezlerinin mimarisinde zamansallığın tasarlanmasına etkisinin hantolojik perspektifle tanımlanması. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Balıkesir.

Eğitimci ve Öğrencilere Göre Keman İçin Bestelenmiş En Ünlü Eserler: Kemanın Savaş Atları

The Most Famous Works Composed for the Violin According to Educators and Students: The Violin's Warhorses

Çağan Serbes

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

caganserbes5@gmail.com

Özet

Keman eğitiminde geniş kitleler tarafından tanınan birçok keman eseri bulunmasına rağmen, bu eserlerin neden profesyonel müzik eğitiminde öncelikli olarak tercih edildiği ve eğitimci ile öğrenciler tarafından nasıl değerlendirildiğine ilişkin çalışmalar sınırlıdır. Bu araştırmanın amacı, profesyonel keman eğitiminde eğitimci ve öğrencilerin görüşleri doğrultusunda en tanınmış keman eserlerini belirlemek; bu eserlerin tercih edilme nedenlerini, eğitim sürecindeki yerini ve repertuvar anlayışına etkisini ortaya koymaktır.

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel desen kullanılmış olup veriler Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndaki keman öğrencileri ve keman eğitimcileriyle gerçekleştirilen yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla elde edilmiştir. Elde edilen veriler nitel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir.

Araştırma sonucunda, eğitimci ve öğrencilerin profesyonel keman eğitiminde yaygın olarak kullanılan eserler konusunda büyük ölçüde ortak görüşlere sahip oldukları belirlenmiştir. Katılımcılar, söz konusu eserlerin tanınırlığını müzikal ve teknik özelliklerinin yanı sıra tarihsel önemleri, konser repertuvarlarında sık yer almaları ve önde gelen sanatçılar tarafından seslendirilmeleriyle ilişkilendirmiştir. Ayrıca, geleneksel repertuvarın keman eğitimindeki önemini koruduğu, bununla birlikte daha az bilinen nitelikli eserlerin de eğitim sürecine dâhil edilmesinin repertuvar çeşitliliği ve öğrencilerin sanatsal gelişimi açısından katkı sağlayacağı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keman eğitimi, besteciler, üretimler

Abstract

Despite the existence of numerous violin works widely endorsed for violin instruction, there is scope for further study into why specific pieces are collectively preferred in professional music education and how they are perceived by educators. The objective of this study is to identify the violin works utilized in professional training and to elucidate the reasons for their preference, considering their role in the educational process and the prevailing approach to repertoire selection.

A descriptive qualitative research design was employed in this study; data were gathered through interviews with violin educators at the Çanakkale Onsekiz Mart University State Conservatory. The collected data were subsequently analyzed using qualitative analysis methods.

The study revealed a significant consensus among educators regarding the works commonly used in professional training. Participants highlighted that the preference for these works stems not only from their musical and technical value but also from their regional significance, frequent inclusion in concert repertoires, and performance by renowned artists. Furthermore, while the traditional repertoire remains central to instruction, it was observed

that incorporating lesser-known works enhances repertoire diversity and contributes to technical development.

Keywords: *Violin training, composers, productions*

GİRİŞ

Müzik tarihi boyunca besteciler yalnızca kendi dönemlerinin değil, sonraki kuşakların da sanatsal anlayışını şekillendiren üretimlerde bulunmuş, bu üretimler arasından bazı eserler zamanla ün kazanarak "ünlü" olarak nitelendirilen bir repertuvarın parçası hâline gelmiştir. Bu eserler, yalnızca estetik ve sanatsal nitelikleriyle değil, aynı zamanda icra geleneği içerisindeki süreklilikleri ve eğitim süreçlerindeki işlevleriyle de dikkat çekmektedir. Özellikle keman eğitimi gibi hem teknik hem de müzikal derinlik gerektiren bir alanda, belirli eserlerin tekrar tekrar seçilmesi ve kullanılması, bu repertuvarın kendine özgü bir dinamik oluşturduğunu göstermektedir.

Keman eğitimi sürecinde yer alan bu eserler, öğrencilerin teknik becerilerinin gelişiminde, müzikal ifade yetilerinin şekillenmesinde ve sahne deneyimi kazanmalarında önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, "ünlü" olarak kabul edilen eserler yalnızca geçmişten günümüze aktarılan kültürel mirasın bir parçası değil, aynı zamanda eğitim sürecinin temel yapı taşları olarak da değerlendirilmektedir. Ancak bu eserlerin hangi ölçütlere göre "ünlü" olarak kabul edildiği, neden sürekli tercih edildikleri ve eğitim sürecindeki yerlerinin nasıl şekillendiği konusu yeterince açık değildir.

Bununla birlikte, keman repertuvarının sabit bir yapı mı sergilediği, yoksa eğitimci ve öğrencilerin tercihleri doğrultusunda repertuvarın güncellenmesi ya da yeni eserler kazandırılması öğrenci ve eğitimcilerin gündeminde yer alıyor mu önemli bir soru işareti olduğu düşünülmektedir.

Bu doğrultuda, keman eğitiminde yer alan ve "ünlü" olarak nitelendirilen eserlerin eğitimci ve öğrenci görüşleri temelinde incelenmesi, bu eserlerin algılanma biçimlerini, tercih edilme nedenlerini, güncellenip güncellenmeme nedenini ve eğitim sürecindeki işlevlerini ortaya koymak açısından önem taşımaktadır. Böylelikle çalışma, hem mevcut repertuvar anlayışının anlaşılmasına hem de müzik eğitimi alanında yeni değerlendirmelere zemin hazırladığı düşünülmektedir.

Eğitim

Sönmez'e göre eğitimin tanımı şu şekildedir. "En genel anlamıyla eğitim kültürleme süreci olarak ele alınabilir. Bir diğer anlamıyla kültürel değerleri bireye kazandırma süreci olarak tanımlanabilir"(2019: 5).

"Eğitim; özelden genele, toplumun tüm katmanlarını etkileyen ve bu etkinin sonucunda değiştiren, bireyin doğumundan ölümüne kadar, yaşamının her aşamasında etkili olan bir kavramdır. Bir insanı eğitmek, toplumda olumlu değişimlerin en temel basamağıdır"(Özer, 2017: 1).

Müzik Eğitimi

Uçan'a göre, "Müzik eğitimi, temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir. 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. Müzik eğitimi yoluyla, birey ile çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki

iletişim ve etkileşimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili, daha verimli ve daha yararlı olması beklenir" (2018:11).

Türkmen müzik eğitiminin görevini tanımlarken "Müzik eğitimi, toplumsal yaşamın ortak ve yüzyıllara uzanan anlayış, görüş ve duygu birliğinin ürünü olan kültürü taşımak ve aktarmak görevini üstlenmiştir"(2024: 7) ifadesini kullanmıştır.

Keman Eğitimi

"Keman eğitimi, bireylerin devinişsel, bilişsel ve duyuşsal gelişimlerini desteklemek amacıyla kasıtlı ve sistematik bir şekilde yürütülen bir öğretim süreci olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, keman eğitimi yalnızca bir çalgının teknik becerilerini kazandırmayı değil, aynı zamanda bireyin estetik ve duygusal gelişimini desteklemeyi ve topluluk içinde aktif bir katılımcı olmasını sağlamayı hedeflemektedir"(Oğuz, 2025: 5).

Keman eğitiminin birey üzerindeki etkileri dikkate alındığında, yalnızca çalgısal becerilerin geliştirilmesine yönelik olmadığı, aynı zamanda bireyin kişisel, sanatsal ve duygusal gelişimine katkı sağlayan çok yönlü bir eğitim süreci olduğu söylenebilir.

Keman Eğitiminde Öğretmen ve Öğrenci

Büyükaksoy'a göre keman eğitiminde öğretmen ve öğrenci ilişkisi şu şekildedir."Keman eğitiminin gerçekleşmesini sağlayan bu iki kişidir. Her ikisinin de belirli özellikleri olması gerekir. Bu özellikler öğretimi direk olarak etkiler. Öğretmenin öğreticilik vasfı, öğrencinin beceri ve çalışkanlığı öğretimi verimli ve başarılı kılar. Bunların birindeki eksiklik başarıyı azaltır. Öğrenci ne kadar yetenekli ve çalışkan olsa da öğretmenin bilgi aktarımı yanlış olursa, öğrenci yine başarısız olur. Bunun tersi de aynıdır.

Öğretmenin -kişiliği dışında- çalgısında ustalığı, bilgisi, sanata olan duyarlılığı önemlidir; böylece öğrencisini etkileyip onun güvenini kazanıp yön verecektir. Öğretme yöntemlerindeki bilgisi ise yabana atılmayacak kadar yeterli olmalıdır ki emekleri boşa gitmesin. Öğretmen ayrıca, çalgısının literatürünü iyi tanımalıdır.

Öğrencinin pek o kadar da yetenekli olması, kulağının mükemmel duyması da gerekli sayılmaz. Önemli olan aklını ve dikkatini iyi kullanabilen, çalgıya olan fiziksel yatkınlığı, sağlıklı olması, sorumluluk duyması, çalgısını sevmesi yeterlidir. Öğrenci bu özellikleriyle başarıya giden yolun yarısını aşmış demektir" (1997: 1-2).

Bu doğrultuda, keman eğitiminde başarıya ulaşmanın yalnızca öğrencinin bireysel yeteneklerine bağlı olmadığı; öğretmenin bilgi, deneyim ve doğru yönlendirmesi ile öğrencinin çaba ve sorumluluğunun bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Çalışmanın Amacı

Araştırmanın amacı, profesyonel müzik eğitimi kapsamında yürütülen keman dersleri ve sahne pratiklerinde, eğitimci ve öğrencilerin bakış açılarına göre Türk ve Batı müziği bestecilerine ait en tanınmış ve "ünlü" olarak değerlendirilen eserlerin belirlenmesidir. Bununla birlikte, söz konusu eserlerin eğitim sürecindeki yeri, tercih edilme nedenleri, kullanım sıklıkları ve katılımcıların algılarındaki anlamlarının ortaya konulması hedeflenmektedir.

Çalışmanın Önemi

Bu araştırma, keman eğitiminde yer alan repertuvarın hangi eserler üzerinden şekillendiğini ve bu eserlerin neden "ünlü" olarak kabul edildiğini eğitimci ve öğrenci görüşleri doğrultusunda ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Repertuvar seçiminin müzik eğitiminin temel unsurlarından biri olduğu düşünüldüğünde, bu eserlerin tercih edilme

nedenlerinin ve eğitim sürecindeki işlevlerinin belirlenmesinin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Ayrıca çalışma, eğitimci ve öğrenci perspektiflerini birlikte ele alarak keman repertuvarına ilişkin algıların bütüncül bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanımakta ve gelecekteki müzik eğitimi çalışmalarına kaynaklık etmesi öngörülmektedir.

Çalışmanın Sınırlılıkları

Araştırma Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'ndeki keman eğitmenleri ve keman öğrencileri ile sınırlandırılmıştır. Çalışma kapsamında "ünlü" kavramı, farklı kitlelerce bilinen ve yaygın olarak tanınan bestecileri ve eserleri ifade etmektedir.

Problem Cümlesi

Eğitimci ve öğrencilere göre keman için bestelenmiş en ünlü eserler nelerdir?

Alt Problemler

Ünlü eserlerin "ünlü" olarak kabul edilme nedenleri nelerdir?

Eğitimci veya öğrencinin alışagelmiş keman repertuvarını yenileme durumları nedir?

Savaş atları olarak nitelendirilen eserler keman eğitimindeki yeri ve işlevi nasıl değerlendirilmektedir?

Eğitimci ve öğrenci görüşleri arasında benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?

Yöntem

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerini esas alan betimsel bir desen kullanılmıştır. Bu doğrultuda, veri toplama sürecinde eğitimci ve öğrencilere yöneltilen açık uçlu sorular aracılığıyla katılımcıların görüşleri incelenmiştir.

Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmada veriler, keman eğitiminde yer alan "ünlü" eserlerin belirlenmesi ve bu eserlere ilişkin görüşlerin ortaya konulması amacıyla hazırlanan açık uçlu sorular aracılığıyla toplanmıştır. Eğitimci ve öğrencilere yöneltilen sorularla, katılımcıların keman repertuvarına ilişkin algıları, tercihleri ve deneyimlerini ayrıntılı biçimde ifade etmeleri sağlanmıştır.

Katılımcıların verdikleri yanıtlar doğrultusunda, keman eğitiminde öne çıkan eserler ve bu eserlerin tercih edilme nedenleri belirlenmeye çalışılmıştır.

BULGULAR ve YORUM

Araştırma kapsamında eğitimci ve öğrencilerden elde edilen veriler doğrultusunda, profesyonel keman eğitiminde en tanınmış eserlerin büyük ölçüde ortak bir repertuvar etrafında şekillendiği görülmüştür. Her iki grubun da Felix Mendelssohn'un Mi Minör Keman Konçertosu, P. I. Tchaikovsky'nin Keman Konçertosu, Max Bruch'un Sol Minör Keman Konçertosu, Ludwig van Beethoven'ın Keman Konçertosu, Wolfgang Amadeus Mozart'ın keman konçertoları, Jean Sibelius'un Keman Konçertosu, Eugène Ysaÿe'nin solo sonatları ve Samuel Barber'ın Keman Konçertosu gibi eserleri sıklıkla belirtmeleri, bu eserlerin keman eğitiminin temel repertuvarını oluşturduğunu göstermektedir. Ayrıca öğrenci ve öğretmenlerin görüşlerine göre keman eğitimindeki en ünlü eser Felix Mendelssohn'un Mi Minör Keman Konçertosu olmuştur.

Katılımcılar, söz konusu eserlerin ünlü olmasını melodik ve müzikal açıdan güçlü olmaları, etkileyici temalar içermeleri, teknik ve müzikal gelişime katkı sağlamaları, tarihsel önem taşımaları ve özellikle dünyaca tanınmış keman sanatçıları tarafından sıkça

seslendirilmeleriyle ilişkilendirmiştir. Öğrenciler ayrıca bu eserlerin çok sayıda kayıtlarının bulunmasının tanınırlıklarını artırdığını ifade etmişlerdir.

Öğrencilerin bir eseri beğenmelerinde melodik akış, armonik zenginlik, müzikal ifade ve duygusal derinlik belirleyici unsurlar olarak öne çıkmıştır. Öğretmenler ise eser seçiminde öğrencinin teknik ve müzikal gelişimini destekleyecek, bireysel ihtiyaçlarına ve seviyesine uygun eserleri tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Bunun yanında öğrencilerin ilgi ve hedeflerini dikkate almanın motivasyonu artırdığı da vurgulanmıştır.

Araştırmanın önemli bulgularından biri, hem öğrencilerin hem de öğretmenlerin standart repertuvarın dışındaki eserlerin de eğitim sürecinde yer alması gerektiğini düşünmeleridir. Öğrenciler, farklı eserlerle çalışmanın müzikal bakış açısını geliştirdiğini ifade ederken; öğretmenler de repertuvarlarını az seslendirilen ve öğrencilerin ilgisini çekecek yeni eserlerle güncellemeye özen gösterdiklerini belirtmişlerdir.

Öğrencilere göre keman eğitiminde daha az bilinen eserlerin yeterince kullanılmamasının başlıca nedenleri; öğretmenlerin risk almak istememesi, jüri ve dinleyici beklentileri, geleneksel eğitim anlayışı ve kendini kanıtlamış eserlerin tercih edilmesidir. Bu durum, keman eğitiminde yerleşik repertuvarın hâlen belirleyici olduğunu göstermektedir. Nitekim öğretmen görüşlerinde de alışılagelmiş repertuvarın yeterliliği konusunda görüş birliği bulunmamış; bir öğretim elemanı mevcut repertuvarı yeterli bulurken diğeri yeni eserlerle zenginleştirilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Genel olarak bulgular, profesyonel keman eğitiminde belirli eserlerin hem teknik hem de sanatsal değerleri nedeniyle “kemanın savaş atları” olarak kabul edildiğini göstermektedir. Bununla birlikte katılımcı görüşleri, eğitim sürecinde standart repertuvarın korunmasının yanı sıra daha az bilinen nitelikli eserlerin de programa dâhil edilmesinin öğrencilerin müzikal gelişimine ve repertuvar çeşitliliğine katkı sağlayacağını ortaya koymaktadır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırma, profesyonel keman eğitiminde belirli eserlerin yıllar içerisinde ortak bir repertuvar anlayışı oluşturduğunu ortaya koymuştur. Eğitimci ve öğrenci görüşlerinin büyük ölçüde örtüşmesi, keman eğitiminde kullanılan repertuvarın belirli eserler etrafında şekillendiğini göstermektedir. Bu durum, söz konusu eserlerin yalnızca teknik yeterlilik kazandıran çalışmalar değil, aynı zamanda keman eğitiminin ortak müzikal dili hâline geldiğini düşündürmektedir.

Araştırmanın ortaya koyduğu bir diğer sonuç, bir eserin “ünlü” olarak kabul edilmesinde yalnızca müzikal niteliğin belirleyici olmadığıdır. Eserlerin konser repertuvarlarında sürekli yer alması, önde gelen sanatçılar tarafından seslendirilmesi, eğitim programlarında uzun yıllardır kullanılması ve kayıt teknolojileri sayesinde geniş kitlelere ulaşması da bu tanınırlığı destekleyen önemli etkenlerdir. Dolayısıyla keman repertuvarının oluşumu, sanatsal olduğu kadar kültürel ve eğitsel bir süreç olarak da değerlendirilebilir.

Araştırma, geleneksel repertuvarın keman eğitimindeki önemini koruduğunu göstermekle birlikte, repertuvar çeşitliliğinin artırılmasına yönelik bir gereksinimi de ortaya koymaktadır. Öğrencilerin farklı eserlerle karşılaşmalarının teknik gelişimin yanı sıra müzikal yorumlama becerilerini, estetik bakış açılarını ve sanatsal üretkenliklerini destekleyebileceği düşünülmektedir.

Bu doğrultuda, keman eğitim programlarında standart repertuvarın yanında daha az bilinen nitelikli eserlerin de yer almasına önem verilmelidir. Özellikle Türk bestecilerinin keman eserlerinin eğitim repertuvarına daha fazla dâhil edilmesi hem ulusal müzik kültürünün

tanıtılması hem de repertuvar çeşitliliğinin artırılması bakımından alana katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Büyükaksoy, F. (1997)"Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler", Armoni; Ankara

Oğuz, Ö. (2025). *Türkiye'de Keman Eğitimi ve Klasik Müzik Orkestralarında Sanatçı Olmak Üzerine Bir Araştırma.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. İstanbul

Özer. S. (2017). *Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Programında Uygulanan Viyolonsel Eğitiminde Türk Eserlerinin Yerinin ve Gerekliliğinin Değerlendirilmesi.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Türkiye Cumhuriyeti Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Bursa

Sönmez, V. (2019) " Öğretim İlke ve Yöntemleri", Anı; Ankara

Türkmen, E. F. (2024) "Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri", Pegem; Ankara.

Uçan, A. (2018) "Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum", Arkadaş; Ankara.

Toplumsal Kültür ve Toplum Kültürü

Social Culture and Community Culture

Deniz Aydar

Ordu Üniversitesi

deniz_aydar@hotmail.com

Özet

Sosyal bilinç ve algılama faktörü, birey olmaktan ya da bireysellik unsurundan çok toplumsal kültür kavramında gizlidir. Bunun nedeni, birey oluştaki sürecin toplumsal süreçteki algı oluşturma veya algı şekillenmesinde kendini göstermesidir. Sözüne edilen algı, toplumda var olan kültür öğesinin bireyde oluşturduğu algıdır. Bundan hareketle, toplumsal kültür, toplum içindeki bireylerle şekillenen yaşamdaki oturmuş algı biçiminin eyleme dökülmüş halidir. Toplumdaki âdet, gelenek, görenek ve davranış biçimlerinin örüntüsüdür. Dolayısıyla bireyin üst katmanındaki toplumsal yaşamdır. Toplum kültürü ise toplumsallığın içerdiği aitlik kültürüdür. Bu kültürün yapılanması, toplumu kurumsal ve örgütsel olarak şekillendiren çeşitli alanlar vasıtasıyla gerçekleşir. Bu alanlar toplumu zaman içinde bugüne taşıyan sosyal davranış kültürünü yansıtır. Bu kültürü en iyi yansıtan faktörlerden biri ise gösterge unsuru olarak müziktir. Müzik bu anlamda bir toplumun ulusal ve evrensel olarak nerede olduğunu ve hangi değerleri taşıdığını gösteren en kuvvetli semboldür. Böylelikle toplumsal kültür kavramının, genellenmiş sosyal bilinç faktörüyle ele alınmasını sağlayan ve özellikle sanatla aitlik değerini kuvvetlendiren toplum kültürü kavramı, birbirleriyle ilintili ancak tekil kavramlardır. Bu kavramlar üzerine çalışırken amaç, bireyi toplum ve kültür kapsamında sosyal bir varlık olarak incelemek ve bunu sanatsal gözle ele almaktır. Nitel araştırma yöntemiyle ele alınacak olan bu çalışma, tarama modelini temel alarak, bir durum değerlendirmesi içermektedir. Toplum ve kültür dinamikleri hareketli ve değişkendir.

Anahtar Kelimeler: Toplum, kültür, sosyal bilinç, algı, müzik

Abstract

Social consciousness and perception factors are embedded in the concept of social culture rather than being an individual or an element of individuality. The reason for this is that the process of individual formation manifests itself in creating or shaping perception in the social process. The aforementioned perception is the perception created by the cultural element existing in the society in the individual. From this point of view, social culture is the action of the established form of perception in life, shaped by individuals in society. It is the pattern of customs, traditions, and behaviors in society. Therefore, it is the social life in the upper layer of the individual. Community culture, on the other hand, is the culture of belonging contained in sociality. The structuring of this culture takes place through various fields that shape society institutionally and organizationally. These areas reflect the social behavior culture that has carried the society to the present day over time. One of the factors that best reflects this culture is music as an indicator element. In this sense, music is the strongest symbol showing where a society stands nationally and universally and what values it carries. Thus, the concept of social culture and community culture, which enables the concept of social culture to be handled with the generalized social consciousness factor and especially strengthens the value of belonging to art, are related but singular concepts. While working on these concepts, the aim is to examine the individual as a social entity within the scope of society and culture and to address this with an artistic perspective. This study, which will be conducted with a qualitative research method, includes a situation assessment based on the screening model. The dynamics of society and culture are mobile and versatile.

Keywords: *Society, Culture, Social Consciousness, Perception, Music*

GİRİŞ

Toplum faktöründen söz etmenin çok çeşitli yönleri vardır. Bu faktörün önemi etken ve edilgen sebepler yaratmasıdır. ‘’Toplum’’ kavramının bir faktör olarak anılmasının ana sebebi ise hayatın oluşumunda en temel hareketlilik unsuru olmasıdır. Peki, ‘’hareketlilik unsurunu yaratan nedir?’’ sorusu akla gelirse, bunun cevabı çok nettir. Kültür. Kültür, toplum içinde filiz verip, karmaşık yönlü gelişen, değişim arz eden hareket biçimidir. İçinde üretim fonksiyonunu taşır. Dolayısıyla **toplumsal kültür** ve **toplum kültürü** oluşumunda hareket biçiminin ve üretim fonksiyonunun kuvvetli etkisi hâkimdir. Bir noktaya dikkat çekmek gerekirse kültür, toplum içinde bireyin oluşturduğu etkileşimli dinamizmi içerir. Öyleyse, kültürün oluşması için birey, dinamik yapı ve toplumsallık gerekmektedir çünkü, hareket ve üretim sözüne edilen bu üç temelin içindedir.

Konuyu bağlantılı ama farklı bir yön ile açıklamak gerekirse, sözüne edilen kültür fonksiyonel olarak toplum olmanın ve toplumsallaşmanın ana ekseninde, sadece sanat olgusunu ele almayıp, ülkelerin ekonomi, siyaset, din gibi temel alanlarını ve onların çıkarımlarını içerir. Bu itibarla, kültürü toplum nezdinde incelerken, yeknesak bir anlamla ele almamak gerekir. Toplumsal kültür ve aitlik içeren toplum kültürü bu alanların hepsinden sorumlu kavram olarak hem genellenmiştik hem de aitlik içerir. Bahsedilen alanlar, toplumları tanıtan yaşanmışlık kültürünü ortaya koyar.

Toplumsal kültürün ve toplum kültürünün birlikte ve ayrık olan çıkarımları her iki kavramın da kendi içinde bilgi ve donanım ürettiğini göstererek, merak uyandırır. Bundan hareketle, sözüne edilen kültür yaklaşımlarını açıklamada, toplum ve kültür; bilim, araştırma, sorgulama ve sanat üzerine fikir üretmede başat iki unsurdur. Böylelikle yaşamın her alanında akademik bir yol gösterici olup, sosyalitenin çizgilerini belirtir.

Araştırmanın Problemi

Toplumsal kültür ve toplum kültürü kavramlarının sosyal bilinç ve sosyal algı faktörünü şekillendirme aşamasında sanata uzanan yolun çizgisi bu araştırmanın ana problemidir. İlgili problem, çözülmesi gereken bir sorun olmaktan çok, sempozyumun ana teması olan **‘’Güzel Sanatlar, Müzik ve Sosyal Psikoloji’’** başlığı altında toplum ve kültür unsurlarının dönüşümünü incelemeyi hedefler.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Sosyal bilincin oluşum aşamalarını toplumsal kültür ve toplum kültürü üzerinden ele almak birey olma noktasını kuvvetlendirdiği gibi kültürün toplum oluştaki temellerini sağlamlaştırır. Dolayısıyla buradaki önem ve amaç kültürün toplum kavramını nasıl şekillendirdiğinde yatar. Bundan hareketle oluşan sosyal bilinç toplumsal algının karşılığıdır. Dolayısıyla kültürel etkileşmeden, sosyal bilince; sosyal bilinçten, kültürel hafızaya ve ortak değer bilicine giden süreç çalışmanın amacını kuvvetlendirecek olan en önemli unsurları taşıyacaktır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Toplum ve kültür dinamizminin ele alındığı bu çalışma, nitel araştırma yöntemiyle incelenmiş olup, kaynak taraması yoluyla durum değerlendirmesi yapılmıştır. Karahasanoğlu ve Yavuz (2016)’a göre ‘’durum çalışmaları, anlatı araştırmaları ve alan araştırması betimleme, katılımcı gözlem ve deneyimleme esaslarına dayandığı için nitel araştırma olarak adlandırılır’’ (s.10). Dolayısıyla burada nitel araştırma, toplum ve kültür kavramları üzerinden yönlendirilmiş

olup, sosyal bilinç ve sosyal algı konusu, toplumsal kültür ve toplum kültürü açısından ele alınarak betimlenmiş, araştırma ilerlemiştir.

Verilerin Toplanması, Analizi ve Yorumlanması

Bu araştırma boyunca veriler literatür taraması yapılarak elde edilmiş, konuyla ilgili kitap, dergi, makale, internet ortamı, bildiri, tez gibi çeşitli türde kaynaklar araştırılarak, okuma kültürü süreci gerçekleşmiş, bunun sonucunda bilgiler yazın ve karşılaştırma yoluyla yorumlanmıştır.

BULGULAR

Toplumsallık Unsuru Olarak Kültür

Hikâyeye dayalı, akılcı ve işlevsel olan roman türünün (Eco, Açık Yapıt, çev. Pınar Savaş, s. 155'ten akt. Özatalay, 2024:45) yansıttığı ortam, bireylerin oluşturduğu toplumun aynasıdır. Böyle bir çıkarım veya benzetme, bireylerin toplumda oluşturduğu kültürün eylemsel olarak hareketliliğini yansıtır. Bundan başka, bahsedilen roman türünde hikâye, belli bir zaman döngüsünde yaşanan olayların toplum hafızasında yer ettiği noktada oluşan sosyal bilincin göstergesidir. Dolayısıyla toplumsallık; olay ve olgulara dayalı bir kültür sürecini kapsadığı için âdeta bir hikâye ortamına benzer ve toplum işlevselliği ile kendine ait bir roman yazar.

Toplumsal kültürü oluşturan işlevsellik bireyselliğin getirdiği dinamik yapıyı uyum ve değişimlerle oluştururken, bireyin toplum içinde sergilemiş olduğu eylem ve hareketlerin niteliği ve ortaya konulan kültür yapısı, sembolik ve sezgisel anlam çıkarımlarıyla istemsiz veya kontrollü olarak yerleşik bir sistem oluşturur. İşlevsellik bu sistemde mevcuttur. Sözüne edilen sistem aynı zamanda toplumsallık bilincini oluşturan genellenmiş sosyal bilincin de oluşma noktasıdır. Sosyal bilinç, toplumsal olarak kültürün oluşmasında genelden özele ya da özelden genele yaşam pratikleriyle ''bilgileri yorumlama, analiz etme, anımsama ve kullanma biçimi'' (Göktuğ, 2004: 35'ten akt. Türkmen, 2021:58) olarak yapılanmış bir kültürü açıklar. Böyle bir yapılanma toplumsallığı perçinleştirirken, yaşam pratiğini oluşturan bilgilerin değer olmaya doğru nükseden bütünlüğü söz konusudur. Dolayısıyla kültürün buradaki tanımı yapılacak olunursa, bir döngüyle toplumda yaşayan insanların eylem meydana getirmeleriyle anlam örüntüleri oluşturarak ortaya koydukları kollektif birlikteliktir. Sözüne edilen toplumsal kültür öncelikle bu birliktelikten doğar. Kollektif birliktelik, insanın birey olmaya doğru giden gelişim çizgisinde, tarihî ve coğrafî koşullarla kendini gösterirken, fiziksel kas gücünden, anlam üreten bilince doğru aşamalı çizgide ilerler. Bu süreç içerisinde oluşan sosyalleşme, âdeta yavaş şekillenen ve gelişen insan ilişkilerini yansıtır. Kolektivite; toplumsal kültür oluşumundaki serbest sosyaliteyi ya da serbest dayanışma ve iş gücünü açıklar. Böylelikle sosyalleşme ya da örgütleşme yaşantısı içerisinde uyumun derecelerini oluşturan kültür geçirgen bir hareketliliğe sahiptir. Bu minvalde kültürün aldığı şekil gerek coğrafî gerekse tarihsel etkenlere dayanan yerleşim biçimleriyle de dayanışma kültüründen değer kültürüne doğru yol alır. Değer kültürü toplumsal kültürün en baskın öğesidir. Bağlantılı olarak toplumsal olmada ilerlemiş bireyler değerler nezdinde yaşarken modern zamanların etkisiyle değerleri kültür skalasına göre değiştirip kopuş yaşayabilirler. Bu, üretilen anlam silsilesinin doğurduğu doğal sonuçtur. Toplumsal kültürün oluşma sürecinde değerlerin oluşma aşamasındaki anlam silsilesi kollektif birlikteliğin oluşturmaya başladığı anlam örüntülerinde saklıdır. Bu itibarla, gelecek kuşaklara aktarılan anlam örüntüleri, âdeta bir silsile şeklinde zamanın etkisiyle değişerek aktarılır. Böylece bir hatırlama kültürüyle birlikte, kendi içinde söküme uğrayan algılama ve algıda seçiciliği oluşturan kalıcı anlam silsileleri oluşur. Bu durum, en son noktada toplumsal olmanın getirdiği kalıcı özelliklerin ve kalıcı kültürün oluşmasını sağlar. Elbette ki kalıcı olarak bahsedilen toplum ve kültür pratikleri, eylemsel bir bilinç süreci taşıdığı için kendi içinde değişken olup; çeşitli coğrafyalara göre aitlik sergiler.

Toplumsal kültürün oluşturduğu kalıcı özellikler aitliğin dışında, normatif davranış kuralları oluşturarak, toplum içindeki herkesin o kurallara uymasını bekler. Burada devreye giren faktör, sosyal bilinçtir. Toplum nezdinde genellenmiş bir bilinç türüdür. Toplumsal olmanın getirdiği gerekliliklere uyarak, bireyleşmeyi sağlayan kollektif anlam örüntülerinden doğar ve toplumsal örgüt yapısıyla oturmuşluğunu sergiler.

Sosyal Bilinç

Toplumsallığın içerdiği kültür aşamaları, bireyin bilinç veya biliş profiliyle özdeşleşerek bireysel ve toplumsal farkındalığa hizmet eder. Farkındalık; bireyin toplumdaki diğer insanlarla iletişim biçimleriyle şekillenir. İletişim biçimleri bir bireyin, toplumda yaşayan diğer insanlarla sosyal ve örgütsel empati kurma, kurum kültürünü birliktelikle yürütebilme, kendini karşısındakinin gözüyle görme ve kollektif davranış örüntüsünü sezgi kanalıyla kuvvetlendirip birlikte, bilinç düzeyiyle hareket etmektir. Böyle bir farkındalık hem toplumsal örgütlenmeyi hem de o topluma ait oluş durumunu sergiler. Burada anlam ve algı biçimleri devreye girmektedir. Toplum içindeki bireysel duruşun göstergeleri pozisyonunda olan bu çıkarımlar, sosyal biliş faktörünü akla getirmektedir. Sosyal biliş ‘’ben-öteki ayırımı’’ ve ‘’ben-öteki değişi tokuşu’’ davranışıyla ilgilidir’’ (Vogeley, 2024: 130). Biraz önce bahsedildiği gibi toplum içinde bireyler, toplumda yaşamanın farkındalığını birbirleriyle bütünleşerek ya da birbirlerinden farklı düşünüş ve algılayış noktalarında bulunarak ortaya koyarlar. Bununla bağlantılı olarak sosyal bilinç faktörü biraz daha spesifiktir. Burada ‘’öznel algı ve öznel yaşantılar oyuna dahil olur’’ (Vogeley, 2024:132). Bahsedilen öznel algı, toplumsal olarak işlenmiş (Vogeley, 2024) bir algı biçimidir. Bu nokta artık ait oluş noktasının göstergesidir.

Toplumsal kültürden, Toplum Kültürüne

Ait oluş noktası, toplumsal (social) olmadaki yaşantı perspektifini, sosyal bilincin aşamalarıyla somutlaştırırken, ait olan sosyal bilinç devreye girer. Toplumsallaştırılmış birey, kendi dünyasında öznel sıfatını ortaya koyarken, ‘’o toplumun’’ bireyi olur ve topluma (community) ait olma noktasında anlam dünyasını şekillendirir. Burada önemli bir noktayı vurgulamak gerekir ki o da bireyin içinde yaşadığı kültür nosyonunun topluma kattığı anlam açısıdır. Böylece kültür kavramının toplumsal kültürden toplum kültürüne dönüşen ve değerlendirilen anlamları bulunmaktadır. Kültür kavramına bu yönüyle bakılacak olunursa;

> ‘’Kültür kavramı pozitivist ve yorumlamacı paradigmaların egemen olduğu epistemolojik gelenek içinde de farklı şekilde kurgulanmıştır. Fransız ve Anglosakson Antropolojisine egemen olan Pozitivist paradigmada bilim, teknik ve ekonomi evrensel geçerliliği olan nitelikler olarak görülmüş ve uygarlık kapsamında değerlendirilmiş: Kültür, toplumların duyuş, düşünüş, değer ve inanç formları olarak adlandırılmış ve bunların somutlaşmasının toplumdan topluma farklılık sergileyeceği belirtilerek, kültür uygarlıktan (bilim, teknik ve ekonomiden) ayrılmıştır. Diğer yandan yorumlamacı Alman geleneği bu tasnife soğuk bakmış ve bilim, teknik ve ekonominin de kültür öğeleriyle karşılıklı etkileşim içinde bulunduğunu belirtmiştir’’ (Özlem, 2000: 151-152’den akt. Erkenekli, 2013:150-151).

Bu anlatılardan hareketle toplum kültürü kavramına toplumsal kültür içerisinde spesifik ve dönüşken bir kavram olarak bakıldığı zaman burada kültürün dönüşümlerine de rastlanmaktadır. Böylece toplum kültürü kavramı başlıcasına düşünüldüğünde manevi değerler olan ‘’duyuş, düşünüş ve inanç formlarının’’(Özlem, 2000: 151-152’den akt. Erkenekli, 2013:150) maddî değerler olan yemek, giyim, müzik gibi değerlerle bütünleşerek, hem ‘’betimsel ve bütünsel’’ (Erkenekli, 2013:151) hem de ‘’normatif kültür’’(Erkenekli, 2013:151) yapısını birlikte taşıdığı ve uygarlık etkenlerinin de yaşamsal olarak kültürü etkilediği görülmektedir. Zira bilim, teknoloji ve ekonomi (akt. Erkenekli, 2013) topluma ait eylem ve davranışları kapsayan yaşam tarzını da etkilemektedir. Dolayısıyla topluma ait algı faktörü de bu bütünsel ve yorumlayıcı bakıştan etkilenerek geleneği geliştirirken, birey, içinde bulunduğu çağı yakalama güdüsüyle hareket etmektedir.

Toplum Kültürünün Göstergesi: Ortak Bellek

‘’Kültür kavramı bir toplumun anlayışı ve yaşayışıyla ilgili tüm değerleri içermektedir’’ (Eğinli ve Çakır, 2011:38). Sözüne edilen değerler toplumun oturmuş algısını oluşturmakta, kültürü taşıma misyonunu göstermektedir. Dayanışma ve tarihle gelen bağların gelişim ve değişimle güçlenmesi bu misyonun hareket halinde oluşunun da bir kanıtıdır. Dolayısıyla değerleri oluşturan ve toplum anlayışına ve algısına hizmet eden bir takım temsil göstergeleri mevcuttur. Bunlar dayanışmanın biçimleriyle gelişen temsil göstergeleri olarak ortak bellek ve kültürel hafızayla şekil alır.

Ortak bellek bir toplumun duyuş, düşünüş ve hatıra kültürüyle oluşturduğu anlam üretimleridir. O topluma ait yaşayışın göstergesidir. Beyindeki fizyolojik hazır bulunuş şeklinin sosyaliteye aktarılmış şeklidir. Burada bireyler arasındaki bağın yarattığı sembol önemlidir. Geçmişteki hatırlama kültürünü bugünün sosyal bağlarıyla birleştirip yeni anlamlar üretmek önemlidir. Toplumun yaşayışını simgeleyen, aitlik olgusunu perçinleştiren olay örgülerinin bugün yarattığı anlam dünyası önemlidir. Böylece hatıra kavramını oluşturan hatırlama kültürü de zaman faktörüyle değişkenlik göstererek belleği günün koşullarıyla yenileme gücüne sahip olur. Bundan yola çıkarak, ana noktaya değinilecek olunursa, ‘’Bazı istisnaları da olsa insanın bireysel hafızasının genellikle kolektif hafızanın etkisi altında olduğu ve bunun temel belirleyicisinin ise iletişim olduğu anlaşılmaktadır’’ (Halbwashs, 2017, s., 10,22,23,27,37’den akt. Üçer, 2024:277). Bundan dolayı ortak bellek ve kültürel hafıza kavramları, toplumsal iletişim biçimlerinin zamana göre değişen ancak oturmuş olay örgüsünün yenilendiği ortamları belirler. İletişim şekillerinin hareketliliğini belirler. Kolektivite kavramının örgütlü dayanışmaya doğru gittiğini gösterir. Örgütlü dayanışmanın ortaya çıkardığı temsil biçimleriyse sanata yansıyan göstergelerdir. Ritüeller, festivaller, sanat ve müzik gösterileri ortak belleğin çıktılarıdır. Bu çıktılar bir toplumda tarihsel ve kronolojik yazılı gelenek oluşturmakla birlikte aynı zamanda ortak bir değer bilinci oluşturarak toplumsallık ve toplum olma unsurunu bir arada sergiler. Dolayısıyla ortak bellek ve kültürel hafıza **tarih** denilen yazılı geleneği yaşama geçirir (Halbwashs, 2017’den akt. Üçer). Böylece değer bilinci kuvvetlenir.

Ortak Değer Bilinci ve Müzik

Toplum kültürünü taşımak veya toplum olmak, kültürün işlenmiş bileşkesi durumundaki oturmuş algı, duygu ve eylemleri içerir. Bu minvalde ortaya çıkan toplumsal anlamlar, o topluma ait değerleri ya da toplumsal olmanın gerektirdiği değerleri içerir. Bunlar çoğu zaman toplumun ortak doğrularını ya da faziletlerini oluşturan alışkanlıklar ya da karşıt düşünsel değerleri oluşturan alışkanlıkları kapsar. Bu şekilde bakıldığında, ortak değer bilincinin en fazlaca işlendiği alan ise müzik sanatıdır. Müzik sanatı bu yönden çok kapsayıcıdır. Bütün yaşanmışlıkları sembolize eder, işitsel ve görsel bir sanat ve temsil unsuru oluşturur. Bu anlamda müzik, ‘’toplumsal etkileşimle var olan ve insanlar tarafından insanlar için yapılan öğrenilmiş bir davranıştır’’ (Erol, 2002, s. 32’den akt. Kaplan, 2013: 20). ‘’Müzik yapma ve dinleme davranışı var olan kültürel değerlerimizden kaynaklanan bir eylemdir ve sosyal yapıya dayalı bir sosyal davranışın sonucunda oluşmaktadır’’ (Kaplan, 2013: 122). Böylece müziğin toplumsal işlevleri belli bir noktada o toplumun ihtiyaçları doğrultusunda şekillenerek birçok rolü bir arada barındırır. Dolayısıyla, sadece sanatsal ve estetik rol üstlenmeyip, iletişim, ifade ve estetik unsuru olma; ekonomi, siyasa ve din gibi temel alanlarda toplum dinamizmini vurgulama gibi bir rol de üstlenir. Bunun dışında toplumsal değişim safhalarında durumları temsil eden gösterge olma, toplum değerlerini anlatmada gösterge olma, nesle dayalı aktarım unsuru olma, dayanışma ve sosyal sorumluluk vazifesi görme ve eğitim unsuru olma gibi rolleri de başat olarak üstlenir. Müzik, bu şekilde toplum ve birey bilicini etkileyen ve toplumu yaratan en önemli unsurlardan bir tanesidir. Ortak değer bilincine hizmet

eden müzik gerek toplum içinde gerekse dünya üzerinde birçok farklı değeri, davranış şeklini ve gelenekleri buluşturan evrensel bir barış ve hareket dilidir. Sanat, estetik ve anlaşma dilidir.

Sonuç

Toplumsal olan, bireyi ortaya çıkaran, toplumdaki aitlik noktalarını gösteren kültürün değişimi, insan zekâsını işleme potansiyelinden, ekip biçme hareketlerine; davranış geliştirme eğitiminden, estetik sanat eğitimine; bireysel eylemlerden, toplumsal eylemlere ve bunların oluş biçimine gerek şahsi bilinç vasıtasıyla gerekse toplumsal ya da sosyal bilinç vasıtasıyla hizmet eder. Burada önemli olan nokta kültürün kavram olarak gösterdiği değişkenlik ve hareket biçimidir. Kültür, bireyi toplum içinde var ederek, kendi bilincini kazanmasına ve eyleme geçmesine olanak sağlar. Böylelikle birey nerede ve nasıl bir konumda olması gerektiğine karar verebilme potansiyelini elde eder. Hem toplumsallığı oluşturmanın getirdiği sorumluluk bilinci hem de ait olma bilinci şekillenir.

Toplumsal sorumluluk ve ait olma dürtüsü, sosyal bilincin ve algının oluşma süreçlerinde ortak bellek ve kültür hafızasıyla birlikte gelişerek, aktarım vasıtasıyla şekillenir ve değişir. Bu süreçte sanatın ve müziğin rolü yadsınamaz, çünkü ortak bellek, kültür ve değerlerle oluşan toplumsallık, kültürün hareketiyle ilgili olduğu kadar, toplumu yansıtan, eğiten ve estetik kuralları olan sanatla da ilgilidir. Özellikle de müzik, toplumsal olmanın en kuvvetli göstergesidir. Temsilî ve sanatsal rolleri vardır. Bu roller aynı zamanda toplumsal role de girer. Dolayısıyla kültür bu noktada topluma ve sanata biçilen roller vasıtasıyla hareketliliğini devam ettirmekte ve çağa göre değişmektedir.

KAYNAKÇA

Eğinli, A.T. ve Çakır, S.Y. (2011). Toplum Kültürünün Kurum Kültürüne Yansıması. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi,* Cilt 3, No 2, 37-50. ISSN: 1309-8012 (Online).

https://dergipark.org.tr/tr/pub/sobiadsbd/article/135647 (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

Erkenekli, M. (2013). Toplumsal Kültür Araştırmaları İçin Değer Merkezli Bütünleşik Bir Kültür Modeli Önerisi. *Savunma Bilimleri Dergisi,* Cilt:12, Sayı: 1, Metin Dili: Türkçe, 147-172.

https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/146385/toplumsal-kultur-arastirmalari-icin-deger-merkezli-butunlesik-bir-kultur-modeli-onerisi (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

Kaplan, A. (2013). *Kültürel Müzikoloji.* (3. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Karahasanoğlu, S. ve Yavuz, E.D. (2016). *Müzikte Araştırma Yöntemleri.* (2. Baskı). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları: 7

Özatalay, Y. (2024). *Epifaniler ve Açıklıklar/ Proust, Joyce ve Brecht'ten Berio-Eco Poetikasına.* (Birinci Basım). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Türkmen, U. (2021). *Müziğin Sosyal Psikolojisi.* (1. Baskı). Ankara: İzge Basın Yayın.

Üçer, A. (2024). Maurice Halbwachs'a Göre Kolektif Hafıza. *4.BOYUT Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi,* (Kitap İncelemesi). Sayı:25, 275-282. DOI: 10.26650/4boyut.2024.1541723

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4182609 (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

Vogeley, K. (2024). Sosyal Biliş ve Sosyal Bilinç. (Çeviren: A.E. Yüce). *MetaZihin: Yapay Zeka ve Zihin Felsefesi Dergisi*, Cilt:7, Sayı:2, 127-146. ISSN: 2651-2963.

https://dergipark.org.tr/tr/pub/metazihin/article/1540993 (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

Otizmli Bireylerin Müzik Eğitimi Sürecinde Ailelerin Karşılaştığı Önyargı ve Kalıpyargılar

Prejudices and Stereotypes Faced by Families in the Music Education Process of Individuals with Autism

Dilay Gezer

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

dilaygezer1@gmail.com

Özet

Otizmli bireylerin günlük hayatta olduğu gibi profesyonel ve özengen müzik eğitimleri sürecinde de karşılaştığı zorluklar hem eğitimciler hem de aileler tarafından sıklıkla dile getirilmektedir. Son yıllarda sayıları hızla artan otizmli bireylerin özel yetenekleri arasında sanat ve müzik olduğu da bilinmektedir. Tıp, eğitim, sosyoloji, sosyal psikoloji, sanat, müzik gibi bilimin birçok dalı otizmli bireyler üzerine daha fazla eğilmeye, araştırma ve inceleme yapmaya başladığı da bilinen bir gerçektir.

Profesyonel ve özengen müzik eğitimi alan otizmli öğrencilerin karşılaştıkları zorluklar, önyargılar, kalıpyargıların betimlenmesine çalışıldığı bu çalışmada veriler yapılandırılmış görüşme yolu ile toplanmış ve nitel tekniklere göre çözümlenmiştir. Çalışmanın evreni, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesince yürütülmekte olan "Ailecek Müzik Eğitimi Projesi" kapsamında yer alan aileler yanında; çocukları profesyonel müzik eğitimi alan aileler olarak belirlenmiştir.

Nitel, betimsel ve özgün olduğu düşünülen çalışmanın alana katkı sağlayıcı olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Otizm, müzik eğitimi, aileler

Abstract

Individuals with autism face various challenges in their daily lives, as well as in the process of both professional and amateur music education. These challenges are frequently expressed by both educators and families. In recent years, it is also well known that the number of individuals with autism has been rapidly increasing, and that artistic and musical abilities are among their notable strengths. Many fields of science, including medicine, education, sociology, social psychology, art, and music, have increasingly focused on individuals with autism, conducting more research and analysis.

In this study, which aims to describe the difficulties, prejudices, and stereotypes encountered by students with autism who receive professional and amateur music education, data were collected through structured interviews and analyzed using qualitative methods. The studygroupconsists of families involved in the "Family-Based Music Education Project" conducted by Çanakkale Onsekiz Mart University, as well as families whose children receive professional music education.

This qualitative, descriptive, and original study is considered to contribute to the field.

Keywords: Autism, music education, families

GİRİŞ

Otizmli çocukların gelişim süreçleri yalnızca bireyin kendisini değil, aynı zamanda aile üyelerini de etkilemektedir. Aileler, çocuklarının eğitim süreçleri, sosyal uyumları ve davranış özellikleri ile yakından ilgilenirler. Tüm bunların yanında rehberlik de ederler. Bu rehberlik

esnasında ailelerin hayat kalitesi, standartları, sosyal hayatları, mental sağlıkları çocuğunun gelişiminde oldukça etkilidir. Pozitif ve sağlıklı düşünebilen ebeveynler çocuklarının gelişimine katkı sağlamış olurlar. Ancak yoğun bir bakım sorumluluğu üstlenmekte olduklarından dolayı sosyal hayatlarında yeteri kadar özgür ve aktif olamazlar. Buna ek olarak toplumda var olan önyargılar da sosyal hayatlarını fazlasıyla kısıtlar.

Müzik eğitimi, alistik bireylerin hakkı olduğu kadar otizmli bireylerin de hakkıdır. Eğitimde eşitlik ve fırsat eşitliği haktır ve müdahale edilemez. Ancak bazen toplumdaki bireylerin, bazen bilinçsiz ailelerin, bazen de eğitimcilerin önyargı ve kalıp yargılarından dolayı öğrencilerin çok yetenekli olabilmesine rağmen eğitim hakkı tanınmamaktadır.

Otizmli bireylerin müzik alanındaki potansiyellerinin göz ardı edilmesi ya da küçümsenmesi, hem eğitim süreçlerini hem de bireylerin kendilerini ifade etme fırsatlarını olumsuz yönde etkilemektedir. Bu sebepten dolayı bu çalışma, otizmli çocuğa sahip ebeveynlerin müzik eğitiminde karşılaştıkları sorunları derinlemesine ele alarak hem mevcut durumu görünür kılmayı hem de ileride geliştirilebilecek destek çalışmalarına ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Sosyoloji

Sosyoloji, birey ve toplum arasındaki ilişkilerin anlaşılması açısından önemli bir çalışma alanıdır. Bu nedenle çalışmanın temel kavramlarından biri olan önyargı ve kalıpyargıların toplumsal boyutunun anlaşılabilmesi için öncelikle sosyoloji kavramının ele alınması gerekmektedir.

"Sosyoloji, insanların birbirleriyle ilişkilerinin bilimsel açıdan incelenmesidir" (Fıchter, 2000: 1). Fıchter'in bu tanımında sosyolojinin temelinde insanlar arasındaki ilişkilerin bulunduğu görülmektedir. Sosyolojinin toplumsal olayları ve ilişkileri ele alan kapsamı farklı araştırmacılar tarafından da çeşitli biçimlerde açıklanmaktadır.

Freyer'e göre ise "Sosyoloji, Toplumun şekil ve gelişmesini tayin eden kanunları inceleme konusu olarak alan bir bilimdir (1963:1).

Müzik ve Sosyoloji

Müziğin bireysel bir ifade biçimi olmasının yanında toplumsal bir olgu olarak da ele alınması, müzik ve sosyoloji arasındaki ilişkinin anlaşılması açısından önem taşımaktadır. "… müzik, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş (örüntülenmiş) seslerle işleyip anlatan estetik bir bütündür" (Uçan, 2018:6).

"Müzik, herkesin aşık olduğu o evrensel güzelliğin dünyadaki farklı yansımaları arasındaki bağı sağlayan (bütün) sanatların ortak dilidir" (Khan, 1994:14).

Müziğin toplumla ilişkisi ise müzik sosyolojisi kapsamında ele alınmaktadır. "Müzik Sosyolojisi, toplumda sadece, müziğin sorunlarını değil, müziğin toplumdaki yerini ve etkilerini de araştırır" (Günay, 2006:20).

"Müzik bireysel olduğu kadar, bireylerin içinde büyüdükleri kültürce biçimlenmişlikleri nedeni ile bestecisi, seslendiricisi ve her çeşit tüketicisi ile toplumsal ilişkiler, kuruluşlar yolu ile oluşan bir görünüm vermektedir" (Günay, 2006:21).

Önyargı

Önyargı, bireylerin belirli kişi veya gruplara yönelik önceden oluşturdukları değerlendirmelerle ilişkili bir kavramdır. Toplumsal ilişkilerin bireylerin tutumları üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda, önyargı kavramının ele alınması önem taşımaktadır.

"Günlük yaşantımızda da yaygın olarak kullanılmakta olan önyargı (prejudice) sözcüğü, Etimolojik olarak Latincedeki praejudicium' dan gelmektedir" (Harlak, 2000:7).

"Toplumda baskın (dominant) durumda olan grupların geleneksel önyargıları, azınlık gruplarını sınırlı bir yaşam tarzını sürdürmeye zorlar" (Harlak, 2000:9).

"... günümüze önyargı artık hissedilebilen ya da ifade edilen değil, hissedildiği zaman önyargı, ifade edildiği zaman ayrımcılık olarak tanımlanmıştır" (Coşkun, 2012: 265).

Önyargılar, belirli gruplara yönelik değerlendirmelerin yanı sıra bireylerin fiziksel veya diğer özellikleri üzerinden de ortaya çıkabilmektedir. "Görünümünüz ya da fiziksel durumunuz da ön yargı yaratabilir; obezite, sakatlıklar ve AIDS gibi hastalıklar, insanların başkalarından haksız muamele görmelerine neden olabilir" (Aronson vd., 2012: 747).

Kalıp Yargı

"Kalıp yargılar öyle düşünce yapılarıdır ki değiştirmekte oldukça güçtür" (Coşkun, 2012: 261). Bu durum, kalıp yargıların değişime dirençli olduğunu göstermektedir.

"Stereotip, aralarındaki farklılıkları göz önüne almaksızın bir grubun hemen hemen bütün üyelerine aynı karakteristik özellikleri atfederek bir grup insan hakkında genelleştirme yapmaktır. Stereotipler bir kez oluştu mu yeni bilgilerin ışığında değiştirilmeye direnirler" (Aronson vd., 2012: 752).

"Sosyal psikoloji literatüründe gruplar arası ilişkiler, inançlar ve temsiller bağlamında kullanılan stereotip bir birey, grup veya topluluk hakkında sahip olunan temellendirilmemiş kanaattir; Örneğin Almanlar disiplinlidir, Fransızlar iyi aşçıdır, Japonlar onurlarına düşkündür, Zenciler tembeldir, vb. Belirli bir hedef hakkında basitleştirilmiş yaygın inançlara dayanan stereotipler, bireysel farklılıkları dikkate almayan kalıp yargılardır" (Bilgin, 2008: 175).

Kalıp yargıların genelleyici bir tanımı olan Bilgin'in ifadeleri şu şekildedir. "Stereotipler bilişsel yanlarında, yaşadığımız çevreyi ve bu çerçevede yer alan çeşitli uyaranlara tasnif ederek basitleştirmeyi ve dolayısıyla yaşadığımız dünyaya zihinsel olarak bir düzen vermeyi sağlarlar. Belirli bir kategoride yer alan öğeleri tek tek ve tekil özelliklerinde kavramak yerine toptan birkaç basit çizgide özetlemek, zihinsel çaba tasarrufu sağlar" (2008: 176).

"Hepimiz stereotipleşme ve ayrımcılığın kurbanları ya da potansiyel kurbanlarıyız ve bunun tek nedeni din, cinsiyet, milliyet, etnik köken, cinsel yönelim, dış görünüm ya da engelli olmak gibi tanımlanabilir bir grubun üyesi olmamız" (Aronson vd., 2012: 745).

Kalıpyargıların bireylerin değerlendirilme biçimini etkileyebilmesi, farklı özelliklere sahip bireylere yönelik toplumsal algıların incelenmesini gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda otizmli bireylere yönelik kalıpyargıların ele alınması önem taşımaktadır.

Otizm

Otizmin tarihsel olarak tanımlanmasına ilişkin Çankır ve Türkmen'in ifadeleri şu şekildedir. "Otizm ilk kez Leo Kanner tarafından 1943 yılında tanımlanmıştır" (2021: 25).

"OSB karmaşık bir hastalık grubudur ve süreklilik gösteren bir şekilde sosyal iletişim ve etkileşimde anlamlı bozulma, kısıtlayıcı ve tekrarlayan davranış ve aktivitelerle karakterizedir" (Topçu, 2017:4).

Çolak, otizm tanımına yönelik ilginç bir tespitte bulunur. "Otizm spektrum bozukluğunun tanımları, yıllar boyunca otizm spektrum bozukluğuna ilişkin merak ve şüphe duygularının da tetiklemesiyle farklı disiplin alanlarında özellikle psikoloji, psikiyatri, nöroloji

ve tıp alanlarında yapılan araştırmaların bulguları doğrultusunda gelişim ve değişkenlik göstermektedir" (2016:23).

Otizmli Yetenekler

Otizmli bireylerin farklı özelliklerinin yanı sıra çeşitli yeteneklere sahip olabildikleri de bilinmektedir. Özellikle müziksel ilgi ve yeteneklerin erken yaşlarda fark edilebildiği belirtilmektedir.

"Çocukların yetenekleri erken yaşlarda fark edilebilmektedir. Çocukların seslere karşı olan hassasiyetlerinin kendiliğinden ortaya çıktığı ve kolayca fark edilebildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca farklı sanat dallarına da ilgi gösterme durumları vardır. Dinletilen şarkılara tepkileri, sesleri tekrar etmeleri, mırıldanmaları, radyo dinlemeleri, reklam cıngıllarına dikkat etmeleri, müzik dinlerkenki tutumları ve müzikli oyuncaklara verdikleri tepkiler gözlenebilir veriler sunmaktadır. Aileler bu konuda müzik öğretmenlerinin de bilinçli olması gerektiğini belirtmektedirler. Yine eğitimcilerin bu tür çocuklar için klasik kulak testleri dışında uygulamalar yapmalarının gerektiğini vurgulamaları da dikkat çekicidir" (Çankır ve Türkmen, 2021:192).

Yeteneklerin erken yaşlarda fark edilmesine ilişkin aile gözlemleri de dikkat çekmektedir. "Ailelerin hemen tamamı çocuklarındaki yeteneği erken/küçük yaşlarda fark etmişlerdir. Sesli oyuncaklarla oynama, müzik kanallarını dinlemesi, ritmik şekilde dans etme, müzik dinlerken ağlamayı kesme veya sese tepki verme, sese karşı duyarlı olma, reklam cıngıllarına dikkat etme, çeşitli araçlarla müzik dinlemeyi isteme, şarkı ve melodileri ezberleme erken yaşta fark etme durumları olarak göze çarpmaktadır" (Çankır ve Türkmen, 2021:192).

"Ailelerin, kendilerinin müzik ile uğraşmamalarına rağmen çocuklarındaki bu ilgi ve müzik karşısındaki belirgin tepkileri fark etme ve görme sonucunda değerlendirme isteği duydukları görülmektedir. Buna bağlı olarak çocukları ile geleceğe yönelik yapacakları konusunda yaşadıkları amaçsızlık düşüncesinin yerini de başka bir amacın aldığı fark edilmektedir. Otizmli çocuklarının bu yeteneklerinin velileri motive ettiği ve çocuklarıyla ilgili yapabilecek yeni bazı şeylerinin olması düşüncesinin onlara umut verdiği ve bu eğitimin çocuklar üzerindeki olumlu etkilerinin velilerin düş kırıklıklarını da giderdiği anlaşılmaktadır" (Çankır ve Türkmen, 2021:192-193).

Bu açıklamalar, otizmli bireylerin müziksel ilgi ve yeteneklerinin erken dönemde fark edilmesinin, bu yeteneklerin eğitim yoluyla desteklenmesi açısından önem taşıdığını göstermektedir.

Müzik Eğitimi

Uçan'a göre, "Müzik eğitimi, temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir. 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. Müzik eğitimi yoluyla, birey ile çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili, daha verimli ve daha yararlı olması beklenir" (2018:11).

Türkmen'in tanımına göre mesleki müzik eğitimi şu şekilde ifade edilmiştir. "Mesleki müzik eğitimi, çeşitli dallarıyla çok geniş bir alana yayılmakla kalmamış, disiplinler arası olmasıyla da farklı disiplinlerin içerisinde kendisine yer edinebilmiş bir alandır. Genel olarak, mesleki müzik eğitimi alanların yorumculuk, bestecilik, müzik bilim, eğitim, teknoloji gibi alanlarda görev alabildikleri görülmektedir. Bunların yanı sıra, sağlık, din, işitsel medya ve

daha birçok alanda da müziği meslek olarak seçmiş bireylerin çalıştıkları gözlenmektedir. Bu nedenle, mesleki müzik eğitimi her aşama ve dala göre planlanmayı ve özel çalışmalar yapmayı gerektirmekte, gelişmiş ülkelerin eğitim sisteminde, gerekli alanlara yönelik uzmanlık eğitimi yer almaktadır" (2024:16).

Türkmen'in ifadeleriyle özengen eğitim, "Müziğin belli bir dalında kendisini yetiştirmek isteyen bireylere verilen ve müzikal zevklerini geliştirmeyi amaçlayan bir eğitimdir" (2024:15).

Otizmli Ailelerin Sıkıntıları

"Aileler; bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik, eğitimsel birçok sorunla çoğunlukla baş başa kalmaktadırlar. Bu sorunlar bazen aile içi huzursuzluklara yol açmakta ve sorun yumağı daha da büyümektedir (Çankır ve Türkmen, 2021, 19).

Özellikle otizmli ve profesyonel müzikle ilgilenen öğrencilerin ailelerinin yaşadığı en büyük sorunlardan biri üniversiteye giriş sınavında yaşadıkları sıkıntılar. "Aydın Kil: Üniversitede farklı bir sorunla karşılaştık. Otizmli çocuklar için YKS baraj puanı 100 olarak belirlenmiş. Bu puan düşünce de sorun çözülmedi. Biz baraj puanının tamamen kaldırılmasını, otizmli öğrencilerin özel yetenek sınavı ile alınmasını istedik fakat bunu bir türlü kabul ettiremedik. Asıl sorunu da sınav zamanında yaşadık. Örneğin baraj 100 puan iken çocuğun en azından 300 puan alabilecek kapasitesi olduğunu biliyorduk fakat sonuçlar geldiğinde barajın altında kaldığını gördük. Araştırdığımızda sınav ortamında floresanın çalışması, ambulansın veya uçağın geçmesi, iş makinelerinin çalışması, okuyucunun ses tonunun değişmesi vb. durumlarda sizi dinlemeyip sorularınızı cevaplamayacağını anlatmaya çalıştığımızda eğitimci suskun kaldı" (Çankır ve Türkmen, 2021:52).

Serin'in cümleleri ile, "Farkındalık, kabullenme, uyum sağlama ve yaşam alanı çok değerli otizmli bireyler için. Biz sağlıklıyken çocuğumuzun tüm ihtiyaçlarını karşılamaya çalışıyoruz. Ama ya bizden sonra? İşte ülkemizde bu büyük bir soru işareti. Bakın Japonya'da durum nasıl: Japonya'da müzikle ilgilenen ve uğraşan çok sayıda otizmli varmış. Yine çok sayıda otizmli müzisyen ve konser veren otizmli sanatçılar varmış" (2023: 68).

Çankır ve Türkmen'in kitabından. "Yasemin Atyıldız: Otizmin ne olduğunu öğrendiğim andan itibaren hayatımız değişti. Yaşanmış hikâyeler ile hayatta hep 1-0 mağlup yol alacağımızı anladık. Özellikle ülkemizdeki eğitim sisteminde zorluklar yaşayacağımızı biliyorduk. Nihayetinde iki yaşından itibaren anne-baba olmaktan daha başka bir görevimiz olduğunu anladık. Daha çok öğretmen ve hatta çocuğumuzun eli, ayağı, gözü, ağzı, dili olmaya başladık. Sürekli bir koşturmanın içine girdik. Duygularımızdan arınıp bir nevi robotik bir hayata atıldık. Hem öğrenci hem öğretmen olduk. Klişeleşmiş hiçbir öğretinin hayatımızda olması gerektiği gibi yer bulmadığını tecrübe ettik. Hayatı, daha ziyade, sadece onun iyileşebilmesi, daha doğrusu, kendine yer bulması yönünde planlamaya çalıştık. Zor oldu, hala kolay değil. Ama alıştık. Alışmak en azından hayatımızı biraz daha yaşanılır hale getirdi" (2021: 102).

Çankır ve Türkmen'in kitabından, "Seyhan Erdeniz: Özel rehabilitasyon merkezlerindeki eğitimler yetersiz. Çünkü orada çalışanların çoğu otizm konusunda çok yetkin değil. O konudaki eğitimler yetersiz olduğu için biraz problem yaşıyorduk tabi ki. Artı özel eğitim merkezleri ve rehabilitasyon merkezleri maalesef bir defaya mahsus olarak açıldıktan sonra devlet daha sonra bunları kontrol etmediği için de gelişim oluyor mu olmuyor mu? İstenilen programlara uyup uymadıklarını kimse bunun net bir cevabını veremiyor tabi ki. Maalesef biz de aileler olarak bir nevi onlara güvenmeye çalışıyoruz. Ama keşke devlet biraz daha bu merkezleri kontrol altında tutsa" (2021: 125). Bu düşünceye dayanarak ailelerin sorunlarından birinin de özel eğitimlerin yetersizliği ve kontrolsüzlüğü olduğunu söyleyebiliriz.

YÖNTEM

Bu çalışma, otizmli bireylerin müzik eğitimi esnalarında yaşadıkları önyargı ve kalıp yargıları anlamaya yönelik olarak nitel araştırma yaklaşımı ile yürütülmüştür. Araştırmada mevcut durumu olduğu gibi aktarmayı amaçlayan betimsel araştırma yöntemi "Betimsel (descriptive) araştırmalar, verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar. Eğitim alanındaki araştırmada, en yaygın betimsel yöntem tarama çalışmasıdır, çünkü araştırmacılar bireylerin, grupların ya da (bazen) fiziksel ortamların (okul gibi) özelliklerini (yetenekler, tercihler, davranışlar vb.) özetler. Etnografik ve tarihi yöntemler de yapıları bakımından aslında betimseldir. Eğitim alanındaki betimsel çalışmalara verilecek örnekler; çeşitli öğrenci gruplarının başarılarını belirlemek, öğretmenlerin, yöneticilerin ya da danışmanların davranışlarını tanımlamak, ebeveynlerin tutumlarını ve okulun fiziki şartlarını tanımlamak olabilir. Olgunun tanımlanması tüm araştırma gayretlerinin başlangıç noktasıdır" (Büyüköztürk vd., 2021:25) kullanılmıştır.

Çalışmanın katılımcılarını, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde eğitim alan-almış otizmli öğrencilerin aileleri ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesince yürütülmekte olan "Ailecek Müzik Eğitimi Projesi" kapsamında yer alan aileler oluşturmaktadır. Katılımcılar, araştırmanın amacına uygun olarak belirlenmiştir.

Veriler, otizmli bireylerin müzik eğitiminde karşılaştıkları sorunlara yönelik yapılandırılmış görüşmeler yoluyla toplanmıştır. Toplanan veriler, nitel tekniklere göre, incelenmiştir. Analiz sürecinde veriler temalar halinde düzenlenmiş ve yorumlanmıştır. Araştırma sürecinde gizlilik ve gönüllülük ilkelerine uyulmuştur.

Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmada veriler, nitel araştırma yaklaşımına uygun olarak yapılandırılmış

görüşme tekniği kullanılarak toplanmıştır.

Çalışmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, otizmli bireylerin özengen ve mesleki müzik eğitimi süreçlerinde karşılaştıkları önyargı ve kalıp yargıları, aile görüşleri doğrultusunda belirlemek ve bu durumların eğitim süreçlerine etkilerini ortaya koymaktır.

Çalışmanın Önemi

Bu çalışma, otizmli bireylerin müzik eğitimi süreçlerinde karşılaştıkları önyargı ve kalıp yargıları aile deneyimleri üzerinden ele alması bakımından önem taşımaktadır. Literatürde otizmli bireylerin eğitimi üzerine birçok çalışma bulunmakla birlikte, müzik eğitimi bağlamında ailelerin yaşadığı sosyal ve psikolojik deneyimlere odaklanan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu yönüyle araştırma, alandaki önemli bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Ayrıca çalışma, otizmli bireylerin müziksel potansiyellerinin toplumsal önyargılar nedeniyle göz ardı edilmesine dikkat çekerek, eğitimde fırsat eşitliği ve kapsayıcılık ilkeleri açısından farkındalık oluşturmayı amaçlamaktadır. Ailelerin yaşadığı güçlüklerin ortaya konulması, hem eğitimcilere hem de politika yapıcılara daha bilinçli ve kapsayıcı uygulamalar geliştirme konusunda veri sunması açısından önemlidir.

Bununla birlikte araştırma, müzik eğitiminin otizmli bireyler üzerindeki olumlu etkilerini dolaylı olarak vurgulayarak, bu alanda yapılacak yeni araştırmalara ve uygulamalara rehberlik edebilecek nitelikte görülmektedir. Aynı zamanda ailelerin sesini görünür kılması bakımından sosyal boyutta da değer taşımaktadır.

Problem Cümlesi

Ailelere göre otizmli bireylerin amatör müzik eğitimleri süresince karşılaştıkları önyargılar ve kalıp yargılar nelerdir?

Ailelere göre otizmli bireylerin mesleki müzik eğitimleri süresince karşılaştıkları önyargılar ve kalıp yargılar nelerdir?

BULGULAR ve YORUM

Yapılandırılmış görüşmeler sonucunda elde edilen veriler, otizmli bireylerin müzik eğitimi süreçlerinde çeşitli önyargı ve kalıpyargılarla karşılaşıldığını göstermektedir. Katılımcıların deneyimleri incelendiğinde, bu durumun özengen ve mesleki müzik eğitimi süreçlerinde farklı biçimlerde ortaya çıktığı görülmektedir. Özengen müzik eğitimi sürecinde toplumsal çevrenin tutumları ve aileler üzerindeki sosyal baskılar öne çıkarken, mesleki müzik eğitimi sürecinde eğitimcilerin ve kurumların tutumlarından kaynaklanan sorunların daha belirgin olduğu görülmektedir.

Özengen Müzik Eğitiminde Toplumsal Önyargılar

K1: "Üniversite mezunu olduğunu söylediğimizde şaşırıyorlar. Konuşamıyorsa nasıl müzik nasıl yapacak diye soruyorlar. Müzik aleti çalamaz, müziğe yeteneği olamaz diye düşünülüyor. Müzik kursunda ne işi var dedikleri oluyor."
K2: "Müzik kursuna gidiyoruz dediğimizde şaşırıyorlar."

Bu ifadeler, otizmli bireylerin konuşma becerileri ve engellilik durumları ile müziksel yeterlilikleri arasında doğrudan bir ilişki kurulduğunu göstermektedir. Katılımcıların deneyimlerinde, otizmli bireylerin müzik eğitimi alabileceğinin çevre tarafından olağan karşılanmadığı ve müziksel yeteneklerinin önceden sorgulandığı görülmektedir.

Özengen Müzik Eğitiminde Eğitimcilerin Tutumları

K1: "Eğitimcilerden bu fırsat ne kadar güzel diyenler oldu, çevreden konuşamıyor müzik ne alaka diyen oldu."
K2: "Otizmi bilmediğinden dolayı nörotipiklerle ders işler gibi işlemiş ve otizmli öğrenci piyanoyu bırakmış."

K2 ayrıca öğrencisinin başlangıçta ritmi ve tempoyu yakalamakta zorlandığını, zaman içerisinde tekrarlarla müzikten zevk almaya ve öğrenmeye başladığını; ancak piyano öğretmeninin otizmli bireye uygun ders veremediğini ve nörotipik öğrenciye verdiği dersin aynısını uyguladığını belirtmiştir. Katılımcıya göre öğretmenin hızlı ilerlemesi nedeniyle öğrenci derse ayak uyduramamış ve piyanoyu bırakmıştır.

Bu ifadeler, eğitimcilerin otizmli öğrencilerin bireysel özelliklerini dikkate alan öğretim yaklaşımlarını kullanmasının müzik eğitimine devam açısından önemli olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, eğitimcilerin otizmli bireylerin müzik eğitimine yönelik olumlu tutumlarının da süreci destekleyebildiği görülmektedir.

Özengen Müzik Eğitiminde Müziksel Yeteneklere İlişkin Kalıpyargılar

K1: "Engelli olduğunu düşündükleri için müzik aleti çalamaz, şarkı söyleyemez dediler."
K2: "Kızımı gitarla fotoğraf çekip paylaşmıştık. Başaramayacağını düşündükleri yorumlar geldi. Çalabiliyor mu gibi şaşkınlıkla sorulan sorular gibi. Otizmli çocuklar nasıl enstrüman çalabilir diye düşünüyorlar."

Bu ifadeler, otizmli bireylerin müziksel yeterliliklerinin değerlendirilmesinde otizm tanısının belirleyici olabildiğini göstermektedir. Katılımcıların deneyimleri, bireyin müziksel potansiyelinin ortaya konulmasından önce "otizmli olduğu için yapamaz" biçimindeki kalıpyargıların devreye girdiğini göstermektedir.

Özengen Müzik Eğitiminde Müziksel Katılım ve Öğrenme Süreci

K1: "Sözel ifadesi olmadığı için şarkı sözlerine eşlik etmiyor. Ama içinden söylediğini biliyorum."
K2: "İlk başladığında ritmi, tempoyu yakalamakta zorlanıyordu. Zaman içerisinde tekrarlar ile zevk almaya ve öğrenmeye başladı."

Bu ifadeler, müzik eğitimi sürecinde öğrencilerin müziksel katılım biçimlerinin farklılaşabileceğini göstermektedir. K1'in ifadesinde sözel olarak şarkıya eşlik edememenin müziksel katılımın olmadığı anlamına gelmediği görülürken, K2'nin ifadesinde tekrarların öğrencinin ritim ve tempo becerilerini geliştirmesinde ve müzikten zevk almasında etkili olduğu görülmektedir.

Özengen Müzik Eğitiminde Toplumsal Çevrenin Otizm ve Müzik İlişkisine Bakışı

K1: "Otizmliler sesten rahatsız olurlar, müzik sesinden rahatsız olmuyorlar mı diye düşünüyorlar."
K2: "Kızımı gitarla fotoğraf çekip paylaşmıştık. Başaramayacağını düşündükleri yorumlar geldi. Çalabiliyor mu gibi şaşkınlıkla sorulan sorular gibi. Otizmli çocuklar nasıl enstrüman çalabilir diye düşünüyorlar."

Bu ifadeler, toplumsal çevrenin otizmli bireylerin müzikle ilişkisinin nasıl olabileceğine dair ön kabullere sahip olduğunu göstermektedir. Katılımcıların deneyimlerinde, otizmli bireylerin müzik yapabilmesi olağan bir durum olarak görülmemekte ve bu durum şaşkınlıkla karşılanmaktadır.

Özengen Müzik Eğitiminde Anneler Üzerindeki Toplumsal Baskı

K1: "Sen çok güçlü bir annesin halledersin diyerek destek değil baskı oluşturuluyor. Cennet senin ayaklarının altında gibi cümleler kuruyorlar ve bu acınası psikolojik bir yük oluşturuyor. Bu cümleler bana insan değilmişim, hasta olamazmışım ve her zaman başarılı olmak zorundaymışım gibi hissettiriyor."
K2: "Mükemmel anneler olduğumuzu, savaşçı olduğumuzu söylüyorlar. Bu baskı oluşturuyor."

Her iki katılımcının ifadelerinde de annelere yönelik "güçlü", "mükemmel" ve "savaşçı" olma beklentisinin destekleyici olmaktan ziyade baskı oluşturduğu görülmektedir. Bu durum, otizmli bireylerin ailelerinin de toplumsal kalıpyargılardan etkilendiğini göstermektedir.

Özengen Müzik Eğitiminde Ailelerin Önyargılarla Baş Etme Biçimleri

K1: "Önerilere açığım ancak yaşadıklarımızı ben bildiğim için genelde kulak asmıyorum."
K2: "Görmemeye duymamaya çalışıyoruz. Bizden daha tecrübeli insanların bilgilerinden faydalanarak en doğrusunu yapmaya çalışıyoruz."

Bu ifadeler, ailelerin çevreden gelen her öneriyi doğrudan kabul etmek yerine kendi deneyimlerini ve daha deneyimli kişilerin bilgilerini dikkate aldıklarını göstermektedir.

Özengen Müzik Eğitiminde Başarı Sonrası Değişen Tutumlar

K1: "Sosyal medyada paylaştığımız başarılarımızı gördüklerinde şaşkınlıkla ne kadar güzel yapmış dediklerinde anlıyorum."
K2: "Çevremiz genelde destekledi. Şaşkınlıkla bu kadar güzel yol alacağınızı düşünmüyorduk diyenler oluyor."

Bu ifadeler, başlangıçta otizmli bireyin müzik eğitimi almasına şaşkınlıkla yaklaşan kişilerin, öğrencinin müziksel gelişimini ve başarısını gördüklerinde olumlu şaşkınlık yaşadıklarını göstermektedir. Bu durum, müziksel performansın otizmli bireylere ilişkin bazı olumsuz beklentilerin değişmesinde etkili olabildiğini düşündürmektedir.

Mesleki Müzik Eğitiminde Otizmli Bireylerin Yeterliliklerine İlişkin Önyargılar

K1: "Bir profesör çocuğunuz asla konuşamaz dedi. Şu an opera ve şan bölümü mezunu. Lise yıllarında işitme hocası bana sizi başarabileceğine inanıyor musunuz dedi?"
K2: "Piyano çalmasına rağmen çalamaz dediler. Okula kabul etmemek için ellerinde sorun var dediler."

Bu ifadeler, öğrencilerin müziksel yeterliliklerinin ve eğitim potansiyellerinin otizm tanısından bağımsız olarak değerlendirilmediğini göstermektedir. Katılımcıların deneyimlerinde, öğrencilerin başarabileceklerine ilişkin kuşkunun eğitim sürecinin farklı aşamalarında ortaya çıktığı görülmektedir.

Mesleki Müzik Eğitiminde Eğitimcilerin Tutumları

K1: "Lisede çalışdığı opera eserini hocasına dinletmek istediğinde hep başından savardı. Yüksek lisansta şan hocası yarım dönem ders verdikten sonra benim dersimi seçmeyin dedi."
K2: "Lisede koro ve orkestra derslerine alınmadı. Ben konuştuktan sonra aldı ama hiçbir zaman konsere çıkarmadı."

Bu ifadeler, bazı eğitimcilerin otizmli öğrencilerin eğitim sürecine katılımını sınırlayan tutumlar sergilediğini göstermektedir. Özellikle K2'nin deneyiminde öğrencinin derslere alınmasına rağmen konser sürecine dahil edilmemesi, eğitim ortamındaki katılımın yalnızca derse kabul edilmekle sınırlı kalabildiğini göstermektedir.

Mesleki Müzik Eğitiminde Kurumsal Engeller

K1: "Yetenek sınavında sesleri algılayamaması için sesleri pedala basılarak sorulmuş. Bir hoca itiraz edip kabul edilmesi için elinden geleni yapmış."
K2: "Özel kurumlarda 5 katı para istendi. Ege üniversitesinde konservatuvar sınavında birinci aşamayı geçmemize rağmen ikinci aşamada ona eğitim veremeyiz, ona uygun hocamız yok diyerek kabul edilmedik."

Bu ifadeler, mesleki müzik eğitimine erişim sürecinde öğrencilerin yalnızca sınav performanslarıyla değil, kurumların ve eğitimcilerin tutumlarıyla da karşı karşıya kaldıklarını göstermektedir. Özellikle K2'nin deneyiminde, birinci aşamayı geçmesine rağmen ikinci aşamada eğitim verilemeyeceği gerekçesiyle kabul edilmemesi, eğitim sürecine erişim konusunda yaşanan önemli bir engel olarak ortaya çıkmaktadır.

Mesleki Müzik Eğitiminde Eğitim Ortamına Katılım

K1: "Eğitimcilerin önyargıları dışında kolaydı. Algıları açıktı ve yetenekliydi."

K2: "Özel kurumlar 5 katı para istediler. Koro ve orkestra derslerine alınmadı."

Bu ifadeler, öğrencilerin müziksel yeterliliklerinden ziyade eğitim ortamındaki tutum ve uygulamaların bazı durumlarda eğitim sürecini zorlaştırdığını göstermektedir.

Mesleki Müzik Eğitiminde Sosyal Destek ve Tutum Değişimi

K1: "Eğitimcilerle sorun yaşadık. Komşumuz çocuğumdan istek şarkı isterdi. Balkondan minik konserler yapardı."
K2: "Üniversitede sınıf ardaşları notlarını verir ve destek olurlardı (görme engelli). Sonrasında otizmli öğrencinin okulu birincilikle bitireceğini öğrendiklerinde yardım ve destekleri geri çekip konuşmamaya başladılar."

Bu ifadeler, öğrencilerin eğitim süreçlerinde hem destekleyici hem de olumsuz sosyal deneyimler yaşayabildiğini göstermektedir. K1'in ifadesinde yakın çevreden gelen destekleyici bir tutum görülürken, K2'nin deneyiminde öğrencinin başarısının öğrenilmesinin ardından daha önce var olan desteğin geri çekildiği belirtilmektedir.

Mesleki Müzik Eğitiminde Otizme İlişkin Bilgi Eksikliği

K1: "Otizmin ne olduğunu bilmiyorlar. Her otizmlinin müzik yeteneği olacağını sanıyorlar."
K2: Bu soruya ilişkin görüş belirtilmemiştir.

K1'in ifadesi, otizmin bireyler arasında farklılık gösterebilen özelliklerinin göz ardı edilerek otizmli bireylerin tamamına ilişkin genelleyici beklentiler oluşturulabildiğini göstermektedir. K2'nin bu soruya ilişkin bir görüş belirtmemesi nedeniyle bu katılımcı açısından ayrıca bir değerlendirme yapılmamıştır.

Mesleki Müzik Eğitiminde Ailelerin Önyargılarla Baş Etme Biçimleri

K1: "Önümüze bakıyoruz. Kulağımızı tıkıyoruz."
K2: "Görmeyerek, duymayarak."

Bu ifadeler, ailelerin olumsuz tutum ve değerlendirmeler karşısında kendi hedeflerine odaklanmayı ve çevrenin söylemlerini dikkate almamayı bir baş etme biçimi olarak kullandıklarını göstermektedir.

Mesleki Müzik Eğitiminde Başarı Sonrasında Değişen Tutumlar

K1: "Lisedeki siz başarabileceğine inanıyor musunuz diyen işitme hocası sonrasında otizmli öğrencinin kulağının çok iyi olduğunu, çok başarılı bulduğunu söyledi. Yine başından savan başka bir hocası otizmli öğrenci dünya birinciliği elde edince benim öğrencim benim öğrencim dedi. Lisede istemeyen hocası doktora sınavını kazandığını duyunca arayıp tebrik etti."
K2: "Lisede yetenek sınavında oğlumu almak istememişler. Hatta sınavın dışına çıkmışlar 4 ses değil 6 sese kadar sormuşlar, zorlamışlar sistemin dışına çıkmalarına rağmen hepsini doğru yaptığı için alalım yeter artık diyerek kabul etmişler ve birincilikle kazanmış. Öğrenci lise ikinci sınıfa geldiğinde itiraf etmişler. Özel bir kurumdaki hocası ilk etapta bir deneyelim demiş sonra iyiki çalışmışız sseninle demiş. Hatta sonrasında aileyi aramış o hoca batudaki tecrübelerimi başka öğrencilerde de kullandım teşekkür ederim demiş."

Her iki katılımcının ifadeleri de öğrencilerin müziksel başarılarının bazı eğitimci ve kurumların başlangıçtaki olumsuz tutumlarını değiştirdiğini göstermektedir. Bununla birlikte,

bu deneyimler öğrencilerin müziksel yeterliliklerini ortaya koymalarına rağmen başlangıçta çeşitli kuşkularla karşılaştıklarını da göstermektedir. Dolayısıyla başarı, bazı durumlarda önyargıların değişmesine katkı sağlarken, öğrencilerin başlangıçta sahip oldukları potansiyelin doğrudan kabul edilmesini her zaman sağlayamamıştır.

Özengen ve Mesleki Müzik Eğitiminin Karşılaştırılması

Özengen ve mesleki müzik eğitimi alan katılımcıların görüşleri birlikte değerlendirildiğinde, her iki eğitim sürecinde de otizmli bireylerin müzik yapabileceğine ilişkin önyargıların bulunduğu görülmektedir. Ancak bu önyargıların ortaya çıkış biçimleri farklılaşmaktadır.

Özengen müzik eğitimi alan katılımcılar:

K1: “Konuşamıyorsa nasıl müzik yapacak diye soruyorlar.”

K2: “Müzik kursuna gidiyoruz dediğimizde şaşırıyorlar.”

Mesleki müzik eğitimi alan katılımcılar ise:

K1: “Bir profesör çocuğunuz asla konuşamaz dedi. Şu an opera ve şan bölümü mezunu.”

K2: “Piyano çalmasına rağmen çalamaz dediler.”

Bu ifadeler birlikte değerlendirildiğinde, özengen müzik eğitiminde toplumsal çevrenin şaşkınlık ve önyargılarının daha görünür olduğu; mesleki müzik eğitiminde ise öğrencilerin eğitim kurumlarına kabulü, derslere ve etkinliklere katılımı ve eğitimcilerin tutumları üzerinden daha somut sorunların yaşandığı görülmektedir.

Bununla birlikte her iki grupta da ortak bir durum dikkat çekmektedir: Katılımcıların çocuklarının müziksel başarıları, çevre ve eğitimcilerin başlangıçtaki düşüncelerinin değişmesinde etkili olmuştur. Bu durum, otizmli bireylerin müziksel potansiyellerinin görünür hale gelmesinin, onlara ilişkin mevcut önyargı ve kalıpyargıların sorgulanmasına katkı sağlayabileceğini göstermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada, otizmli bireylerin özengen ve mesleki müzik eğitimi süreçlerinde ailelerin çeşitli önyargı ve kalıpyargılarla karşılaştıkları sonucuna ulaşılmıştır. Özengen müzik eğitiminde önyargıların daha çok toplumdan, mesleki müzik eğitiminde ise eğitimciler ve eğitim kurumlarından kaynaklandığı görülmüştür.

Araştırma sonucunda, otizmli bireylerin müzik alanındaki başarılarının önündeki en önemli engelin aile görüşlerine göre, bireysel yetersizliklerden çok, toplumun ve eğitimcilerin sahip olduğu önyargılar olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte, uygun eğitim ortamı sağlandığında otizmli bireylerin hem özengen hem de mesleki müzik eğitiminde başarılı olabildikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Otizmli bireylerin elde ettikleri başarıların zamanla çevrelerindeki bireylerin bakış açılarını olumlu yönde değiştirdiği görülmüştür. Bu nedenle eğitimcilerin otizm konusunda bilinçlendirilmesi, kapsayıcı müzik eğitimi uygulamalarının yaygınlaştırılması ve toplumsal farkındalığı artırmaya yönelik çalışmaların desteklenmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Aronson, E., Wilson, T. D. & Akert, R.M. (2012). *Sosyal Psikoloji.* İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Bilgin, N. (Ed.). (2008). *Sosyal Psikoloji.* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2021). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Pegem Yayıncılık.

Coşkun, H. (Ed.). (2012). *Sosyal Psikoloji*. İstanbul: Lisans Yayıncılık.

Çankır, B., Türkmen, U. (2021). *Otizmli Ama Yetenekli Otizmli Çocukları Olan Aileler ve Müzik.* Ankara: İzge Yayıncılık.

Çolak, A. (2016). *Otizm Spektrum Bozukluğunu Anlamak.* İçinde A. Cavkaytar (Ed.), Otizm spektrum Bozukluğu (ss. 95-124). Ankara: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü Yayınları.

Fıchter, J. (2000). *Sosyoloji Nedir?* (N. Çelebi, Çev., 4. Baskı). Ankara: Attila Kitabevi.

Freyer, H. (1963). *Sosyolojiye Giriş* (N. Abadan, Çev., 2. Baskı). Ankara: Sevinç Matbaası.

Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Harlak, H. (2000). *Önyargılar: Psikososyal Bir İnceleme*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Khan, S. İ. (1994). *Müzik: İnsan ve Evren Arasındaki Köprü* (K. H. Ökten ve T. Ökten, Çev.). İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Serin, F. (2023). *Seni Yazdım Bir Otizm Hikayesi.* Ankara: Gece Yayıncılık.

Topçu, S. (2017). *Çocuklarda Otizm Spektrum Bozukluğunun M-chat (Modified Checklist For Autism In Toddlers/ Değiştirilmiş Erken Çocukluk Dönemi Otizm Tarama Ölçeği) ve Tidos (Three-item Direct Observation Screen/Üç Maddelik Direk Gözlemsel Tarama) Tarama Testleri ile Değerlendirilmesi.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Türkiye CumhuriyetIi Ankara Üniversitesi. Sağlık Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Türkmen, E. F. (2024). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri*. Ankara: Pegem Yayıncılık.

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

Konser Program Notları: Dinleyici Algısı ve Müziksel Anlamlandırma Arasında Bir Aracı Metin

Concert Program Notes: A Mediating Text Between Listener Perception and Musical Meaning-Making

Doğu Can Hekimoğlu

Bağımsız Araştırmacı Müzikolog

dogucanhekimoglu@gmail.com

Özet

Konser program notları, dinleyiciye seslendirilecek eser, besteci, dönem ve müziksel yapı hakkında bilgi sunan yazılı metinlerdir. Bu metinler, yalnızca konser programına eşlik eden yardımcı açıklamalar olarak değil, dinleyicinin esere yönelik beklentisini, dikkatini ve anlamlandırma sürecini etkileyebilen işlevsel yapılar olarak da değerlendirilebilir. Çalışmanın amacı, konser program notlarını eser ile dinleyici arasında ilişki kuran bir aracı metin olarak ele almak ve bu metinlerin dinleyici algısı, müziksel anlamlandırma ve konser deneyimiyle olan ilişkisini tartışmaktır. Çalışmada, konser program notlarının içerik ve işlevlerini farklı örnekler üzerinden değerlendirmeye dayalı nitel bir inceleme yapılmıştır. İlgili akademik çalışmalar taranmış; tarihsel konser belgeleri, program notlarının geliştiği yazılı konser kültürünü göstermek amacıyla değerlendirilmiştir. Güncel değerlendirme için ise tam metnine erişilebilen beş program notu doküman olarak incelenmiştir. Seçilen güncel program notları; bilgilendirme, yönlendirme, bağlam kurma ve müziksel anlamlandırmayı çerçeveleme işlevleri bakımından betimsel ve yorumlayıcı biçimde değerlendirilmiş; ayrıca metinlerde yer alan teknik, betimleyici ve bağlamsal içeriklerin dinleyiciye nasıl bir dinleme çerçevesi sunabileceği ele alınmıştır. Değerlendirmeler, incelenen program notlarının dinleyiciyi esere hazırlamaya, tarihsel ve estetik bağlam sunmaya ve dikkati belirli müziksel unsurlara yöneltmeye elverişli metinsel özellikler taşıdığını göstermektedir. Bununla birlikte literatürdeki dinleyici araştırmaları, program notlarının dinleme deneyimiyle ilişkisinin her durumda olumlu ve tek yönlü olmadığını ortaya koymaktadır. Aşırı açıklayıcı veya yönlendirici metinlerin, dinleyicinin bağımsız anlamlandırma alanını sınırlandırma ve eserin belirli bir yorum çerçevesi içerisinde karşılanmasına yol açma potansiyeli bulunmaktadır. Sonuç olarak konser program notları, yalnızca bilgi veren ikincil metinler değil, eser ile dinleyici arasındaki ilişkiye eşlik edebilen ve konser deneyiminin çerçevelenmesine katkı sağlayabilen aracı metinler olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Konser program notları, dinleyici algısı, müziksel anlamlandırma, konser deneyimi, aracı metin

Abstract

Concert program notes are written texts that provide listeners with information about the work to be performed, its composer, historical period, and musical structure. However, these texts may also be considered not merely as supplementary explanations accompanying a concert program, but as functional structures capable of influencing listeners' expectations, attention, and processes of meaning-making. This study aims to examine concert program notes as mediating texts that establish a relationship between the musical work and the listener, and to discuss their connection with listener perception, musical meaning-making, and the concert experience. This study employs a qualitative approach to evaluate the content and functions of concert program notes through selected examples. Relevant academic literature was reviewed, while historical concert documents were considered in order to illustrate the written concert culture within which program notes developed. For the contemporary evaluation, five program

notes whose full texts were accessible were examined as documents. These contemporary program notes were evaluated descriptively and interpretively in terms of four functions**:** providing information, directing attention, establishing context, and framing musical meaning-making. In addition, the study considered how technical, descriptive, and contextual content within these texts might offer listeners a particular framework for listening. The evaluations indicate that the program notes examined contain textual features that may help prepare listeners for the work, provide historical and aesthetic context, and direct attention toward particular musical elements. However, listener-based studies in the literature suggest that the relationship between program notes and the listening experience is not necessarily positive or uniform in every case. Overly explanatory or directive texts may have the potential to restrict listeners' independent processes of meaning-making and to encourage the work to be approached within a predetermined interpretive framework. Consequently, concert program notes may be regarded not merely as secondary informational texts, but as mediating texts that can accompany the relationship between the musical work and the listener and contribute to the framing of the concert experience.

Keywords: *Concert program notes, listener perception, musical meaning-making, concert experience, mediating text*

GİRİŞ

Müzik dinleme deneyimi, yalnızca eserin işitsel özellikleriyle sınırlı olmayan çok boyutlu bir süreç olarak ele alınabilir. Dinleyicinin esere ilişkin ön bilgileri, beklentileri ve kültürel birikiminin yanı sıra müziğin sunulduğu koşullar da dinleme deneyiminin biçimlenmesine katkıda bulunabilir. Konser salonunun fiziksel ve toplumsal özellikleri, repertuvar seçimi, icra koşulları ve eserle birlikte sunulan yazılı ya da sözlü açıklamalar bu bağlamda değerlendirilmesi gereken unsurlar arasında yer almaktadır.

Konser program notları, konser deneyimine eşlik eden yazılı metinlerden biridir. Bu metinler genellikle besteci, eser, bestelenme süreci, tarihsel bağlam ve müziksel yapı gibi farklı türlerde bilgiler içermektedir. Bununla birlikte program notlarının işlevi yalnızca bilgi aktarımıyla sınırlı olmayabilir. Dinleyicinin dikkatini belirli müziksel veya estetik unsurlara yöneltebilir, eseri tarihsel ve kültürel bir bağlam içerisinde karşılamasına yardımcı olabilir ve dinleme deneyimine ilişkin belirli bir başlangıç çerçevesi sunabilir. Bu yönüyle program notları, konser programının yalnızca yardımcı bir unsuru değil, eserle kurulan ilişkiye eşlik edebilen işlevsel metinler olarak da değerlendirilebilir.

Program notunda kullanılan dil, seçilen bilgiler ve öne çıkarılan müziksel unsurlar, dinleyicinin esere yönelik beklentisi ve dikkati açısından belirli bir yönelim oluşturabilir. Bu yönelim, esere yaklaşmayı kolaylaştırabileceği gibi her durumda destekleyici bir işlev de üstlenmeyebilir. Özellikle aşırı açıklayıcı ya da güçlü biçimde yorumlayıcı metinler, dinleyicinin eseri farklı biçimlerde anlamlandırabileceği alanı daraltma riski taşıyabilir.

Bu çalışma kapsamında konser program notları, eser ile dinleyici arasındaki algılama, bağlamlandırma ve anlam kurma sürecinde aracı metinler olarak ele alınmaktadır. Burada "aracı metin" ifadesi, program notunun müzik eserinin yerini aldığı veya dinleyicinin yorumunu doğrudan belirlediği anlamına gelmemektedir. Kavram, program notunun eser hakkında sunduğu bilgi, bağlam ve dikkat noktaları aracılığıyla dinleyicinin eserle kurabileceği ilişkiye yazılı bir yönelim sunmasını ifade etmektedir.

Çalışmanın temel amacı, konser program notlarının bilgilendirme, yönlendirme, bağlam kurma ve müziksel anlamlandırmayı çerçeveleme işlevlerini dinleyici odaklı bir yaklaşımla incelemektir. Bu doğrultuda program notlarının yalnızca bilgi veren yardımcı metinler olup

olmadığı, dinleyiciye hangi tür dikkat ve yorum olanakları sunabildiği ve konser deneyiminde nasıl bir rol üstlenebildiği tartışılmaktadır. Böylece program notlarının modern konser kültürü içerisindeki yeri, metinsel özellikleri ve dinleyici açısından taşıyabileceği işlevler birlikte değerlendirilmektedir.

KONSER PROGRAM NOTU KAVRAMI VE İŞLEVLERİ

Bu bölümde konser program notu kavramı, program notlarının tarihsel gelişimi ve temel işlevleri ele alınmaktadır. İlk olarak program notunun kapsamı ve metinsel özellikleri açıklanmakta, ardından bu metinlerin modern konser kültürü içerisindeki gelişimi incelenmektedir. Son olarak program notlarının bilgilendirme, yönlendirme, bağlam kurma ve müziksel anlamlandırmayı çerçeveleme işlevleri değerlendirilmektedir.

Konser Program Notu

Konser program notu, klasik müzik konserlerinde dinlenecek ve seslendirilecek müzik hakkında bilgi aktarmanın olağan aracı olarak nitelendirilmektedir (Blom vd., 2020: 1). İçerik bakımından bazı benzerlikler taşımasına rağmen program notu; CD kapak notlarından, müzik notasındaki açıklamalardan ve bestecinin icracılara yönelik talimatlardan ayrılmaktadır (Blom vd., 2020: 1).

Konser program notlarının içeriği tek bir bilgi türüyle sınırlı değildir. Blom ve arkadaşları (2020: 3), program notlarını incelemek amacıyla geliştirdikleri analitik çerçevede içerikleri bağlamsal, betimleyici ve teknik olmak üzere üç temel kategori altında ele almakta; ayrıca bu kategorilerin birleşimlerinden oluşan ara kategorilere de yer vermektedir. Bağlamsal içerikler bestecinin kişisel deneyimleri, eserin oluşum koşulları, ilk seslendirilmesi ve tarihsel çevresi gibi bilgileri; betimleyici içerikler müziğin ifade edici, şiirsel ve estetik özelliklerini; teknik içerikler ise eserin yapısını ve kullanılan besteleme araçlarını kapsamaktadır.

Kısaca konser program notu, dinleyiciye eser hakkında farklı türlerde bilgi sunan ve konser deneyimine eşlik eden açıklayıcı bir metin olarak tanımlanabilir.

Konser Program Notlarının Tarihsel Gelişimi

Konser program notlarının tarihsel gelişimini tek bir başlangıç tarihi veya kesin bir "ilk örnek" üzerinden açıklamak güçtür. Konserlerde kullanılan basılı programlar ile eser hakkında açıklayıcı ve yorumlayıcı bilgiler sunan program notları birbiriyle ilişkili olmakla birlikte aynı metin türünü ifade etmemektedir. Basılı konser programları ağırlıklı olarak konserin düzenini ve repertuvarını bildirirken program notları, eser hakkında tarihsel, estetik ve müziksel bir açıklama alanı oluşturmaktadır. Bu nedenle erken tarihli her basılı belgeyi doğrudan program notu olarak değerlendirmek mümkün değildir.

Bu ayrımı görünür kılan erken kurumsal örneklerden biri, New York Philharmonic'in 7 Aralık 1842 tarihinde gerçekleştirilen ilk konserine ait basılı programdır. Kurumun resmî arşivinde korunan bu belge, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında basılı konser programlarının kurumsal konser yaşamında kullanıldığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Ancak belge, eserler hakkında açıklayıcı veya yorumlayıcı bilgiler sunan bir program notu değil, seslendirilecek repertuvarı ve konser akışını yazılı biçimde bildiren erken bir konser programı örneğidir. Bu nedenle söz konusu belge, bu çalışmada program notunun ilk örneği olarak değil, program notu geleneğinin geliştiği yazılı konser kültürünün tarihsel göstergelerinden biri olarak değerlendirilmektedir (New York Philharmonic, 1842).

Basılı konser programlarının yanı sıra eser hakkında betimleyici ve değerlendirmeci açıklamalar içeren erken metinlere de rastlanmaktadır. Blom vd. (2020: 4, 6-7), New York Philharmonic Society için hazırlanmış erken tarihli bir program notunda Peter Joseph von

Lindpaintner'in War Jubilee Overture adlı eserine ilişkin kişisel bir değer yargısına yer verildiğini aktarmaktadır. Makalenin ilgili bölümü ve kaynakçası bu program notunu 1846 tarihli olarak gösterirken, aynı çalışmanın analitik çerçeve ve bulgular bölümlerinde anonim program notu yazarı 1844 tarihli olarak anılmaktadır. Bu nedenle belge, bu çalışmada kesin bir yıla bağlanmadan on dokuzuncu yüzyıl ortalarına ait erken bir program notu örneği olarak ele alınmaktadır. Söz konusu metinde eser, müziksel derinlik bakımından sınırlı bulunurken çalgılamasının canlılığı ve gücü olumlu biçimde değerlendirilmektedir. Blom vd. (2020: 4), eserin estetik niteliğine ilişkin bu tür kişisel değer yargılarını betimleyici içerik kapsamında sınıflandırmaktadır.

Program notlarının on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında daha kapsamlı ve dinleyiciye yönelik bir yapıya kavuşmasının dikkat çekici örneklerinden biri, Londra'daki Crystal Palace Saturday Concerts kapsamında hazırlanan program kitapçıklarıdır. Bower, Crystal Palace'ın özellikle 1860'lı ve 1870'li yıllarda Londra konser yaşamında önemli bir konuma sahip olduğunu ve tek konserlik bilet satışının etkinlikleri daha geniş bir dinleyici kitlesi için erişilebilir hâle getirdiğini belirtmektedir. Bu kitleye yönelik hazırlanan program kitapçıklarında, o dönemde henüz gelişmekte olan bir yazı türü niteliğindeki kapsamlı program notlarına yer verilmiştir. Söz konusu metinler, özellikle yeni veya dinleyici tarafından tanınmayan müziklerin sunulduğu durumlarda, kurumsal konser bağlamının önemli bir parçasını oluşturmuş ve dinleyicilerin eser ile bestecilere ilişkin ilk izlenimlerinin biçimlenmesine katkıda bulunmuştur (Bower, 2025: 170).

Crystal Palace Company'nin sekreteri George Grove, Saturday Concerts kapsamında Schubert'in eserleri için hazırlanan program notlarının büyük bölümünü kaleme almıştır. Bower'a göre bu metinler, Schubert'in eserlerini daha önce dinlememiş bir kitleye besteci ve müziği hakkında belirli bir anlatı sunmuştur. Grove'un program notları yalnızca eserleri tanıtmakla kalmamış; Schubert'i ve müziğini "klasik" olarak konumlandırmaya katkıda bulunan söylemsel bir çerçeve de oluşturmuştur. Bower, söz konusu söylemsel konumlandırmanın eserlerin konser repertuvarında kalıcı bir yer edinmesini her zaman sağlayamadığını vurgulamaktadır (Bower, 2025: 170-172).

Bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde, program notlarının tarihsel gelişiminin yalnızca metinlerin uzaması veya daha fazla bilgi içermesiyle açıklanamayacağı görülmektedir. Bu çalışma kapsamında söz konusu gelişim; repertuvarı ve konser akışını bildiren basılı programlardan, eser ve besteci hakkında bilgi, yorum ve değerlendirme sunan, dinleyicinin eserle kuracağı ilişkiyi çerçeveleyebilen metinlere doğru gerçekleşen işlevsel bir genişleme olarak değerlendirilebilir.

KONSER PROGRAM NOTLARININ TEMEL İŞLEVLERİ

Konser program notlarının işlevi yalnızca eser ve besteci hakkında bilgi sunmakla sınırlı değildir. Blom vd. (2016: 1), kendi eserleri için program notu yazmış 17 yaşayan çağdaş bestecinin görüşlerini inceleyerek bu metinlerin hedef kitlesini, amaçlanan rolünü ve içeriğini araştırmıştır. Katılımcı besteciler program notlarının üç temel rolünü öne çıkarmıştır: dinleyiciyi ve/veya icracıyı yönlendirmek ve müzikle ilişki kurmaya teşvik etmek, icracının esere ilişkin yorumunun biçimlenmesine yardımcı olmak ve besteci, icracı ile dinleyici arasında iş birliğine dayalı bir iletişim alanı oluşturmak.

Araştırmada yer alan 17 besteciden sekizi, program notunun dinleyici ve icracıya yol göstermesi gerektiğini ancak onların yorumunu veya dinleme deneyimini sınırlandırmaması gerektiğini belirtmiştir. Bu yaklaşımda program notunun görevi, eserin anlamını kesin biçimde açıklamak ya da dinleyiciye ne duyması gerektiğini söylemek değildir. Metnin, esere erişimi kolaylaştıran ve dinleyiciye belirli bir başlangıç noktası sunan bir rehber olması

amaçlanmaktadır. Bununla birlikte araştırmaya katılan bazı bestecilerin daha yönlendirici bir yaklaşım benimsediği ve program notunu bestecinin niyetine uygun bir dinleme ya da yorum biçimi oluşturmanın aracı olarak gördüğü de anlaşılmaktadır (Blom vd., 2016: 6).

Bu bulgular, program notunun işlevinin tek yönlü ve değişmez olmadığını göstermektedir. Program notu bir yandan dinleyicinin esere yaklaşmasını, belirli müziksel veya estetik unsurlara dikkat etmesini ve eserle daha etkin bir ilişki kurmasını destekleyebilir. Diğer yandan, metnin fazla açıklayıcı veya belirleyici olması dinleyicinin kişisel yorum alanını daraltabilir. Dolayısıyla program notunun yönlendirme işlevi, yorumun desteklenmesi ile yorumun sınırlandırılması arasında dikkatli bir dengeyi gerektirmektedir.

Program notunun işlevi ile metinde bulunan içerik türlerinin birbirinden ayrılması gerekmektedir. Blom, Bennett ve Stevenson'un (2020: 3) geliştirdiği analitik çerçevede program notlarında yer alan içerikler bağlamsal, betimleyici ve teknik kategoriler başta olmak üzere farklı gruplar altında değerlendirilmektedir. Önceki bölümde açıklanan bu kategoriler, program notunun hangi tür bilgileri içerdiğini belirlemeye yönelikken, bu çalışmada ele alınan işlevler söz konusu bilgilerin dinleyici açısından nasıl bir rol üstlenebileceğine odaklanmaktadır.

Söz konusu kategoriler, konser program notlarının hangi tür bilgileri içerdiğini açıklamaktadır; ancak bu bilgilerin dinleyici açısından hangi işlevleri üstlendiğini tek başına belirlememektedir. Örneğin bir eserin ilk seslendirilme tarihinin verilmesi bağlamsal bir içerik oluştururken, aynı bilgi dinleyiciyi bilgilendirme ve eseri tarihsel çevresi içinde konumlandırma işlevlerini birlikte üstlenebilir. Benzer biçimde eserin belirli bir motifine veya çalgı rengine dikkat çeken teknik bir açıklama, dinleyicinin dikkatini yönlendiren bir işlev kazanabilir. Bu nedenle konser program notlarının içerik özellikleri ile dinleyiciye dönük işlevlerinin ilişkili fakat birbirinden farklı iki inceleme düzeyi olduğu kabul edilmektedir.

Bu çalışmada program notlarının dinleyiciyle ilişkili işlevleri, literatürdeki görüşler ve seçilmiş konser program notu örneklerinden hareketle dört eksen altında ele alınmaktadır: bilgilendirme, yönlendirme, bağlam kurma ve müziksel anlamlandırmayı çerçeveleme. Bu eksenler, Blom ve arkadaşlarının doğrudan önerdiği hazır bir sınıflandırma değildir. Çalışmanın araştırma sorularını düzenlemek ve incelenen konser program notlarını ortak bir değerlendirme zemini üzerinde karşılaştırmak amacıyla bu araştırma kapsamında oluşturulmuştur.

Bilgilendirme İşlevi

Konser program notunun dinleyiciye besteci, eser, bestelenme süreci, ilk seslendirme, repertuvar ve müziksel yapı hakkında temel bilgiler sunmasını ifade etmektedir. Bu işlevde esas olan, dinleyicinin eserle karşılaşmadan önce esere ilişkin belirli bir bilgi zemini edinmesidir. Sunulan bilginin kapsamı ve ayrıntı düzeyi, hedeflenen dinleyici kitlesine ve konserin bağlamına göre değişebilmektedir.

Yönlendirme İşlevi

Yönlendirme işlevi, konser program notunun dinleyicinin dikkatini belirli müziksel, anlatımsal veya estetik unsurlara çekmesiyle ilişkilidir. Eserde öne çıkan bir motifin, çalgı renginin, biçimsel dönüşümün veya ifade karakterinin belirtilmesi, dinleyiciye dinleme sırasında dikkat edebileceği belirli noktalar sunabilir. Bununla birlikte yönlendirmenin yoğunluğu arttıkça, program notunun dinleyicinin kişisel yorum alanını daraltma riski de ortaya çıkabilir. Nitekim Blom ve arkadaşlarının araştırmasında bazı besteciler, program notunun dinleyiciye rehberlik etmesini ancak eserin nasıl yorumlanması gerektiğini kesin biçimde belirlememesini tercih ettiklerini belirtmiştir (Blom vd., 2016: 6).

Bağlam Kurma İşlevi

Bağlam kurma işlevi, eserin yalnızca kendi müziksel yapısı içerisinde değil, tarihsel, kültürel, estetik veya düşünsel çevresiyle ilişkilendirilmesini ifade etmektedir. Bestecinin içinde bulunduğu dönem, eserin oluşum koşulları, başka sanat yapıtlarıyla ilişkisi veya repertuvar içerisindeki konumu hakkında verilen bilgiler, yalnızca bilgi aktarmanın ötesine geçerek dinleyicinin eseri daha geniş bir ilişki ağı içerisinde karşılamasına olanak sağlayabilir.

Müziksel Anlamlandırmayı Çerçeveleme İşlevi

Müziksel anlamlandırmayı çerçeveleme işlevi, konser program notunun eserin anlamını kesin ve değişmez biçimde açıklaması anlamına gelmemektedir. Burada çerçeveleme, dinleyicinin eseri hangi bilgiler, beklentiler, çağrışımlar ve yorum olanakları içerisinde karşılayabileceğine ilişkin bir zemin oluşturulmasını ifade etmektedir. Program notu bu yönüyle anlamı doğrudan belirleyen bir açıklama değil, dinleyicinin eserle kurabileceği anlam ilişkisine eşlik eden ve bu ilişki için belirli bir yorum çerçevesi sunabilen bir metin olarak değerlendirilmektedir.

Bu dört işlev birbirinden kesin sınırlarla ayrılmamaktadır. Aynı program notu, dinleyiciye bilgi sunarken eseri tarihsel veya estetik bir bağlama yerleştirebilir; belirli müziksel unsurlara dikkat çekerek yönlendirme ve anlamlandırmayı çerçeveleme işlevlerini de birlikte üstlenebilir. Bu nedenle söz konusu işlevler, birbirinden bağımsız kategorilerden çok, aynı metin içerisinde farklı düzeylerde bir araya gelebilen inceleme eksenleri olarak ele alınmaktadır.

DİNLEYİCİ ALGISI VE MÜZİKSEL ANLAMLANDIRMA

Bu bölümde konser program notlarının dinleyici algısı ve müziksel anlamlandırma süreciyle ilişkisi ele alınmaktadır. Öncelikle konser deneyiminin toplumsal, mekânsal ve söylemsel çerçeveler içinde nasıl biçimlendiği açıklanmakta; ardından program notlarının dinleyicinin beklentisi, dikkati ve yorumlarıyla nasıl ilişkilendirilebileceği ilgili literatür üzerinden değerlendirilmektedir. Böylece program notlarının dinleme deneyimini destekleyici ve sınırlandırıcı yönleri birlikte tartışılmaktadır.

Konser Deneyiminin Çerçevelenmesi

Müzik dinleme deneyimi yalnızca eserin işitsel özelliklerinden oluşmamaktadır. Dinleyicinin bulunduğu ortam, müziğin sunuluş biçimi, toplumsal ve kültürel koşullar ile dinleyicinin beklentileri de deneyimin oluşumunda rol oynayabilmektedir. Wald-Fuhrmann ve arkadaşları (2021: 2), müziksel deneyimi bireyin belirli bir durum içinde müziksel uyaranla kurduğu etkileşimin sonucu olarak ele almakta; söz konusu durumun maddi, toplumsal, zamansal, mekânsal ve kültürel özellikler taşıdığını belirtmektedir.

Yazarların kullandığı çerçeve yaklaşımı, dinleyicinin içinde bulunduğu durumu nasıl anlamlandırdığını ve müziğe hangi beklentilerle yaklaştığını açıklamaya yönelik bir zemin sunmaktadır. Yazarlar program notlarını doğrudan incelememektedir. Bununla birlikte söz konusu yaklaşımın müziksel deneyimin bağlamsal koşullarına ilişkin çerçevesinden hareketle, bu çalışma kapsamında program notları konser deneyimine eşlik eden söylemsel unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Program notunda sunulan bilgi, açıklama ve yorumlar dinleyiciye belirli dikkat noktaları sunabilir ve eseri hangi çağrışım ya da yorum alanları içerisinde karşılayabileceğine ilişkin bir çerçeve oluşturabilir.

Konser Program Notlarının Aracılık Rolü

Konser program notlarının dinleme deneyimiyle ilişkisi her dinleyici açısından aynı biçimde gerçekleşmeyebilir. Bennett ve Ginsborg (2018: 599–600), tanınmayan müziğe

yönelik dinleyici tepkilerini inceledikleri çalışmalarında, katılımcıların eserleri önce program notu olmaksızın, ardından açıklayıcı bilgiler eşliğinde yeniden dinlemelerini sağlamıştır. İkinci dinlemenin ardından soruyu yanıtlayan 28 katılımcının tamamı müziği farklı biçimde dinlediğini belirtmiş, ancak yalnızca 11 katılımcı program notlarının dinleme deneyimi üzerinde olumlu bir etkisi olduğunu ifade etmiştir. Bu bulgular, program notları eşliğinde dinleme biçiminin değişebilmesine karşın, söz konusu değişikliğin bütün dinleyiciler tarafından aynı biçimde veya olumlu olarak değerlendirilmediğini göstermektedir.

Eserle birlikte sunulan bağlamsal bilginin estetik değerlendirmeyle ilişkisine yönelik çalışmalar da tek yönlü sonuçlar ortaya koymamaktadır. Chmiel ve Schubert (2019: 1), müzik ve görsel sanat yapıtlarıyla birlikte sunulan tarihsel ve bağlamsal bilgilerin değerlendirme üzerindeki etkisini ele alan 34 deneyin sonuçlarını incelemiştir. İncelenen deneylerin %26'sında bağlamsal bilginin değerlendirme üzerindeki etkisini destekleyen bulgulara ulaşılırken, %18'inde karma sonuçlar elde edilmiş, %56'sında ise bu yönde anlamlı bir etki saptanmamıştır. Bu dağılım, eserle birlikte sunulan bağlamsal bilginin estetik değerlendirme üzerinde her durumda aynı yönde veya aynı düzeyde bir sonuç oluşturmadığını göstermektedir.

Chmiel ve Schubert'in (2020: 14–15) daha sonraki çalışması, müzikle birlikte sunulan farklı çerçeveleme biçimlerinin müzik tercihiyle ilişkisini ele almaktadır. Araştırmada tarihsel çerçevelemenin alışılmadık müziğe yönelik tercihi artırdığına ilişkin tutarlı bir bulguya ulaşılamamış; buna karşılık dinleyicilerin müziği kendi imgeleri ve çağrışımlarıyla ilişkilendirmelerine dayanan hayal gücü odaklı katılımın bazı koşullarda tercihi artırabildiği görülmüştür. Yazarlar ayrıca farklı çerçeveleme biçimlerinin dinleyiciler üzerinde aynı sonucu oluşturmadığını ve bu çerçevelemelerin bazı kişiler açısından sınırlı bir önem taşıyabileceğini belirtmektedir.

Bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, konser program notunun dinleyici ile eser arasındaki ilişkiyi doğrudan belirleyen bir metin olarak görülmesi uygun değildir. Program notu, eser hakkında bilgi ve bağlam sunabilir, dinleyicinin dikkatini belirli unsurlara yöneltebilir ve eserin karşılanabileceği olası yorum çerçevelerinden birini oluşturabilir. Bununla birlikte bu çerçevenin nasıl karşılanacağı; metnin içeriğinin yanı sıra dinleyicinin önceki deneyimine, beklentilerine ve eserle kurduğu kişisel ilişkiye de bağlı olarak değişebilir. Bu nedenle program notlarının aracılık rolü, dinleyicinin yorumunu belirlemekten çok, eserle kurulabilecek anlam ilişkisine eşlik eden ve bu ilişki için belirli dikkat, bağlam ve yorum olanakları sunabilen bir yapı olarak değerlendirilebilir.

YÖNTEM

Bu çalışma, konser program notlarını seçilmiş örnekler üzerinden inceleyen nitel bir araştırmadır. Çalışmanın kavramsal ve tarihsel çerçevesini oluşturmak amacıyla ilgili akademik literatür taranmış; program notlarının tarihsel gelişimi, işlevleri ve dinleme deneyimiyle ilişkisine yönelik çalışmalar değerlendirilmiştir. Tarihsel konser belgelerinden, program notlarının geliştiği yazılı konser kültürünü örneklendirmek amacıyla yararlanılmıştır. Güncel program notlarının değerlendirilmesinde, tam metnine erişilebilmesi ve eser ya da besteci hakkında açıklayıcı içerik sunması temel seçim ölçütleri olarak belirlenmiş; bu ölçütleri karşılayan beş program notu inceleme materyali olarak seçilmiştir.

Seçilen program notları, öncelikle içeriklerinde yer alan bağlamsal, betimleyici ve teknik unsurlar bakımından ele alınmış; ardından bu içeriklerin bilgilendirme, yönlendirme, bağlam kurma ve müziksel anlamlandırmayı çerçeveleme işlevleriyle nasıl ilişkilendirilebileceği betimsel ve yorumlayıcı biçimde değerlendirilmiştir. Söz konusu dört işlev, program notlarını ortak bir değerlendirme zemini üzerinde karşılaştırmak amacıyla bu çalışma kapsamında inceleme eksenleri olarak kullanılmıştır. Çalışmada nicel bir içerik analizi,

anket, görüşme veya deneysel uygulama gerçekleştirilmemiştir. Bu nedenle dinleyiciye ilişkin değerlendirmeler, ilgili literatür ile incelenen program notlarının metinsel özelliklerinden hareketle ortaya konulan olası işlevlerle sınırlıdır.

BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

BİFO – Robert Schumann, Piyano Konçertosu, La minör, op. 54

Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası'nın 6 Mart 2025 tarihli konser kitapçığında yer alan Schumann'ın Piyano Konçertosu, La minör, op. 54 başlıklı program notu, eserin ortaya çıkış süreci ve ilk seslendirilişine ilişkin bilgilerle başlamaktadır. Metinde yapıtın başlangıçta Clara Schumann için düşünülen "piyano ve orkestra için bir fantezi" olarak tasarlandığı, daha sonra üç bölümlü bir konçertoya dönüştüğü ve ilk seslendirilişinde piyanoyu Clara Schumann'ın çaldığı aktarılmaktadır (Okan, 2025: 14). Bu bilgiler, program notunun bağlamsal içerik taşıdığını göstermektedir. Dinleyici açısından ise söz konusu içerik, hem eser hakkında temel bilgi sunmakta hem de yapıtı bestecinin yaşamı ve oluşum süreci içerisinde konumlandıran bir bağlam oluşturmaktadır.

Program notunun ilerleyen bölümünde tarihsel bilgilerden eserin müziksel ve anlatımsal özelliklerine geçilmektedir. Metinde birinci bölüm "depresif ve lirik" bir karakterle, ikinci bölüm daha hafif ve saydam bir ruh hâliyle, üçüncü bölüm ise parlak bir mutluluk duygusuyla ilişkilendirilmekte; ayrıca ikinci bölümde viyolonseller tarafından seslendirilen temaya ve piyano ile orkestra arasındaki etkileşime dikkat çekilmektedir (Okan, 2025: 15). Bu ifadeler program notunun betimleyici içeriğini öne çıkarırken, belirli müziksel anların ve çalgısal unsurların belirtilmesi dinleyiciye belirli dikkat noktaları sunabilecek bir yönlendirme işlevi taşımaktadır. Eserin duygusal özelliklerinin Schumann'ın yaşam öyküsü ve Clara Schumann ile ilişkilendirilmesi ise yapıtın belirli bir biyografik ve estetik çerçeve içerisinde karşılanmasına olanak sağlayabilir. Böylece bu örnekte bilgilendirme, bağlam kurma, yönlendirme ve müziksel anlamlandırmayı çerçeveleme işlevlerinin aynı metin içerisinde birlikte ortaya çıkabildiği görülmektedir.

İş Sanat – George Gershwin, Paris'te Bir Amerikalı

İş Sanat tarafından yayımlanan American Beauty konser programında yer alan George Gershwin'in Paris'te Bir Amerikalı başlıklı program notu, eserin 1928 yılında bestecinin Paris'te bulunduğu dönemde ortaya çıktığını ve kente ilişkin izlenimlerinden beslendiğini aktarmaktadır. Metinde Gershwin'in eser hakkındaki kendi açıklamalarına da yer verilerek yapıtın belirli sahneleri doğrudan tasvir etmekten çok, Paris'i ziyaret eden bir Amerikalının şehirdeki deneyimlerini ve izlenimlerini yansıttığı belirtilmektedir (İş Sanat, 2025: 1). Bu bilgiler program notunun bağlamsal içerik taşıdığını göstermekte; dinleyiciye hem eserin oluşum koşulları hakkında bilgi sunmakta hem de yapıtı bestecinin Paris deneyimiyle ilişkilendirebileceği bir bağlam sağlamaktadır.

Metin, eserin müziksel akışına ilişkin betimleyici bilgiler de içermektedir. Açılışın Fransız üslubuyla ilişkilendirilmesi, neşeli başlangıcın ardından vatan özlemini yansıtan blues bölümünün geldiğinin belirtilmesi ve kodanın başlangıçtaki Paris atmosferini yeniden çağrıştırdığının ifade edilmesi, dinleyiciye belirli bölümler ve karakter değişimleri için dikkat noktaları sunabilecek niteliktedir (İş Sanat, 2025: 1). Bununla birlikte Gershwin'in müziğin belirli sahneleri kesin biçimde resmetmediğini ve dinleyicinin kendi hayal gücünü kullanabileceği bir alan bıraktığını belirtmesi önemlidir. Bu özellik, program notunun bir yandan bağlam ve yönlendirme sunarken diğer yandan dinleyicinin kişisel anlamlandırma alanını bütünüyle sınırlandırmayan bir çerçeve oluşturabileceğini göstermektedir.

New York Philharmonic – Allison Loggins-Hull, Can You See?

New York Philharmonic'in Nisan 2026 konser programında Kathryn Bacasmot tarafından kaleme alınan Can You See? program notu, eserin ortaya çıkış süreci ve farklı versiyonlarına ilişkin bilgiler sunmaktadır. Metinde yapıtın ilk olarak 2021 yılında oda topluluğu için bestelendiği, daha sonra 2023 yılında tam orkestra versiyonunun oluşturulduğu ve eserin The Star-Spangled Banner ile düşünsel ve müziksel bir ilişki kurduğu açıklanmaktadır (Bacasmot, 2026: 23–24). Bu bilgiler program notunun belirgin bir bağlamsal içerik taşıdığını göstermektedir. Eserin ulusal marşla kurduğu ilişkinin açıklanması ise dinleyiciye yapıtı yalnızca müziksel özellikleri bakımından değil, tarihsel ve kültürel çağrışımları içerisinde karşılayabileceği bir çerçeve sunmaktadır.

Program notunda, ulusal marşa ait tematik malzemenin uzatılarak ve dönüştürülerek kullanıldığı, özellikle marşın başlangıcını oluşturan majör ve minör üçlü aralıkların eser boyunca duyulabildiği belirtilmektedir. Ayrıca müziğin gerilim ve çözülme arasında gelişen karakteri betimlenmekte ve tanıdık bir müziksel malzemenin farklı biçimlerde işitilebileceğine dikkat çekilmektedir (Bacasmot, 2026: 24). Bu açıklamalar, program notunun teknik ve betimleyici içeriklerini öne çıkarırken, dinleyiciye belirli müziksel unsurlar için dikkat noktaları sunabilecek bir yönlendirme işlevi de taşımaktadır. Bunun yanında eserin ulusal marşın anlamı, özgürlük, toplumsal sorumluluk ve Amerika Birleşik Devletleri'nin tarihsel deneyimiyle ilişkilendirilmesi, program notunun yapıtın karşılanabileceği belirgin bir düşünsel ve toplumsal çerçeve sunduğunu göstermektedir.

Philharmonia Orchestra – Fazıl Say, Mother Earth

Philharmonia Orchestra'nın 30 Kasım 2025 tarihli konser programında Joanna Wyld tarafından hazırlanan Fazıl Say'ın Mother Earth başlıklı piyano konçertosuna ilişkin program notu, eseri bestecinin çevresel ve toplumsal konulara yönelik ilgisi içerisinde konumlandırmaktadır. Metinde yapıtın yedi bölümden oluştuğu ve bestecinin eseri iklim krizine dikkat çekmeyi amaçlayan dramatik bir uyarı olarak tanımladığı aktarılmaktadır (Wyld, 2025: 3–4). Bu bilgiler program notunun belirgin bir bağlamsal içerik taşıdığını göstermekte; dinleyiciye yapıtı yalnızca müziksel yapısı bakımından değil, iklim krizi ve çevresel sorunlarla ilişkilendirilen programlı bir eser olarak karşılayabileceği bir çerçeve sunmaktadır.

Program notu, eserin bölümlerine ilişkin ayrıntılı bir dinleme çerçevesi sunmaktadır. Earth bölümünün deprem ve toprak kaymalarını, Forest bölümünün orman ve hayvan sesleriyle orman yangınlarının yıkıcılığı arasındaki karşıtlığı, Sea ve River bölümlerinin ise suyun yaşamsal niteliğiyle kuraklık ve taşkın tehlikelerini ilişkilendirdiği belirtilmektedir. Bunun yanı sıra başlangıçta sunulan ana temanın konçerto boyunca devam ettiğine ve Interlude ile Postlude bölümlerinde Say'ın daha önceki Black Earth eserinden alıntılara yer verildiğine dikkat çekilmektedir (Wyld, 2025: 3–4). Doğa olayları ve çevresel imgelerle kurulan ilişkiler program notunun betimleyici yönünü öne çıkarırken, tema ve alıntılara ilişkin açıklamalar teknik içerik niteliği taşımaktadır. Bu unsurların birlikte sunulması, dinleyiciye belirli müziksel dikkat noktaları sağlamanın yanı sıra eseri iklim krizi ve doğa imgeleriyle ilişkilendiren güçlü bir anlamlandırma çerçevesi de sunmaktadır.

İsmet Karadeniz – Ludwig van Beethoven, Piyano Konçertosu No. 4, Op. 58, Sol Majör

İsmet Karadeniz'in *101 Program Notu* adlı kitabında yer alan Beethoven'ın *Piyano Konçertosu No. 4, Op. 58, Sol Majör* başlıklı program notu, eserin bestelenme ve ilk seslendirilme sürecine ilişkin bilgilerle başlamaktadır. Metinde konçertonun 1805–1806 yılları arasında bestelendiği, Avusturya Arşidükü Rudolph'a ithaf edildiği, ilk olarak 1807'de özel bir

konserde yorumlandığı ve halka açık ilk icrasının 22 Aralık 1808'de Viyana'da Beethoven'ın solistliğinde gerçekleştirildiği belirtilmektedir. Ayrıca ilk temanın doğrudan solist tarafından sunulmasının klasik konçerto geleneği açısından ayırt edici bir özellik taşıdığı ve benzer bir yapının Mozart'ın 9. Piyano Konçertosu'nda görüldüğü aktarılmaktadır (Karadeniz, 2025: 25). Bu bilgiler program notunun bağlamsal içeriğini öne çıkarırken, eserin konçerto geleneği içerisindeki konumuna ilişkin açıklamalar dinleyiciye tarihsel ve müziksel bir bilgi zemini sunmaktadır.

Program notunun devamında eserin bölümlerine ilişkin teknik ve betimleyici açıklamalara yer verilmektedir. İlk bölümde temanın piyano tarafından sunulması, yaylıların tekrarı, ikinci temanın fagotta duyulması ve piyanonun kontrapuntal çizgisine dikkat çekilirken, ikinci bölüm orkestranın tek sesli ve sert cümleleri ile piyanonun dokunaklı teması arasındaki karşıtlık üzerinden açıklanmaktadır. Karadeniz, bu bölümün anlamına ilişkin olarak Franz Liszt'in yorumunu da aktarmakta; Liszt'e göre piyanonun Orfeus'u, sert akorlarla gürleyen orkestranın ise tanrıları simgelediğini belirtmektedir. Son bölümün canlı karakterli bir rondo olduğunun ve eserde farklı kadenzaların kullanılabildiğinin belirtilmesi de metnin teknik yönünü güçlendirmektedir (Karadeniz, 2025: 25-26). Böylece program notu, dinleyicinin dikkatini belirli müziksel özelliklere yöneltirken Liszt'e ait yorumun aktarılması aracılığıyla ikinci bölüm için olası bir anlamlandırma çerçevesi de sunmaktadır.

Genel Değerlendirme

İncelenen beş program notu, benzer işlevleri farklı içerik türleri ve anlatım stratejileri üzerinden gerçekleştirebilmektedir. BİFO'nun Schumann program notunda biyografik ve tarihsel bilgiler eserin duygusal ve müziksel özellikleriyle ilişkilendirilirken, İş Sanat'ın Gershwin örneğinde bestecinin kendi açıklamaları aracılığıyla hem belirli müziksel karakterlere dikkat çekilmekte hem de dinleyicinin kişisel hayal gücüne açık bir alan bırakılmaktadır. New York Philharmonic'in Can You See? program notunda tarihsel ve toplumsal bağlam teknik dinleme ipuçlarıyla birlikte sunulurken, Philharmonia Orchestra'nın Mother Earth notunda çevresel temalar eserin programlı yapısı ve müziksel bölümleriyle doğrudan ilişkilendirilmektedir. Karadeniz'in Beethoven örneğinde ise tarihsel ve teknik açıklamalar, ikinci bölüme ilişkin Franz Liszt'in Orfeus anlatısıyla kurduğu yorumun aktarılmasıyla birlikte sunulmakta; böylece dinleyiciye hem müziksel dikkat noktaları hem de olası bir anlamlandırma çerçevesi sunulmaktadır. Böylece örnekler, program notlarında benzer işlevlerin görülebilmesine karşın bu işlevlerin metnin içeriğine ve eserin niteliğine bağlı olarak farklı biçim ve düzeylerde ortaya çıkabildiğini göstermektedir.

İncelenen örneklerde bağlamsal, betimleyici ve teknik içeriklerin birbirinden bağımsız biçimde değil, farklı düzeylerde bir araya geldiği görülmektedir. Benzer biçimde bilgilendirme, yönlendirme, bağlam kurma ve müziksel anlamlandırmayı çerçeveleme işlevleri de aynı program notu içerisinde birlikte ortaya çıkabilmektedir. Bununla birlikte bu bulgular, söz konusu metinlerin gerçek dinleme deneyimi üzerinde nasıl bir etki oluşturduğunu göstermemektedir. Yapılan değerlendirme, program notlarının metinsel özelliklerinden hareketle dinleyiciye hangi tür bilgi, dikkat noktası, bağlam ve yorum olanakları sunabileceğini ortaya koymakla sınırlıdır.

TARTIŞMA

İncelenen program notları, bu metinlerin yalnızca eser ve besteci hakkında bilgi aktaran yardımcı yapılar olarak değerlendirilmesinin yetersiz kalabileceğini göstermektedir. Beş örnekte de tarihsel, biyografik, estetik, toplumsal veya müziksel içerikler farklı biçimlerde bir araya gelmekte; bu içerikler dinleyiciye bilgi sunmanın yanı sıra belirli dikkat noktaları, bağlamlar ve yorum olanakları da sağlayabilmektedir. Bu durum, program notunun içerdiği

bilgi türü ile dinleyiciye dönük olası işlevlerinin birbirinden ayrılması gerektiği yönündeki yaklaşımı desteklemektedir. Aynı içerik türünün farklı işlevler üstlenebilmesi, program notlarının yalnızca ne tür bilgiler sunduğu üzerinden değil, bu bilgilerin dinleyici açısından hangi işlevleri taşıyabileceği bakımından da değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Blom ve arkadaşlarının (2016: 6–7) çalışmasında bestecilerin program notlarına yükledikleri roller, yönlendirme ile yorum özgürlüğü arasındaki dengeye işaret etmektedir. İncelenen güncel örneklerde de bu denge farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Schumann, *Can You See?*, *Mother Earth* ve Karadeniz'in Beethoven örneğinde dinleyicinin dikkati belirli müziksel, anlatımsal veya düşünsel unsurlara daha belirgin biçimde yönlendirilirken, Gershwin örneğinde esere ilişkin bağlam ve dikkat noktaları sunulmasına rağmen dinleyicinin kişisel hayal gücüne açık bir alan bırakılmaktadır. Bu karşılaştırma, program notunun aracılık rolünün dinleyiciye eserin tek ve değişmez anlamını açıklamaktan çok, dinleme sırasında başvurabileceği farklı bilgi, dikkat ve çağrışım alanları sunmasıyla açıklanabileceğini göstermektedir.

Bununla birlikte program notunun sunduğu çerçevenin bütün dinleyiciler tarafından aynı biçimde karşılanacağı varsayılamaz. Bennett ve Ginsborg'un (2018: 599–600) bulguları, program notları eşliğinde dinleme biçiminin değişebilmesine rağmen bu değişimin bütün katılımcılar tarafından olumlu değerlendirilmediğini göstermektedir. Benzer biçimde Chmiel ve Schubert'in (2019: 1; 2020: 14–15) çalışmaları da eserle birlikte sunulan bağlamsal veya çerçeveleyici bilgilerin estetik değerlendirme ve müzik tercihi üzerinde tek yönlü ve değişmez sonuçlar oluşturmadığını ortaya koymaktadır. Bu bulgular, incelenen program notlarında belirlenen yönlendirme ve çerçeveleme özelliklerinin gerçek dinleme deneyiminde zorunlu olarak aynı biçimde karşılık bulmayacağını göstermektedir. Dolayısıyla program notunun işlevi, yalnızca sunduğu bilginin içeriği üzerinden değil, bu bilginin nasıl sunulduğu ve dinleyicinin önceki deneyimleriyle nasıl ilişkilendirilebileceği bakımından da değerlendirilmelidir.

Bu bağlamda konser program notu, eser ile dinleyici arasındaki anlam ilişkisini belirleyen bir açıklama metninden çok, bu sürece eşlik eden bir aracı metin olarak değerlendirilebilir. Bilgilendirme, yönlendirme, bağlam kurma ve müziksel anlamlandırmayı çerçeveleme, söz konusu aracılığın farklı görünümlerini oluşturmaktadır. Ancak bu işlevlerin gerçek dinleme deneyiminde nasıl karşılık bulduğu, çalışmanın doküman incelemesine dayalı sınırlarının ötesindedir. Dinleyicilerin program notlarını nasıl kullandıkları, hangi tür bilgileri yararlı veya sınırlandırıcı buldukları ve farklı program notu türlerinin dinleme deneyimiyle nasıl ilişkilendiği, doğrudan dinleyici katılımına dayanan çalışmalarla ayrıca incelenebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada konser program notları, yalnızca eser ve besteci hakkında bilgi aktaran yardımcı metinler olarak değil, eser ile dinleyici arasındaki ilişkiye eşlik edebilen aracı metinler olarak ele alınmıştır. Literatür ve incelenen program notları birlikte değerlendirildiğinde, bu metinlerin bilgilendirme, yönlendirme, bağlam kurma ve müziksel anlamlandırmayı çerçeveleme işlevlerini farklı biçimlerde üstlenebildiği görülmektedir. Bağlamsal, betimleyici ve teknik içeriklerin aynı metin içerisinde bir araya gelmesi, program notlarının dinleyiciye yalnızca bilgi sunmakla kalmayıp belirli dikkat noktaları, bağlamlar ve yorum olanakları sunabilecek metinsel özellikler taşıdığını göstermektedir.

Bununla birlikte program notlarının dinleme deneyimiyle ilişkisi tek yönlü değildir. Literatürdeki dinleyici araştırmaları, program notları eşliğinde dinleme biçiminin değişebildiğini ancak bu değişimin bütün dinleyiciler tarafından aynı biçimde veya olumlu olarak değerlendirilmediğini göstermektedir. Bu nedenle program notunun işlevi, dinleyicinin

yorumunu belirleyen bir açıklama sunmaktan çok, eserle kurulabilecek farklı ilişki ve anlamlandırma biçimlerine eşlik eden bir çerçeve oluşturması bakımından değerlendirilmelidir.

Çalışma, doğrudan dinleyici katılımına dayanan bir uygulama içermemesi ve sınırlı sayıda program notunu ele alması bakımından belirli sınırlılıklara sahiptir. Bununla birlikte incelenen örnekler, program notlarının çağdaş konser kültürü içerisinde farklı içerik türlerini ve işlevleri bir araya getirebilen metinler olduğunu göstermektedir. Gelecek çalışmalarda farklı dinleyici gruplarının program notlarına yönelik tercihleri, hangi tür bilgi ve anlatım biçimlerini yararlı veya sınırlandırıcı buldukları ve farklı program notu türlerinin dinleme deneyimiyle ilişkisi daha geniş örneklemler ve doğrudan dinleyici katılımıyla incelenebilir.

KAYNAKÇA

Bacasmot, K. (2026). *Can You See?* [Program notu]. New York Philharmonic, 15, 16 ve 18 Nisan 2026 konser programı, ss. 23-24. https://res.cloudinary.com/nyphil/image/upload/v1775841659/pdfs/program/2526/04-15_Hindoyan_Gomyo.pdf (Erişim Tarihi: 10.08.2026).

Bennett, D. ve Ginsborg, J. (2018). Audience Reactions to the Program Notes of Unfamiliar Music. *Psychology of Music*, 46(4), 588-605. https://doi.org/10.1177/0305735617721339

Blom, D. M., Bennett, D. ve Stevenson, I. (2016). The Composer's Program Note for Newly Written Classical Music: Content and Intentions. *Frontiers in Psychology*, 7, 1707. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01707

Blom, D. M., Bennett, D. ve Stevenson, I. (2020). Developing a Framework for the Analysis of Program Notes Written for Contemporary Classical Music Concerts. *Frontiers in Psychology*, 11, 376. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00376

Bower, B. (2025). Creating a 'Classic' in the Programme Notes of the Crystal Palace Saturday Concerts. *Nineteenth-Century Music Review*, 22(2), 170-197. https://doi.org/10.1017/S1479409824000399

Chmiel, A. ve Schubert, E. (2019). Psycho-Historical Contextualization for Music and Visual Works: A Literature Review and Comparison Between Artistic Mediums. *Frontiers in Psychology*, 10, 182. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00182

Chmiel, A. ve Schubert, E. (2020). Imaginative Enrichment Produces Higher Preference for Unusual Music Than Historical Framing: A Literature Review and Two Empirical Studies. *Frontiers in Psychology*, 11, 1920. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01920

İş Sanat. (2025). George Gershwin: *Paris'te Bir Amerikalı* [Program notu]. *American Beauty – CHAARTS Chamber Artists*, 17 Nisan 2025. https://issanat.com.tr/wp-content/uploads/2025/04/CHAARTS-American-Beauty-Program-Notu-2.pdf (Erişim Tarihi: 10.08.2026).

Karadeniz, İ. (2025). *101 Program Notu***.** İstanbul: Pan Yayıncılık.

New York Philharmonic. (1842). *7 Aralık 1842 tarihli konser programı* [Arşiv belgesi]. New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives. https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGPLIOHA2 (Erişim Tarihi: 10.08.2026).

Okan, S. (2025). Robert Schumann: *Piyano Konçertosu, La minör, op. 54* [Program notu]. *BİFO & Enrico Pace* konser kitapçığı, ss. 14-15. Borusan Sanat. https://www.borusansanat.com/content/img/mediaroom/06032025/BIFO_06-03-2025.pdf (Erişim Tarihi: 10.08.2026).

Wald-Fuhrmann, M., Egermann, H., Czepiel, A., O'Neill, K., Weining, C., Meier, D., Tschacher, W., Uhde, F., Toelle, J. ve Tröndle, M. (2021). Music Listening in Classical Concerts: Theory, Literature Review, and Research Program. *Frontiers in Psychology*, 12, 638783. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.638783

Wyld, J. (2025). Fazıl Say: *Mother Earth* [Program notu]. *Santtu and Fazıl Say* konser programı, 30 Kasım 2025. Philharmonia Orchestra. https://philharmonia.co.uk/whats-on/santtu-and-fazil-say/ (Erişim Tarihi: 10.08.2026).

Canlı Müzik İcrasında Müzik Altyapı Kullanımı ve Dinler Kitle/Müzisyen Üzerindeki Etkisi[1]

The Use of Backing Tracks in Live Music Performance and Its Impact on the Audience/Musicians

Durul Varol

Dokuz Eylül Üniversitesi

durulvarol@gmail.com

Cihan Işıkhan

Dokuz Eylül Üniversitesi

cihan.isikhan@deu.edu.tr

Özet

Canlı müzik, bir mekânda gerçek zamanlı üretilen ve dinler kitle tarafından etkileşimli olarak tüketilen müzik olarak tanımlanabilir. Günümüzde pek çok canlı müzikte müzisyenlik yalnızca sanatsal bir icra olmaktan çıkmış, gelişen teknolojiyle birlikte donanım ve yazılım desteğiyle karmaşık sahne şovlarına dönüşmüştür. Bu dönüşüm müzisyenin sahnedeki rolünü, dinler kitle beklentisini ve hatta canlı çalma kavramının bizzat kendisini yeniden tanımlamıştır. Dönüşümün en belirgin göstergesiyse canlı müzikte müzik altyapı ve düzenleme desteğinin kullanılmasıdır.

Canlı müzikte müzik altyapı ve düzenleme desteği 1970'li yıllardan beri kullanılmaktadır. Gelişen ve değişen teknolojiyle birlikte müzik altyapı kullanımı yıllara göre değişiklik göstermiş, düzenleme biçiminden dinler kitleyle etkileşime kadar bulunduğu çağa her zaman ayak uydurmuştur. Uygulamalar yalnızca müzisyen ve dinler kitle arasındaki etkileşimi değil müziğin icrası sırasında müzisyenlerin birbirleriyle olan etkileşimini de değiştirmiştir. Bu çalışmada, canlı müzik icrasının zaman içindeki teknik değişimi ve canlı müzikte müzik altyapı kullanımının dinler kitle/müzisyen üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik teknolojisi, canlı müzik, canlı müzikte altyapı

Abstract

Live music can be defined as music produced in real time in a venue and interactively consumed by the audience. Today, in many live performances, musicianship has ceased to be merely an artistic execution; with advancing technology, it has transformed into complex stage shows supported by hardware and software. This transformation has redefined the musician's role on stage, audience expectations, and even the very concept of playing live itself. The most prominent indicator of this transformation is the use of backing tracks and arrangement support in live music.

Backing tracks and arrangement support have been used in live music since the 1970s. Along with developing and changing technology, the use of backing tracks has varied over the years, always keeping pace with its era from the form of arrangement to the interaction with the audience. These practices have changed not only the interaction between the musician and the audience but also the interaction among the musicians themselves during the musical

[1] Bu çalışma, Durul Varol'un Prof. Dr. Cihan Işıkhan danışmanlığında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü bünyesinde tamamlamış olduğu "Canlı Müzik Performanslarında Altyapı Kullanımı" isimli yüksek lisans tezinden türetilmiştir.



performance. In this study, the technical evolution of live music performance over time and the effects of using backing tracks in live music on the audience/musicians are examined.

Keywords: *Music technology, live music, backing tracks in live music*

GİRİŞ

Akustik performansın doğasından kaynaklanan kısıtlamalardan dolayı performansın yapılacağı büyük mekâna yetecek ses seviyesine ulaşma çözümünün daha fazla müzisyen olduğu 19. yüzyılın sonlarından (Brennan, 2015: 209) 1915 yılında Edwin Pridham ve Peter Jensen'in geliştirdiği mikrofon, amfi ve hoparlör sisteminin noel arifesinde insanlara tanıtılması arasında geçen kısa sürede canlı müzik için dönüm noktası sayabileceğimiz PA (*Public Address*) sistemleri kullanıma başlanmıştır. 1930'lu yıllarda tüm orkestranın sesini yükseltmek yerine şarkıcının sesini orkestra ile birlikte söyleyebilmesi için ses sistemi ile yükseltme tekniği yaygın şekilde kullanılmıştır (Coules, 2021). Elvis Presley ve Beatles 60'lı yıllarda transistörlü amfiler sayesinde (görece başarılı) stadyum konserleri vermeye başlarken 1969 yılında Woodstock festivalinde modern ses sistemlerine benzeyen yapıda ses sistemleri kullanılmıştır. The Who 1970'lerde *Baba O'Riley* şarkısını sahnede alt yapı ile çalarak sahnede alt yapı kullanan ilk gruplardan biri olmuştur.

Önce ses kaydı, ardından yayıncılık yoluyla gerçekleşen medyatizasyon, müziği köklü bir biçimde değiştirmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında kayıt teknolojilerinin ortaya çıkmasıyla müzik, kaynağı görülmeden işitilen ses anlamına gelen akusmatik (*acousmatic*) bir yapıya büründü. Kaydedilmiş müzikte işitsel olanın görsel olandan bu şekilde kopuşu; canlı performansları, yayın üzerinden dinletilen kayıtların çalınmasından (*playback*) ayırt etme ihtiyacına bir yanıt olarak doğan canlılık (*liveness*) kavramının gelişmesi için zemin hazırlayan koşullardan biriydi. Sonuç olarak kayıtlar, zamanla sadece icra edilen müziği duymanın birincil aracı olarak kalmayıp, aynı zamanda müziğin tanımlayıcı deneyimi olarak da canlı performansların yerini kademeli olarak aldı (Auslander, 2023: 96).

Canlı müzik terimi, müziğin medyalaşmasından sonra icra edilen müziğin kayıtlı medyadan gelmediğini nitelemek için ortaya çıkmıştır. Erken dönem televizyon yayınları ve özellikle kayıtlar canlı müzik performansını olduğu haliyle yayınlamayı, kayıt altına almayı hedeflemiştir; kaydın amacı canlı performansın bir kopyası olmasıdır.

Canlı bir pop performansı sırasında, zaten en başından beri bir müziksel performansın *simulacrum*'u (yanılsamalı kopyası) olan özgün kaydı aslına uygun olarak yeniden üretmek, canlı icracıların sorumluluğu haline gelir. Rihanna, *Rude Boy*'u canlı icra ettiğinde seyirci oraya şarkının aslında kaydın prodüksiyon aşamasında hiçbir zaman icra edilmemiş olan halini izlemeye gelmiştir. Canlı performansın özgün olabilmesi için o müzisyenlerin canlı olarak yeniden üretemeyeceği, kayıttan alınan seslerin ve *sample*'ların bir arada bulunması gerekir. Canlı ve özgün olan; aslında hiçbir zaman gerçekleşmemiş orijinal bir performansı temsil ettiği varsayılan, kurgulanmış bir kaydın icrasıdır (Somdahl-Sands & Finn, 2015).

Kayıtlı müziğin prodüksiyon değerinin artması ile; perdenin arkasında canlı performans icra eden müzisyenler yerine, dijital işlemlerle steril hale getirilmiş neredeyse kimliksiz seslerin olması ihtimali artmıştır. Hücum kayıtta çalan müzisyenleri (fazla müdahale edilmediği varsayılarak) olabildiğince çıplak haliyle dinlediğimizi varsayarız, aşırı müdahale edilmiş bir parçada ise icracıları yazılım yardımı perdesi ardından duyarız. Bu durum kötü üretim kalitesi övmekten uzaktır. Tonu çok iyi bir gitar amfisi ya da harmonik bozulumu iyi duyulan bir *audio compressor* kullanıldığında, kaliteli bir ekipman ile iyi bir ses kalitesine ulaşmak söz konusuyken; diğer tarafta spesifik ekipman ya da yazılım olmadan geçerli müziksel yeterlilikte entonasyon ya da zamanlama kalitesine ulaşamama söz konusudur. Bu bağlamda kayıtlı müzik

icracısı ve dinleyicisi arasında bir güven bağı vardır, dinleyici kayıttaki icracının müziksel becerisini dinlediğine güvenir. Aynı şekilde canlı müzikte altyapı kullanımında bazı eşikler aşıldığında icracı ve seyirci arasındaki bu güven bağı kırılmaktadır. Elbette kimi müzik tarzlarında performans becerisinden ziyade düzenleme, programlama ve mühendislik alanlarında yetkinlik ön plandayken; bir enstrüman icrası ya da şarkı söylemek söz konusu olduğunda dinleyicinin güven ihtiyacı yadsınamaz.

Fakat müzikte icracı ve dinleyici arasındaki güven bağı her zaman icracının performansındaki transparanlığına indirgenecek kadar yüzeysel değildir. Adam Neely (2019) Barack Obama göreve başlama törenindeki müzik performansının Yo-Yo Ma ve Itzhak Perlman gibi virtüöz isimler tarafındandan icra edilmesine rağmen kötü hava şartlarından dolayı *playback* çalınması hakkında: "Alışagelmişin dışında gözüken fakat soğuktan daha az etkilenecek fiberglas enstrümanlar ile potansiyel entonasyon problemini önlemeye çalışmak yerine, ahşap enstrümanlar önceden kaydedilmiş altyapı ile kullanılarak daha gerçek bir deneyim yaratmıştır." demektedir. İzleyicinin piyano ile icra taklidi yapılarak altyapıdan çalınan bir performansı MIDI gitarla canlı icra edilen bir piyano partisine tercih etmesi, izlediği ve duyduğu arasındaki ilişki alıştığının dışına çıktığında yaşadığı huzursuzluğu göstermektedir. Bu durumda tercih edilen sahte gerçeklik, icracı ve izleyici arasındaki güven bağında transparan olmanın rolünü sorgulatmaktadır.

Altyapı İhtiyacındaki Teknik Sebepler

Altyapı kullanım ihtiyacının sebeplerinden biri prodüksiyonda mali gider düşürme kaygısıdır. Stüdyo kayıtlarında kalabalık bir senfoni orkestrası kullanılmış bir parçayı sahne üzerinde aynı sayıda müzisyen ile icra etmek, özellikle turne gibi senaryolarda prodüksiyon maliyetini önemli şekilde yükselteceğinden senfonik partilerin altyapı ile çalınması ekstra maliyetten kaçınmayı sağlamaktadır. Ayrıca ufak ölçekli prodüksiyonlarda kişi sayısını azaltmak için bazı enstrümanların yerine altyapı kullanılması kişi başına düşen kazancı arttırdığından sıklıkla tercih edilmektedir.

Sahnede bulunmayan bir enstrüman sesi kullanmak yerine, sahnede olan enstrümanların çaldığı partiyi destekleyen partilerin ya da aynısının altyapıdan da *doubling* olarak çalınması performansın daha güçlü duyulmasını sağlar. Endüstriyel metal gibi prodüksiyon aşamasında çok katmanlı gitarların sıklıkla kullanıldığı tarzların canlı performanslarında bu uygulamayı görmekteyiz.

Tek bir enstrüman ve vokalden oluşan performanslarda eşlik ve ritmik öğelerin eksikliğinin giderilmesinde kullanılır. Düzenli olarak canlı müzik yapılmaya uygun olmayan mekânlarda DJ ve vokal olarak çalabilme imkânı sağlamaktadır.

Farklı orkestraların art arda sahne aldığı prodüksiyonlarda tamamen canlı performans kurulumunun yaratacağı gecikmeyi azaltmak amacıyla sahnedeki bazı ya da tüm performansçı partilerinin altyapıdan çalındığı uygulamalar görmekteyiz.

Turne esnasında spesifik performansçı eksikliğini bertaraf etmek adına her müzisyenin tüm konser partisini hazırda bulundurarak konser iptal etmektense eksik grup üyesi yerine geçici olarak altyapı kullanılmaktadır.

Hayatta olmayan şarkıcılar ya da sanal idol olarak adlandırılan bilgisayar tabanlı görsel ve seslerden oluşan karakterlerin önceden kaydedilmiş ya da oluşturulmuş görüntü ve sesleri canlı orkestra ile entegre ederek bütüncül bir performans illüzyonu yaratmayı sağlamaktadır. Bu durumda önceden hazırlanmış ses, altyapı ve görüntü alışılagelmiş diğer kullanımlar gibi arka planda destekçi rolünde değil performansın odak noktasındadır.

Düzenlemesi yalnızca canlı enstrümanlarla çalınması mümkün olmayan karmaşıklıkta bir performans icra eden bir orkestra, konserlerde eserlerin özgün haline sadık kalması için altyapıya başvurmaktadır.

Her müzisyenin kişisel monitöründe altyapıyı dinlediği senaryolarda yalnızca metronom dışında; sıradaki şarkının ismi, şarkı içinde form hatırlatıcıları, turnede hangi şehirde oldukları gibi hatırlatıcı sesli notlar ve uyarılar için de kullanılmaktadır.

Tarihten Altyapı Kullanım Örnekleri ve Dinler Kitle, Müzisyen Üzerindeki Etkisi

1976 Queen Londra Hyde Park konserindeki *Bohemian Rhapsody* parçasında canlı olarak icra etmenin oldukça zor olduğu opera koro kısmında, sahne ışıkları kapatılarak seyirciye albüm kaydı dinletilmiştir. Parçanın yalnızca altyapıdan çalındığı kısmında grup üyeleri herhangi bir performans taklidi yapmak yerine sahne ışıklarını tamamen karartarak transparan bir altyapı kullanımı örneği sergilemiştir (Purvis, 2018: 159).

1970'lerin sonlarında Boney M. örneğinde ise dansçı Bobby Farrel, prodüktör Frank Farian'ın stüdyoda kaydettiği vokalleri sahnede söyleme taklidi yapmaktadır. Ayrıca canlı performanslarında *half playback* olarak vokaller hariç enstrümanların altyapıdan geldiği bir sistem kullanmışlardır (Barrett, 2021). Bobby Farrel'in sahnede yalnızca dansçı rolü ile yer aldığı bilinen bir gerçek olmasına rağmen ilgili müzik tarzının tüketim alışkanlıklarından dolayı dinleyici tarafından tepki almamıştır.

Canlı icra ile birlikte altyapı kullanmanın en erken örneklerinden biri The Who grubudur, en belirgin örneklerinden biri *Baba O'Riley* parçasında kullandıkları *synth sequence*'dir. 1975 The Summit Houston performanslarında davulcu Keith Moon performans sırasında metronom için kulaklık takarak çalmaktadır.

Şekil 1. Keith Moon 1975 The Summit Houston Performansı (The Who Live In Texas '75, 2012)

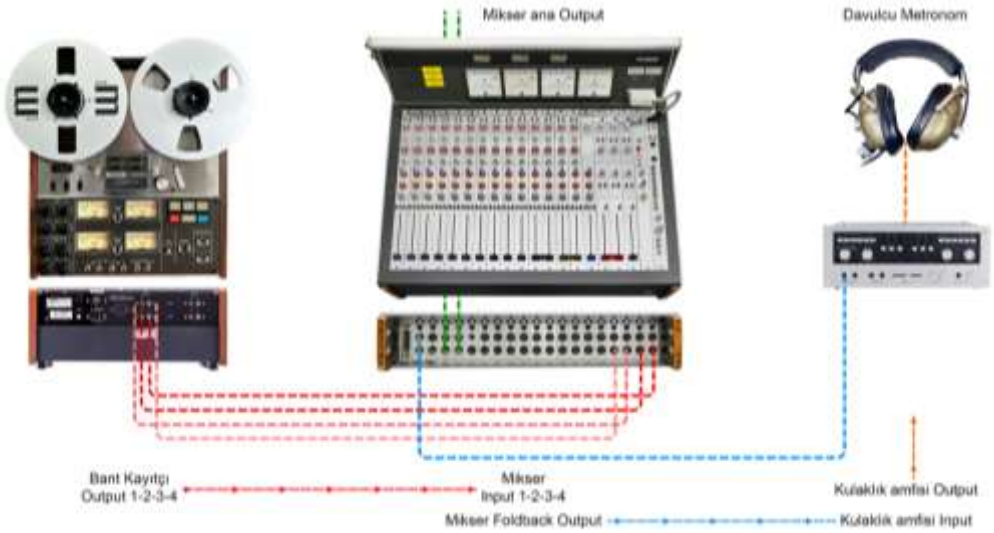


Canlı müzik performansında altyapı kullanımının en kritik noktalarından biri senkronizasyondur. Her icracının altyapıya ve birbirlerine senkronlu bir şekilde performansa başlayabilmesi için *count in* denilen ön sayım kullanılır. Altyapıda ana ritim partisi ya da metronom işlevi görecek kararlılıkta bir enstrüman bulunduğunda ekstra metronom verisine ihtiyaç duyulmayabilir; davul partisi barındıran bir altyapı kullanan, akustik gitar ve vokalden oluşan performans gibi. Tamamen *playback* performans ya da yalnızca bir kişinin altyapıya eşlik etmesi durumu da bu senaryoya girmektedir. Canlı davulcu ile kullanılan altyapı uygulamalarında canlı icra ve altyapı senkronu için metronom *click* elzemdir. Metronom

kanalını yalnızca davulcunun dinlemesi yeterli olabilirken, tüm müzisyenlerin dinlediği uygulamalar da bulunmaktadır.

The Who grubu 1978 yılında çok kanallı sahne yönlendirmesi için 4 kanallı Scully marka *reel to reel* makara bant kayıtçı/çalıcı kullanmıştır. Donanımın iki kanalı *stereo* PA yönlendirme, bir kanalı da davulcuya metronom *click* kanal yönlendirmesi için kullanılmıştır (Percival, 1975).

Şekil 2. Makaralı Bant Oynatıcıyla Çok Kanallı Sahne Altyapı ve Metronom Yönlendirmesi



Çok kanallı taşınabilir çalıcı teknolojisindeki bir sonraki büyük gelişme 1991 yılında yaşanacağından 1987 yılında altyapı için hala *reel-to-reel* makaralı kayıtçı/çalıcı kullanımına rastlanmaktadır. Depeche Mode'un, *Tour for the Masses* turunda sekiz kanallı bir Tascam 58-8 makaralı bant çalıcı kullandığı görülmektedir. Elektronik müzik olduğu için performans yarı yarıya altyapı ve canlı icra edilmektedir, çok kanallı makara bant çalıcıdan her enstrüman ayrı kanallar ile yönlendirilir, sahne üzerindeki performansçıların partileri de yedeklilik için altyapı kanalları içinde bulunur fakat gerekmedikçe seyirciye yönlendirilmez (Wilder, 1998). Albümdeki elektronik partilerin tamamen canlı icra edilmesinin güçlüğünden ve tarzın doğal yapısından dolayı Depeche Mode'un canlı performanslarda altyapı kullanımı dinleyici tarafından yadırganmamıştır.

Şekil 3. 1987 Yılı Depeche Mode Tour For The Masses Tascam 58 Reel to Reel Kullanımı (Depeche Mode: 101 1989)



1978 yılında Brass Ring Procution prodüksiyon firması, Electric Light Orchestra *Out of Blue* Pontiac Silverdome konserinde bant kayıt ile altyapı desteği aldıkları iddiası ile ödeme yapmamış ve bundan dolayı grup tarafından dava edilmiştir (Graff, 2023). 1978 yılındaki konser 2020'li yıllarda dahi halen Electric Light Orchestra hayranları tarafından çeşitli açıklamalar getirilerek savunulmaktadır. Bu olay tarihteki ilk altyapı kaynaklı anlaşmazlıklardan biridir. ABBA 1979 Edmonton Kanada konserini Brian Brennan; fabrika bandı hassasiyetinde, bilgisayar programlaması mükemmeliyetiyle, başından sonuna bir makine gibi çalışan şeklinde tanımlayarak olması gerektiğinden daha mükemmel olmasını vurgulayıp altyapı kullanımı göndermesi yapmıştır.

"Konservelenmiş müzik evdeki müzik setlerimizden kaçıp sahnelerden duyulmaya başladı. Suçlu müzisyenlerin kolaylık sevdası, hata yapma korkusu, modernleşme arzusu ve canlı müzikten çok daha fazla kayıtlı müzik dinleyen ve kulakları buna alışmış dinleyici. Dans etmekle meşgul milyon satışlı Janet Jackson, Milli Vanilli ve New Kids on the Block düzenli olarak şarkı söylüyormuş gibi yapıyor. David Bowie sahnede kullandığı video klipler ile senkron çalabilmek için elektronik bir vuruşa senkronlanıyor. Yeni paradigmaya hazır değilim; otomasyonun ortadan kaldırdığı o kendiliğindenlik, belirsizlik ve topluluk içi koordinasyon, benim konserlere tam olarak görmeye gittiğim şeylerdir" (Pareles, 1990).

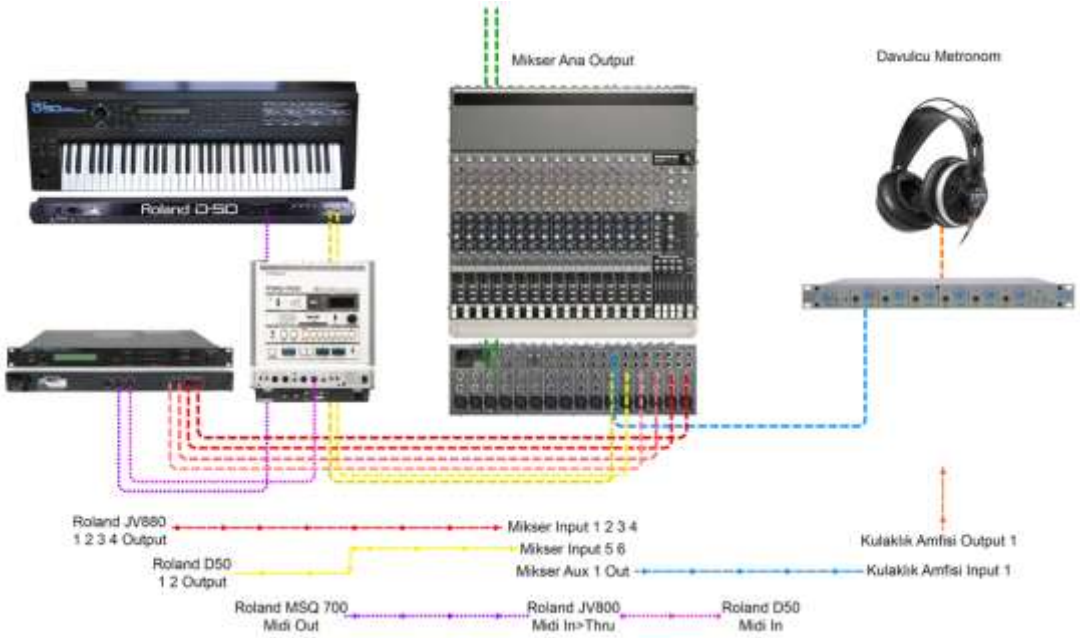
Bu bilgiler ışığında altyapının henüz popülerleşmeye başladığı yıllarda; yapımcı, eleştirmen ve dinleyiciler altyapının kolaya kaçmak, hile yapmak ve canlı performans özgünlüğünden uzak olduğunu düşünerek tepkilidirler. Pareles, MIDI'yi eleştirirken başkalarının sesleriyle performans taklidi yapan Milli Vanilli ile yüksek prodüksiyonlu bir sahne şovu yapan David Bowie'yi MIDI kullandığı için eşit seviyede eleştirmiştir. Altyapı uygulamalarının olgunlaştığı günümüzde, dinleyicinin tamamen *playback* kullanan bir icra ile teknik yeterliliğini ispat etmiş bir icracıların performansını yükseltmek için kullandığı altyapıya yaklaşımı aynı değildir.

Pink Floyd 1980 The Wall Tour kapsamındaki konserler, yalnızca konser değil video gösterimi, çok büyük hareketli setler, animatronik kuklalar ve koreografi içeren büyük gösterilerdir. "Sahnede her müzisyenin gösteri akışını takip ettiği kayıtlı müzik ve metronom içeren kişisel monitörleri vardı. Bu konserde Pink Floyd müziksel olarak önceki yılların aksine emprovizasyona yer olmadan bir metronom kadar hassas ve stabil çalmıştır" (Powell, 2003).

Pink Floyd 1994 The Division Bell Tour'da gelişen teknolojiden faydalanarak MIDI ile altyapı desteği ve müzisyenlerin senkronu sağlanmıştır. Stüdyo kayıtları oldukça karmaşık olduğu için altyapı ve metronom kanalları *sequencer*'lar üzerinden çalınmaktadır. Bir *master* Roland MC50 *sequencer* tüm sahneye yönlendirilecek metronom *click track*'i üreten Yamaha RX11 *drum machine*'e ve *synthesizer*, *sampler*'ları sürecek farklı MC50'lere de ana bir senkron kaynağı olmaktadır. Eskiden analog çok kanallı sistemler ile yürütülen bu akış çok daha kolay olmasından dolayı yeni formatlara taşınmıştır (Ledbetter, 1994).

Pink Floyd sahne uygulamaları 90'lar kompleks MIDI *sequencer*, *sampler* ağı kullanımına ve büyük prodüksiyonlarda alternatif metronom çözümlerine güzel bir örnektir. Bütün performansın altyapıdan çalındığı icra taklidi yapılan uygulamalara göre teknik ve müziksel olarak daha karmaşık, canlılık bağlamında daha adil bir kullanımdır.

Şekil 4. Kompleks MIDI Sequencer Sahne Altyapı ve Metronom Yönlendirmesi



Altyapıya bağlı en bilindik skandallardan biri Milli Vanilli olayıdır. Boney M. grubunun da prodüktörü olan Frank Farian'ın görsel olarak yeterince iyi gözükmediklerini düşündüğü stüdyo müzisyenleri yerine şarkı söylüyor taklidi yapan *(lip sync)* karizmatik iki dansçıyı grubun kendisi olarak tanıtmıştır. Dünya çapında başarılı olup, Grammy kazanan ikili canlı televizyon yayını performanslarında altyapı ekipmanının takılmasından dolayı sahneyi terk etmek zorunda kalmıştırlar. Yalanları ortaya çıkan gruba toplumsal tepki büyük olmuştur, Grammy'leri geri alınan grubun yüzü olan ikili devam etmeye çalışsalar da bu olay kariyerlerinin sonu olmuştur. Paul D. Lehrman'ın MIDI'nin müzik prodüksiyonuna etkisini sert bir şekilde eleştirdiği Sound On Sound yazısında iyi müzik yapmak için verdiği tavsiyelerde "Stüdyodan ara sıra dışarı çıkıp biraz oda müziği, caz, folk, *blues* ya da etnik gibi 'gerçek' müzik dinleyin; Milli Vanilli değil" diyerek grubu niteliksiz müzik örneği olarak göstermiştir. Azınlıkta da olsa bağlamdan bağımsız müzik prodüksiyonunu ele alıp Milli Vanilli'nin *Girl, You Know It's True* parçasının düzenlemesinden; *neo-soul* tarzı şarkı yazım yetkinliği, coşkulu *synth* kemanları, parıldayan perküsyonları diyerek övgü ile bahsedenler de vardır (Friedman, 1993).

2004 yılında Saturday Night Live 30. sezonun 3. bölümünde Ashlee Simpson kariyer bitiren bir altyapı kazası yaşamıştır. İkinci şarkısına başladığında; önceki şarkının, *playback* amaçlı olduğu bariz bir şekilde belli olan, kendine ait ana vokalleri de barındıran altyapı yanlışlıkla duyulduğunda ne yapacağını bilemeyip sahneden inmek zorunda kalmıştır. Bu olaydan sonra dinleyiciden çok büyük tepki alarak *playback* ve *lip sync* sorunları konusunda tarihteki en belirgin örneklerden biri haline gelmiş, günümüzde tekrar tekrar değinilen bir olay olmuştur.

Altyapı; kullanımının ilk örneklerinden beri kullanım hatalarına gebedir, en basit ve doğrusal iki kanal metronom *click track* ile birleşik altyapı uygulamasından en müdahale ve manipüle edilebilir doğrusal olmayan *launch* ve *loop* tabanlı uygulamalara kadar her kullanımda önceden kaydedilmiş bir performansın (tüm parça ya da en azından dört ölçü boyunca) durdurulamaz bir akışı söz konusudur. Bant medyasından çalınan tüm donanımlarda sahne üzerindeki yüksek sesten dolayı yaşanan titreşim atlama *(skip)* riski yaratmaktadır. Erken dijital çalıcıların görece kararsız çalışması da potansiyel risktir. Ashlee Simpson örneğinde

olduğu gibi yalnızca donanım hatası değil uygulama hataları da yaşanabilmektedir, özellikle bu kazadan sonra altyapı uygulamalarında parçaya başlamadan parça ismini belirten sesli notlar kullanılmaya başlanmıştır (Beato, 2022). Tarihteki ilk altyapı kullanım örneklerinden beri oluşabilecek potansiyel sorunlar için çözümler geliştirilmiştir; The Who olası bir problemi bertaraf edebilmek için birbirinin kopyası olan iki adet çok kanallı makaralı bant çalıcı kullandıklarını belirtir (Percival, 1975), bu tarihteki ilk *redundancy* (yedeklilik) uygulama örneklerinden biridir. Günümüzde çok daha gelişmiş analog ve dijital *redundancy* uygulamaları kullanılmaktadır. Performans esnasında icracının altyapıyı monitör etmesi en az kendi performansını duyabilmesi kadar önemlidir, 2016 Mariah Carey New York yılbaşı performansında altyapıyı duyamamasından dolayı oldukça zayıf bir icra sergilemiştir (Healy, 2017).

Playback olarak bilinen üzerine herhangi bir canlı performans yapmadan gösterinin tamamının altyapıdan ibaret olması seyirci tarafından en tepki alan uygulamalardan biridir. Semicenk olarak tanınan Cenk Baş'ın 26 Mayıs 2024 gösterisinde tamamen *playback* kullanmasına tepki gösteren seyirciye "Satın aldığınız bilette orkestra ile çalacak, canlı söyleyecek diye bir bilgi var mıydı?" şeklinde yanıt vermiştir ("Semicenk'e playback tepkisi", 2024). Cenk Baş 2024 yılında katıldığı A Para Biz Bize programında bazı organizasyonların canlı orkestra ile konser isterken bazılarının yalnızca *playback* performans istediğini belirtmektedir.

Half playback yalnızca ana vokalin canlı performans yaptığı altyapı tekniğidir, vokal hariç tüm müzik verisi önceden kaydedilmiş altyapıdan çalınır. En bilinen ve kabul edilmiş örneklerinden biri Eurovision yarışmasıdır, bir diğeri de Super Bowl devre arası gösterisidir. Sahnede icra taklidi yapan performansçılar *half playback*'i tanımlayan özelliklerindendir, bu izleyiciye performans ve prodüksiyon hissini güçlendiren bir geri bildirim verir. "Performans sırasında müzisyenlerin sunduğu görsel bilgi, sadece vurguyu belirtmek ve duyguyu ifade etmekle kalmayıp ritim ve ses perdesi gibi temel yapısal özellikleri de aktararak dinleyicinin müzik algısını ve deneyimini şekillendirir" (Auslander, 2021: 42). Bu performans biçiminde şeffaflığın önemi büyüktür, Super Bowl XLVIII 2 Şubat 2014 devre arası gösterisinde Bruno Mars performansına bir parçada eşlik eden Red Hot Chili Peppers şeffaflık adına *jack* girişlerini bariz şekilde boş bırakmışlardır. Grubun Flea mahlası ile tanınan basçısı olayın ardından resmi web sitesinden şu açıklamayı yapmıştır. "NFL ve Bruno tarafından *Give It Away* şarkımızı çalmamız istendiğinde bize net bir şekilde vokalin canlı; bas, davul ve gitarın önceden kayıtlı çalınacağı belirtildi. Red Hot Chili Peppers olarak *playback* üzerine çalıyor taklidi yapma fikrine karşıyız. En son 80'li yıllarda Top of the Pops televizyon programında yapmak zorunda kaldığımızda provalarda ciddiyetten uzak, canlı bir icra olmadığı ile dalga geçer bir performans sergilediğimizden dolayı programdan atılmıştık. Bu performans esnasında gitarlarımızı bağlamayarak rol yapmamayı daha uygun bulduk, bu şartlar altında yapılacak en gerçekçi şey buydu" (Balzary, 2014).

Şekil 5. Super Bowl 2014 Red Hot Chili Peppers Half Playback Performansı (variety.com 2014)

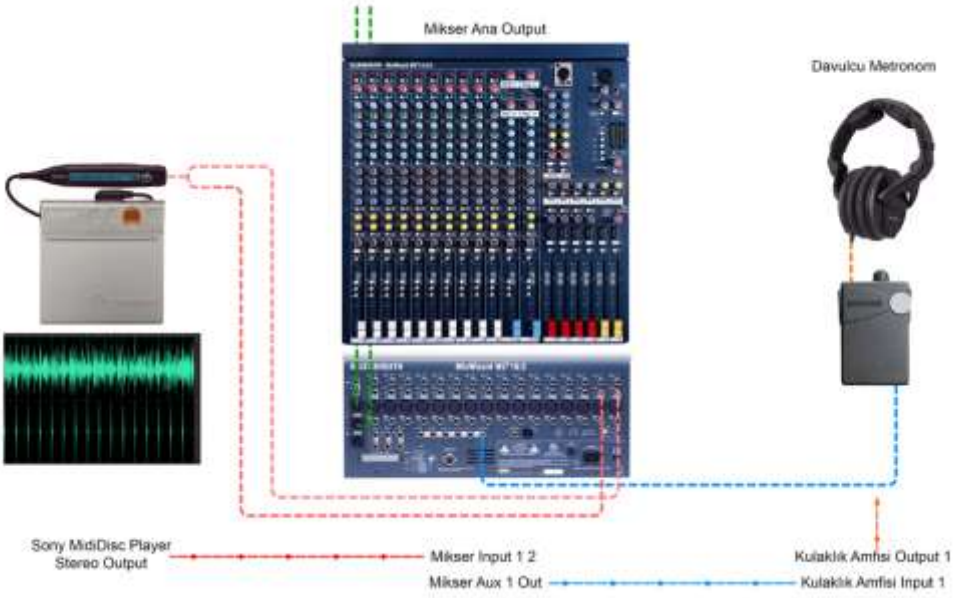


Playback performans dayatmasına tepkili davranan müzisyenlere televizyon tarihinde sıklıkla rastlanmaktadır. 24 Eylül 1967 The Ed Sullivan Show, The Mamas & The Papas performansı sırasında Michelle Phillips'in şarkı söylemek yerine muz yemesi *playback* yapmaktan memnun olmadığını göstermektedir. Alman televizyon kanalı ZDF, Peter Illmann Treff (P.I.T) programında 1987 yılında Iron Maiden grubu *playback* performansı protesto amaçlı parçanın ortasında kendi aralarında enstrümanlarını değiştirerek gerçekçi bir icradan uzak, alaycı hareketlerle performansta bulunmuşlardır. Nirvana, 1991 Top of the Pops *Smells Like Teen Spirit* performansında enstrümanları canlı icra etmediklerine dair bariz abartılı hareketler yapmıştır, performanstaki tek canlı öğe ana vokaldir ve Kurt Cobain parçanın özgün vokallerinden çok daha farklı alaycı pes bir ses ile söyleyerek durumu protesto etmiştir. İtalyan Rai Due kanalında 20 Eylül 2009 tarihli Quelli Che il Calcio programında Muse grubu canlı performans yerine *playback* yapmak zorunda kaldıklarında, protesto olarak grup üyeleri performansı rol değiştirerek icra etmiştir.

Sahnede altyapı çalmak için kullanılan cihazlar arasında, tüketici tipi portatif müzik çalarlara irili ufaklı pek çok prodüksiyonda sıklıkla rastlamaktayız. Bu uygulamaya örnek gruplardan biri olan Timbuk3, kurulduğunda iki kişiden oluşan bir gruptur. 1984 ve 1991 yılları arası sahneye iki gitar/vokal ve bir altyapı çalan kasetçalar ile çıkmış, kasetçaların sahnede özellikle gözükmesine özen göstermiştir. James Taylor 1988 Boston *Shower The People* performansında sahnede ayrıca bir spot ışığı ile aydınlatılan Revox A77 *reel-to-reel* makara bant çalıcı kullanmaktadır. Bu örneklerde altyapı kullanımında transparanlığın yanı sıra kaynağı görünmeyen bir ses (akusmatik) ile seyirciyi huzursuz etmeme amacı da güdülmektedir.

Rick Beato 2000'lerin başında Train grubunun albüm kaydı yaptıkları stüdyoda, sahnede kullanmak üzere kayıtları düzenleyip MiniDisc müzik çalara aktardıklarından bahsederken; grubun canlı performansının yanı sıra altyapıda yalnızca elzem olan parçalar için zenginleştirici öğeleri kullandıklarını söylemektedir. Train grubunun söz konusu albümden *Drops of Jupiter* şarkısının Live on Letterman 2012 performanslarında albüm versiyonundaki yaylı grubu da duyulmaktadır.

Şekil 6. Taşınabilir Müzik Çalar Sahne Altyapı ve Metronom Yönlendirmesi



DJ'lik *(Disk Jockey)* tarihi ve teknik olarak oldukça derin bir kültürdür, temel olarak tanımı; önceden kaydedilmiş müzik medyasını dinleyiciye belli bir bağlama göre seçki oluşturarak, kesintisiz şekilde şarkıdan şarkıya geçmektir. DJ'lik başlangıçta basitçe şarkılar ile mod seçkisi oluşturmaktan ibaret olarak başlayıp ilerleyen yıllarda başlı başına bir prodüksiyon iş akışına dönüşmüştür. DJ'lik iş tanımı gereği önceden kaydedilmiş *audio* çalmak ile ilgili olsa da daha sonra *turntablism* denilen plak çalarları bir enstrüman olarak kullanmaktan, *sampler* ve *audio* efekt donanımları ile canlı düzenlemeler yapmaya kadar varan uygulamalar bütünü halini almıştır. Bu durumda DJ performanslarının da gerçeklik ve canlılık tartışmaları başlamıştır. Deadmau5 olarak bilinen prodüktör DJ Joel Zimmerman "Hepimiz *play* tuşuna basıyoruz" Tumblr yazısında; işin icra kısmının performans sanatı olmadığını ve yetenek ile ilgisi olmadığını söylerken, elektronik dans müziği performansında en fazla *play* tuşuna basılabileceğinden bahsetmektedir. Kendi (ve diğer DJ'lerin de) performanslarının çok büyük kısmının önceden kayıtlı setler ile icra edildiğini belirtip asıl önemli olanın çalınanın özgün bir prodüksiyon olup olmadığına dikkat çekmektedir (Zimmerman, 2012).

SONUÇ

Dinleyici altyapı kullanımında şeffaflık beklentisi içindedir, aksi durumda performansın tamamının canlılığı ve otantikliğinden şüphe duymaktadır. Prodüksiyon büyüklüğü ve icra edilen müzik tarzı, dinler kitle ve müzisyenlerin altyapı kullanımına vereceği tepkiyi değiştirebilmektedir. Altyapı kullanımının icracılara olan en gözlemlenebilir etkileri; ritmik olarak insan insana etkileşimden, insanın makineye senkron olması ile icracılar arası iletişimi köklü bir şekilde değiştirmesidir. Alışılmış lineer altyapı teknikleri, parçaları hatta tüm seti aynı şekilde icra etmeyi gerektirmektedir; bu tekrarlanabilir ışık, video ve senkronlu harici donanımları içeren bir şov için pozitif değer olsa da icrada doğaçlama imkanını kısıtlaması, hatta hata yapma özgürlüğünü icracı elinden alması özellikle bazı türdeki müzik performansları için son derece negatif etkilerdir.

Doğaçlama yapan caz müzisyenleri arasındaki koordinasyonu inceleyen Setzler ve Goldstone'un yaptığı çalışmada ikili olarak eşleşmiş doğaçlama çalan caz piyanistleri ile önceden kaydedilmiş bir parça ile doğaçlama yapan caz piyanistleri arasında etkileşim koşulunun koordineli müziksel davranışları değiştirdiği bulunmuştur. İcracılar karşılıklı olarak

etkileşime girdiklerinde, ikililer ritmik açıdan birbirlerine daha senkronlu ve daha harmonik tonal yapılar üretmişlerdir. Bu etkiler deney koşulu hakkında bilgisi olmayan dinleyicilerin insan insana etkileşimli düetleri tercih etmesi ile katılımcıların deneyimleri ile paralellik göstermiştir (Setzler & Goldstone, 2020).

Kesin bir kanıya varmak çok güç olsa da tarihi dokümanlar ve yapılan çalışmalar ışığında etik kullanıma özen gösterilmiş altyapı uygulamalarının dahi eleştiriye maruz kalabildiği ve dinleyicinin serbest insan etkileşimli müziğe olan doğal yönelimi söz konusudur.

KAYNAKÇA

Auslander, P. (2021). *In Concert: Performing Musical Persona,* Ann Arbor: University of Michigan Press.

Auslander, P. (2023). *Liveness Performance in a Mediatized Culture* (3. baskı, s. 96). New York: Routledge.

Balzary, M. (2014). A Message From Flea. *Redhotchilipeppers*. https://web.archive.org/web/20140205002220/http://redhotchilipeppers.com/news/454-a-message-from-flea (Erişim Tarihi: 11.11.2025)

Barrett, M. (2021). Interview with Marcia Barrett (Boney M). [Röportajı yapan: Stany Van Wymeersch]. *Official International Abba Fan Club Magazine*, 148, 30-31.

Baş, C. [A Para Eğlence] (3 Haziran 2024). *SEMİCENK'ten RAP Açıklaması! Semicenk: "ALLAH'a Dua Ettim..."* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_UOHqKBxVJk (Erişim Tarihi: 17.03.2026)

Beato, R. J. [Rick Beato] (25 Ekim 2022). *Is performing with a backing track cheating? My opinion...* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=SZXUPuiC9Eo&t=183s (Erişim Tarihi: 08.02.2026)

Brennan, B. (14 Eylül 1979). ABBA's North American tour opens in impressive style. *The Calgary Herald*. https://news.google.com/newspapers?id=VnRkAAAAIBAJ&dq=abba%20in%20concert&pg=3985%2C2014404 (Erişim Tarihi: 12.03.2026)

Brennan, M. (2015). *Live Music History.* A. Pearson & S. Walksman (Eds.), *The Sage Handbook of Popular Music.* (s. 209), London: Sage Publications.

Coules, A. (2021). The History of Live Sounds. *Harman.* https://pro.harman.com/insights/amplification-pa-systems/the-history-of-live-sound-part-1/ (Erişim Tarihi: 16.10.2025)

Friedman, T. (1993). Milli Vanilli and the scapegoating of the inauthentic. *Bad Subjects (9)*. https://www.researchgate.net/profile/Ted-Friedman/publication/277013086_Milli_Vanilli_and_the_Scapegoating_of_the_Inauthentic/links/555e76c308ae8c0cab2c6e12/Milli-Vanilli-and-the-Scapegoating-of-the-Inauthentic.pdf (Erişim Tarihi: 22.03.2026)

Graff, G. (2023). Bands using teleprompters and backing tracks: Is it cheating? *Ultimateclassicrock*. https://ultimateclassicrock.com/bands-teleprompters-backing-tracks/ (Erişim Tarihi: 18.02.2026)

Healy, P. (1 Ocak 2017). Mariah Carey's manager blames producers for New Year's Eve nightmare. *The New York*

Times. http://www.nytimes.com/2017/01/01/arts/music/mariah-carey-new-years-eve-times-square.html (Erişim Tarihi: 03.04.2026)

Ledbetter, A. (1994). Behind Pink Floyd. [Röportajı yapan: Mike Lethby]. *Sound on Sound*, Vol. 9, Sayı 11. https://www.soundonsound.com/people/behind-pink-floyd (Erişim Tarihi: 26.02.2026)

Neely, A. [Adam Neely] (22 Şubat 2019) *Is playing to track cheating?* [Video]. Youtube. https://youtu.be/4_cl7h7Q_tQ

Pareles, J. (13 Mayıs 1990). Pop view; The MIDI Menace: Machine Perfections is Far Form Perfect. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/1990/05/13/arts/pop-view-the-midi-menace-machine-perfection-is-far-form-perfect.html (Erişim Tarihi: 07.01.2026)

Percival, E. (1975, Aralık). On Tour With The Who's Road Crew. *International Musician and Recording World*, 36-37.

Powell, P. (2003). The Wall Performances. *Brain Damage*. https://www.brain-damage.co.uk/the-wall/the-1980-81-wall-concert-performances-in-detail.html (Erişim Tarihi: 26.02.2026)

Purvis, G. (2018). *Queen: Complete Works*. London: Titan Books.

Semicenk'e playback tepkisi. (28 Mayıs 2024). *Cumhuriyet*. https://www.cumhuriyet.com.tr/yasam/semicenke-playback-tepkisi-2211614 (Erişim Tarihi: 16.03.2026)

Setzler, M., & Goldstone, R. (2020). Coordination and consonance between interacting, improvising musicians. *Open Mind: Discoveries in Cognitive Science, 4, 88–101*. https://doi.org/10.1162/opmi_a_00036

Somdahl-Sands, K. & Finn, J. C. (2015). Media, performance, and pastpresents: authenticity in the digital age. *GeoJournal* 80, 811-819. https://doi.org/10.1007/s10708-015-9648-0

Wilder, A. (1998). Q&A Depeche Mode live. *Recoil.* http://www.recoil.co.uk/#!/evidence/qa-vault/qa-depeche-mode/qa-depeche-mode-live/ (Erişim Tarihi: 12.03.2026)

Zimmerman, J. T. (2012). We all hit play. *Deadmau5.* https://web.archive.org/web/20120625232729/https://deadmau5.tumblr.com/post/25690507284/we-all-hit-play (Erişim Tarihi: 28.05.2026)

Sosyal Psikolojik Açıdan Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Sanatsal Kimliği

The Artistic Identity of Muallim İsmâîl Hakkı Bey from a Social Psychological Perspective

Edanur Çelik

Afyon Kocatepe Üniversitesi

edanurdgr.06@gmail.com

Özlem Elitaş

Afyon Kocatepe Üniversitesi

ozlemelitas1983@gmail.com

Özet

Toplumsal dönüşümler yalnızca siyasî ve idarî alanlarla sınırlı kalmayıp; asıl tezahürlerini kolektif bellek ve beğeni algısı çerçevesinde hissettirirler. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişin tarihsel kesişim noktasında bulunan Muallim İsmâîl Hakkı Bey, bu sürecin en önemli tanıklarından biridir. Sosyal psikoloji açısından bu geçiş süreci, İsmâîl Hakkı Bey'in gelenek ve modernite arasındaki kültürel belirsizliği yönetmeye çalıştığı bir eşik konumundadır. Toplumun müzik normlarının dönüştüğü bir evrede, çeşitli eleştirilere rağmen kültürel hafızayı muhafaza etmesi ve yeni sürece duyarsız kalmaması, onu hem müzik sosyolojisi hem de sosyal psikoloji perspektifinden, toplumsal kimliğin inşasında merkezi bir figür olarak tanımlamamıza imkân vermektedir. Çalışmada, İsmâîl Hakkı Bey'in sanatsal mirasını ve çok yönlü katkılarını bütüncül bir yaklaşımla ortaya koyabilmek amacıyla nitel araştırma desenlerinden belgesel tarama yöntemi kullanılmıştır. Bu doğrultuda, sanatkârın eserleri, el yazısıyla yazdığı nota defterleri, dönemin süreli yayınları ve ikincil kaynaklar üzerinde betimsel ve içerik analizi teknikleri uygulanmıştır. Verilerin tasnif ve analiz sürecinde, sanatsal kimliğin tarihsel süreklilik içerisindeki konumu ile toplumsal dönüşümlerin estetik formlar üzerindeki yansımaları sistematik bir biçimde incelenmiştir. Çalışma sonucunda, İsmâîl Hakkı Bey'in gelenek ve modernite arasında kalan kolektif bilinci müzikal bir süreklilikle muhafaza ettiği ve estetik düzeyde mûsikîye dair yeni bir aidiyet inşa ederek kültürel hafızayı gelecek kuşaklara aktarmış olduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Muallim İsmâîl Hakkı Bey, sosyal psikoloji, gelenek ve modernite, kültürel hafıza, kolektif bellek

Abstract

Social transformations are not limited to political and administrative spheres; their fundamental manifestations are felt within the framework of collective memory and aesthetic perception. Muallim İsmâîl Hakkı Bey, situated at the historical intersection of the transition from the Ottoman Empire to the Republic, is one of the most important witnesses to this process. From a social psychology perspective, this transitional period represents a threshold where İsmâîl Hakkı Bey attempted to manage the cultural ambiguity between tradition and modernity. In a period when social music norms were changing, his ability to preserve cultural memory and his sensitivity to the new process, despite various criticisms, allows us to define him as a central figure in the construction of social identity, both from the perspective of the sociology of music and social psychology. This study employs document analysis, a qualitative research method, to present İsmâîl Hakkı Bey's artistic legacy and multifaceted contributions from a holistic approach. Accordingly, descriptive and content analysis techniques were applied to the artist's works, handwritten musical scores, periodicals of the time, and secondary sources. During the classification and analysis of the data, the position of artistic identity within

historical continuity and the reflections of social transformations on aesthetic forms were systematically examined. The study concludes that İsmail Hakkı Bey preserved the collective consciousness caught between tradition and modernity through musical continuity, and by constructing a new sense of belonging to music at an aesthetic level, he transmitted cultural memory to future generations.

Keywords: *Muallim İsmâîl Hakkı Bey, social psychology, tradition and modernity, cultural memory, collective memory*

GİRİŞ

Osmanlı'daki batılılaşma hareketlerinden Meşrutiyet'e ardından Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına uzanan bu sürecin yarattığı kültürel belirsizlikler, İsmâîl Hakkı Bey'in çalışmalarında açıkça hissedilmektedir. Toplumun bir kesimi geçmişe dair ortak hatıra manasına gelen kolektif bellek yapısını, gelenekselliği ve kültürel normlarını koruyup kuşaktan kuşağa aktarma eğiliminde bulunurken, diğer bir kesimi ise batılılaşma yönelimini benimseyip gelişen dünyaya ayak uydurma gayesi içerisindedir. Geleneksel yaklaşım sergileyen kesim, batılılaşmayı toplumsal normlara tamamen aykırı ve din, dil, ırk, aile yapısı gibi unsurları tehdit olarak kabul edip, kültürel sürekliliğin korunması esasını savunurken, batılılaşma eğiliminde olan kesimler ise bireysel özgürlük ve yeni kültürel çeşitlilik (modernlik) fikirlerini savunduklarından toplum içinde fikir ayrılığı ön planda olmuştur. Hem gelenekçi hem de yenilikçi yaklaşımlarıyla Türk müziğine çok yönlü katkılar sağlayan İsmail Hakkı Bey'in bu ikili tutum arasında estetik bir denge kurmaya çalıştığı eserlerinde görülebilmektedir. Besteleyip sahneye taşıdığı operetler dönemin müzik anlayışıyla benzeşmemesi nedeniyle ve klasik batı orkestrası yerine incesaz (tanbur, ud, keman, kanun, ney ve def) takımı kurup çeşitli geleneksel çalgılara yer vermesi eleştiri konusu olmuştur.

Bununla birlikte, klasik koro anlayışına yeni bir soluk getirerek, kadın ve erkek sanatçıların birlikte yer aldığı halka açık konserler düzenlemiştir. Ancak, bu uygulamalar halk tarafından ilgi görse de bazı kesimlerce eleştirilerin odağı olmuştur. Öte yandan, İsmail Hakkı Bey'in bu uygulamaların yanında topluluğu geleneksel icrâlarda olduğu gibi defiyle yönetmesi takdir toplamıştır.

İsmâîl Hakkı Bey'in sanatsal bakış açısındaki temel unsur, mûsikî mirasının sürekliliğinin sağlanması ve mûsikîye ilişkin kültürel hafızanın gelecek nesillere kesintisiz biçimde aktarılmasıdır. Bu doğrultuda, sanat anlayışı yalnızca estetik bir üretim süreciyle sınırlı kalmayıp aynı zamanda kültürel aktarımın bilinçli bir taşıyıcısı olma niteliği taşır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, İsmâîl Hakkı Bey'in sanatsal kimliği müzikal anlamda gelenek ile geleceği birbirine bağlayan bütüncül bir yaklaşım sergilemektedir.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey

Osmanlı müzik geleneğinin son dönem temsilcilerinden Muallim İsmâîl Hakkı Bey; muallimliği, derlemeciliği ve bestekârlığı gibi çok yönlü kimliğiyle Türk Müziğine derin izler bırakan öncü isimler arasında yer almaktadır. İsmâîl Hakkı Bey'in, İstanbul'un Balat semtinde dünyaya geldiği; çeşitli kaynaklarda doğum yılının ise 1865-1866 yılları arasında olduğu aktarılmaktadır (Kaygusuz, 2025: 9). Annesinin onu, ilkokuldan sonra bir örücünün yanına çırak olarak vermesiyle 13 yaşlarında oturdukları mahallenin camiinde ezan okurken, hünkar müezzinlerinden biri tarafından keşfedilip 1879 yılında Mızıka-yı Hümayun'a öğrenci olarak alındı. İsmâîl Hakkı Bey, geleneksel Türk müziği eğitimini Suyolcu Lâtif ağadan almış; Mehmet Zati Bey'den ve kısa bir dönem ise Guatelli Paşa'dan metodlu Avrupa Müziğini ve notasyonu öğrenmiştir (Özalp, 1986: 34; Uzcan, 1978: 51). Bir müddet sonra ise hünkar müezzini olup, "ser-hanende" sıfatıyla sarayda fasıl heyeti şefi olmuştur (Öztuna, 1990: 402).

Sarayda, Fasl-ı Cedid ve Fasl-ı Bahar şeklinde adlandırılan iki büyük Türk Müziği heyetinde görev aldığı da bilinmektedir (Kaygusuz, 2025: 9). Öztuna (1990: 402), ikinci meşrutiyete tanıklık eden İsmâîl Hakkı Bey hakkında: 1908 yılında, 42 yaşında oldukça tanınmış bir bestekar olması ve fasıl heyeti şefi olmasına dikkat çekmiştir. Halka açık kadınların ve erkeklerin bir arada olduğu konserler düzenlemiştir.1902-1905 yılları arasında Osmanlının son döneminde faaliyet gösteren, Darülirfan Mektebinde görev almış, ayrıca 1908 yılında ilk mûsiki cemiyeti olan Dârü'lmûsikî-i Osmanî Cemiyeti'nin ikinci müdürü olmuştur. 1909 yılında Mûsikî Osmanî Cemiyeti ve ardından 1910 yılında ilk özel müzik okulu olarak aktarılan Mûsikî-i Osmanî Mektebi'ni kurmuştur (Güçtekin, 2014: 2-4). Kurmuş olduğu Mûsikî-i Osmanî mektebinde olduğu gibi, aradından Ziya Paşa yönetiminde açılan Darü'l-elhan adıyla faaliyete geçen İstanbul Konservatuvarında fasıl şefliği ve solfej öğretmenliği görevlerinde bulunmuştur (Özalp,1986: 34; Uzcan, 1978: 51). 1917 yılında Darü'l-elhan himayesinde fasıl şefliği ve solfej öğretmenliğinin yanı sıra, Rauf Yekta ve Ahmet Irsoy'la birlikte Tasnif ve Tespit Heyeti üyeliğine tayin edilmişlerdir (Öztuna, 1990: 406). Türk Müziğine önemli katkıları bulunan; İzzettin Hümayi, Eyyubi Ali Rıza Şengel, Nuri Halil Poyraz, Ali Rıza Sağman Zeki Ârif Ataergin ve Mustafa Sunar … gibi bir çok öğrenci yetiştirmesiyle "Muallim" vasfına nail olmuştur (Uzcan, 1978: 51; Güntekin, 2010: 7). Bununla birlikte İsmâîl Hakkı Bey'in Türk müziği alanındaki etkisi yalnızca eğitimci kimliğiyle sınırlı kalmamış; bestekâr olarak ortaya koyduğu eserler aracılığıyla Türk mûsikîsi repertuar gelişimine de önemli katkılarda bulunmuştur. Peşrev, saz semaisi, murabba, nakış, zeybekler ve şarkı formunda bestelemiş olduğu eserler Türk musîkîsi repertuarına fayda sağlamıştır. Katkıları yalnızca Türk mûsikîsiyle sınırlı kalmamış; Garp mûsikîsine duyduğu ilginin bir yansıması olarak operetler ve marşlar da bestelemiş, bu yönüyle bestecilik anlayışının çok yönlülüğünü ortaya koymuştur (Uzcan, 1978: 51).

Gerçekleştirdiği sanatsal faaliyetler ve eğitimci kimliğinin yanı sıra hayatının son dönemleri de dönemin toplumsal ve hukuki dönüşümleri çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Öztuna (1990: 402), İsmâîl Hakkı Bey'in 5 oğlunun olduğunu ve bunların hepsinin sazende, hanende ve bestekar olduğunu belirtmiştir. Çocukları sırasıyla; Ahmet Saim Aksoy, Ziver Erdemli, Ahmed Aksoy, Zeki ve Said Aksoy'dur. Özalp'in (1986) İsmâîl Hakkı Bey'in Soyadı Kanunu sonrası "Aksoy" soyadını aldığını söylemesi ise Öztuna'nın ifadesini doğrular niteliktedir. Bazı kaynaklarda 30 Aralık 1927'de Dârülelhân'dan evine dönerken tramvayda geçirdiği kalp krizi nedeniyle 61 yaşında hayata gözlerini yumduğu aktarılmaktadır (Uzcan, 1978: 51; Özalp, 1986). İsmâîl Hakkı Bey'in ölümüne ilişkin farklı görüşler bulunmaktadır. Bazı kaynaklara göre 30 Aralık 1927'de kalp krizi sonucu vefat ettiği aktarılırken, Aksüt (1993: 278), ölüm tarihini 11 Aralık 1927 olarak aktarmakta; cenazesinin ise 14 Aralık'ta defnedildiğini belirtmektedir. Dönemin karikatür dergisi olan Akbaba dergisinde ise İsmâîl Hakkı Bey'in cenaze törenine ilişkin karikatürün 15 Aralık 1927 tarihinde yayımlanmış olması da vefatının bu tarihten önce olduğunun kanıtlar niteliktedir (Elitaş, 2022: 45).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in cenaze töreni, toplumun çeşitli kesimlerimden insanların bir arada olmasıyla kültürel çeşitlilik olarak ön plana çıkmaktadır. Osman Şevki Uludağ, İsmâîl Hakkı Bey'in naaşının Fatih camiine kaldırıldığını ve arkasından yürümek için gelen insanların mühim bir kalabalık olduğunu; tekbirler ve ilahiler eşliğinde Eğrikapı önündeki mezarlığa götürüldüğünü aktarmaktadır. Kaygusuz, İsmâîl Hakkı Bey'in naaşının; Chopin'in cenaze marşı, hafızların Kur'an tilavetleri, hahamların ise mersiyeleri eşliğinde taşındığını aktarırken, cenaze töreninde Bahriye Bandosunun matem havası çalmasıyla Gazimihal'in şu sözlerine de dikkat çekmiştir: "bando eşliğinde mezara götürülen ilk Türk müziği bestekarı" (2025: 11).

Sosyal Psikoloji Perspektifinde Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Sanatsal Kimliği

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş süreci, yalnızca bir yönetim değişikliği değil; toplumsal ve kültürel alanlarda köklü dönüşümlerin yaşandığı geniş çaplı bir yenilenme süreci olarak adlandırılabilir. Bu kapsamlı dönüşümlerin birey ve toplum üzerindeki etkilerini detaylı olarak kavrayabilmek için, toplumun ruh halini ve devinimlerini inceleyen sosyal psikolojik yaklaşımlar etkin rol oynamaktadır. Hayes (2016: 1), sosyal psikolojide etkileşimin bireyleri farklı düzeyde etkileyen faktörlerin kültürden fiziki çevreye, sosyal gruplardan aileye kadar değişkenlik gösterdiğini aktarmıştır. Krech ve Crutchfield ise, sosyal psikolojinin temelinin anlamaya dayalı olduğunu vurgulamaktadırlar. Sosyal psikolojinin, bireyin sosyal davranışı hakkında evrensel kanunlar bulmayı amaçladığını ve bu bağlamda "bireyin sosyal hedefleri nasıl elde edeceğini, kendi sosyal çevresini nasıl idrak ettiğini ve bireyin sosyal davranışı nasıl öğrendiği gibi temel süreçlerin gözden geçirilmesi" gerektiğini aktarmaktadırlar (1980: 20, 24).

Bireysel ve toplumsal davranışların birbiriyle etkileşimini ele alan sosyal psikolojik yaklaşımlar, müziğin de yalnızca bir ifade biçimi olmayıp, aynı zamanda bireysel ve toplumsal faktörlerin etkileşimiyle harmanlanan bir olgu olarak incelenmesini gerekli kılmaktadır. Böylelikle müzik sosyolojisi bağlamında da ortak paydada buluştuğu düşünülmektedir. Buna göre Günay, Müzik sosyolojisini çeşitli tanımlamalarla ele almaktadır. Bu tanımlamalara "Müzik sosyolojisi, müzikle ilgili olarak; toplumları, toplumsal kuruluşları ve toplumsal ilişkileri inceleyen bilim dalıdır" ve ya "müzikle ilgili oluşum ve ilişkilere gereken ağırlığı vererek; toplumların diğer toplumlarla, toplumların bireylerle ve toplumların (ve bireylerin) doğa ile etkileşimini inceleyen bilim dalıdır" ifadeleri örnek gösterilebilir (Günay, 2021: 22). Bu bağlamda, dönemin müzikal kültürünü somutlaştıran faaliyetlerde bulunan önemli şahsiyetlerden biri olarak İsmâîl Hakkı Bey öne çıkmaktadır.

İsmâîl Hakkı Bey, gerek saray mûsikîsi içerisindeki icrâcı ve yönetici kimliği, gerekse Mûsikî-i Osmânî Mektebi'nin kurucusu ve eğitimcisi olması yönüyle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte Türk mûsikîsinin öğreniminde belirleyici rol oynamıştır. Bu çok yönlü sanatçı kimliği, onun mûsikî alanındaki faaliyetlerinin farklı başlıklar altında incelenmesine sebep olmuştur. Bu çerçevede, İsmâîl Hakkı Bey'in mûsikî alanındaki uygulamaları, dönemin geleneksel anlayışının yanında yenilikçi yaklaşımlarını da ortaya koymaktadır.

İsmâîl Hakkı Bey, 1908 ve 1918 yılları arasında halka açık konserler icra etmiştir (Öztuna, 1990: 403). 1919 yılında Osmanlı Musîkîsi Hanımlar Dershanesini kurup, ardından gerekli kurumlardan da izinlerini aldıktan sonra 12 Aralık 1919'da ilk kez kadın ve erkek sanatçıların bir arada olduğu bir konser düzenlemiştir (Kaygusuz, 2025: 13). Titizliğiyle sahne adabına da yenilikler kazandırdığı bilinmektedir. İsmâîl Hakkı Bey'in, 30–40 kişiden oluşan toplulukta, sâzende ve hânendelerin sahne düzeninden giydikleri kıyafetlere, hatta nota sehpalarının yerleşimine kadar uzanan pek çok unsuru sistemli bir biçimde titizlikle organize ettiği bilinmektedir. Topluluğu elinde defiyle geleneksel yöntemlerle yöneten İsmâîl Hakkı Bey, günümüz koro anlayışından farklı olarak, dinleyicilere arkasını dönmek istemediği gerekçesiyle yarım daire şeklinde dizilen topluluğun ortasında oturarak icrâyı idare etmiştir (Kaygusuz, 2025: 13). Behar, geleneksel icranın "meşk'in" taklit ve tekrar üzerine kurulu olduğunu ve musiki meşklerinde usta-çırağın mutlaka karşı karşıya, yüz yüze gelmeleri gerektiğine vurgu yapmıştır ayrıca, meşk'in bir yandan ses ve çalgı öğrenimini yerine getirirken; icra üsluplarının şekillenmesine neden olan ve eser repertuarının nesilden nesile aktarımına ve öte yandan, bazı temel âhlâki ve estetik değer yargılarının taşınması olarak tanımladığı söylenebilir. Böyleylikle meşk'in sonuçlarını da, "kolektif mahfuzatın[2], eski ve

[2] Mahfuzat: 1. Mahfuz olunmuş, gizlenilmiş şeyler. 2. Hıfzedilip ezberlenmiş şeyler. https://luggat.com/mahfuzat

yeni üstadların eserlerinin tümünün yeni kuşaklara nakledilmesi" olarak ifade etmiştir (2023: 17, 19).

Yukarıda bahsi geçen konserlerin, dönemin toplumsal hassasiyetleri çerçevesinde eleştirilerin odağı haline geldiği görülmektedir. Bardakçı, 2004 yılında yayımladığı bir köşe yazısında 12 Aralık 1919 yılındaki kadın ve erkek sanatçıların birlikte sahneye çıkmış olmasındaki eleştirileri; zamanın Şeyhülislamı Haydarizâde İbrahim Efendi'nin yazmış olduğu "İslami terbiye ile bağdaşmayan bu gibi konserlerin önlenmesi" talimatıyla yasak getirildiğini aktarmaktadır. Ayrıca, yasaklanmasının nedeni olarakta; I. Dünya savaşında yenik düşüp, sıkıntılı dönemden geçen halkın, hüzün ve keder içinde olmasından dolayı bu tür konserlerin dine aykırı olduğu gerekçesini aktarmıştır. Bu gerekçeler, İsmâîl Hakkı Bey'in yalnızca müzikal faaliyetlerinin tartışılması değil, toplumsal normların üzerindeki etkisi bağlamında da değerlendirilebilir. Bununla ilişkili olarak yasaklar, sosyal psikolojik açıdan değerlendirildiğinde; toplumun benlik algısının, sahip olduğu kolektif değer yargılarının ve ahlaki kabullerinin yenilik adı altında kadın-erkek bir arada sahne alınması; toplumsal kesimlerce norm dışı bulunup eleştirilere konu olmuştur. İsmâîl Hakkı Bey'in müzikal faaliyetleri çerçevesinde oluşan tepkiler, içinde bulunulan dönemin toplumsal beklentileri ve modernite arasındaki gerilimi açıkça hissettirmektedir. Bu eleştiriler yalnızca konserlerin toplumsal boyutuyla sınırlı kalmamış, sonrasında İsmâîl Hakkı Bey'in icra anlayışına da yönelmiştir. Öte yandan bu durum, aynı zamanda dönemin mûsikî ortamında "şark-garp" kutuplaşmasını da açıkça hissettirmektedir. Kaygusuz (2025: 13, 22), Dârülelhan bünyesinde çalışan şeflerin "topluluğun baget kullanılarak yönetilmesi" kararına karşın; İsmâîl Hakkı Bey'in bazı değişiklikler yaparak koroyu yine geleneksel yöntemlere bağlı kalarak elinde defiyle usûl vurarak yönettiğini aktarmıştır. Bununla birlikte bazı kaynaklarda ise koroyu zaman zaman baget kullanarak yönettiği, ancak "en çok baget kullanarak" yönettiğinin açıkça bilindiği belirtilmiştir. Bu bağlamda Kaygusuz, Osman Şevki Uludağ'ın "Merhum İsmâîl Hakkı Bey gibi son asır musikisinin direklerinden birisi olan mühim bir şahsiyet bile sağlığında def denilen âleti elinden atmış olduğu halde, radyo, bu koyu ve mânâsız muhafazakârlığı aradan uzaklaştıramadı" ifadelerine yer vermiştir. Yazar bu alıntının devamında ise "İsmâîl Hakkı Bey daha sonraki konser şefliği günlerinde baget kullanmıştır" cümlesini eklemiştir.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in cenaze töreni, toplumun farklı kesimlerini bir araya getirerek sosyal bütünleşme alanı yaratması açısından önemli görülmektedir. Chopin'in cenaze marşı ile Kur'an tilavetinin ve hahamların mersiyelerinin aynı ortamda yankılanması, bireylerin farklı inanç sistemlerine sahip olmalarına rağmen "müzik ve yas" ortak paydasında birleştiğini de göstermektedir. Bu durum, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in toplumun farklı katmanlarında nasıl bir ortak aidiyet duygusu oluşturduğunun da kanıtıdır. Aynı zamanda farklı dînî ve etnik grupların aynı cenaze töreninde bir araya gelerek saf tutması, müziğin toplumsal sınırlarını aşan bir "üst dil[3]" ve birleştirici bir güç olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Ergur'un yas pratikleri kapsamında "kültürleri kesip giden en evrensel bir duygu ve hal olarak tanımlanabilir. Kuşkusuz kültürler arasında yasa atfedilen anlam ve özellikle onun dışa vurma biçimleri önemli farklılıklar arz eder" ifadeleri bu görüşü doğrulamaktadır (https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/yas-ve-muzik/9204).

Gazimihal'in vurguladığı gibi, "bando eşliğinde mezara götürülen ilk Türk müziği bestekârı" ifadesi, bestekârın geleneksel köklerinden kopmadan, ulusal ve modern bir sanatkâr kimliğine evrilişini sosyolojik olarak tescil etmektedir. Bu durum İsmâîl Hakkı Bey'in şahsi serüveninin, aslında toplumun "gelenekten moderniteye" geçiş sürecindeki kimlik inşasını ve

[3] Üst Dil kavramı bölgelerüstü ölçünlü dil olarak tanımlanabilir. Bölgelerüstü ölçünlü dilin, tarihsel gelişmelerin sonrasında politik ve kültürel merkez olarak kabul edilen bir bölgenin prestijli değişkesinin kodlandırılıp toplumca benimsenmesiyle oluştuğu söylenebilir (Eker, 2007: 129).

bu süreçte filizlenen çok kültürlülüğü yansıttığını doğrulamaktadır. Nitekim bu durum sosyal psikoloji ve müzik sosyolojisi alanlarıyla örtüşmektedir. Sosyal psikolojik açıdan, Eniç ve Yanbolluoğlu (2018), Roccas ve Brewer'ın, 2002 yılında bireylerin sahip olduğu sosyal kimliklerin ne denli karmaşık olduğunu ve aidiyet hislerinin zihinde ne şekilde temsil edildiğini açıklamak amacıyla "Sosyal Kimlik Karmaşıklığı" kuramını oluşturduklarını aktarmışlardır. Sosyal kimlik karmaşıklığı adıyla bilinen bu kuramın, örtüşüm ve benzerlik karmaşıklığı adı altında birbiriyle ilişkili iki bileşenden oluştuğunu; öte yandan, Örtüşüm karmaşıklığı niceliksel olarak; "bireyin aidiyet hissettiği farklı gruplar arasında algıladığı örtüşme oranı şeklinde tanımlanırken; benzerlik karmaşıklığı ise, nitel olarak kişilerin bu grupların ne kadar benzer olduklarına yönelik değerlendirmesidir" şeklinde ifade etmişlerdir. Bu bağlamda Chopin'in cenaze marşı, Kur'an tilaveti ve mersiyelerin yarattığı atmosfer, törendeki bireylerin grup içi/grup dışı örtüşüm karmaşıklığı yaşamadan "ortak bir yas" etrafında toplanarak sosyal kimlik bilinci oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Operetler

Batı kökenli Operet terimi literatürde ilk kez, 18. yüzyılda kısa operalara verilen bir isimdir. Basit, geniş kitlelere hitap eden, halka yakın üslupla, çoğunlukla eğlenceli ve güldürücü konular içeren, bazen ise muhâvere ve dans unsurları barındıran mûsikîli tiyatro eseridir (Öztuna, 1990: 159). Operet türünün tarihsel gelişimi incelendiğinde, köklerinin Avusturya (Viyana), İtalya ve Fransa'ya dayandığı ve bu bağlamda ortaya konulan pek çok meşhur eserin geniş kitleler nezdinde ses getirdiği çeşitli kaynaklarca aktarılmaktadır. Bu durum sosyal psikoloji çerçevesinde; operetin yalnızca bir sanat olarak değil aynı zamanda toplumun eğlence anlayışını ve içinde bulundukları sosyal dinamikleri de yansıttığı için kültürel bir ifade biçimi olarak nitelendirilmesine imkân vermektedir.

Öztuna, Avrupa'da popülerliğini koruyan Operet gruplarının 19. yüzyılda Türkiye'ye gelip İstanbul'da oyunlarını sergilediğini; ardından bu durumun toplum tarafından büyük ilgi topladığı için Türk mûsikî makamları ile Türk bestekarlarınca yazılmasına rağbet edildiğini aktarmaktadır (1990: 159). Bu gelişmeler, dönemin müzik kültürünün toplum perspektifinde operet türüne olan ilgisinin artmasına ve Türk bestekarlarının bu alana yönelmesine imkân tanımıştır. Bu bağlamda, İsmâîl Hakkı Bey de içinde bulunduğu dönem nezdinde, Türk tiyatro ve müzik anlayışına yenilikler ve katkılar sağlayarak Millî Operet çalışmalarıyla öne çıkmıştır. Aksoy, İsmâîl Hakkı Bey'in 1919 yılında kurulan İstanbul Operet Heyeti kurucuları arasında yer aldığını belirtmektedir (1985: 1234). Kaygusuz da, İsmâîl Hakkı Bey'in İstanbul Operet Heyeti'ni 1919 yılında Şehzadebaşı'ndaki Yeni Ferah Tiyatrosu'nda kurduğunu ve operet tarihinde önemli bir adımı hayata geçirdiğini aktarmaktadır (2025: 18).

İsmâîl Hakkı Bey'in operetleri, "şarkılı oyun" olarak adlandırdığı bilinmektedir (Kaygusuz, 2025: 18). 1920 yılında ilk temsilini veren heyet, "Türk tarzı operet" adıyla diğer operetlerden farklı olarak Türk makam ve nazariyatı çerçevesinde bestelendiğinden bir orkestrayla değil, kendi yönettiği ince saz heyetiyle icra etmiştir (Kaygusuz, 2025: 18). Şark-Garp mûsikî ayrımının etkisini sürdürdüğü bu süreçte, klasik Batı enstrümanları yerine incesaz topluluğunu (tanbur, ud, keman, kanun, ney ve def) tercih ederek operet besteleme anlayışını benimseyen İsmâîl Hakkı Bey'in, Batı müziği unsurlarından yararlanırken Türk müziği sazlarıyla geleneği sürdürdüğü ve bu doğrultuda özgün bir üslup ortaya koyduğu düşünülmektedir.

Dilber ve Karabaşoğlu (2023) çalışmasında; Osmanlı arşivinde kayıtlı Falcı, Emel, İyi Saatte Olsunlar, Kiracılar, Tutkun, Ve Mine'l-Garaib, Lale Devri, Bülbül, Nuru's-Sabah, Macun Hokkası, Gelin Kaynana, Gazanfer, Yedekçi, Damat İbrahim Paşa ve Şebnem opereti olmak üzere toplam 15 operetinin olduğunu aktarmış, Kaygusuz ise bu operetlere "Şebnem" ile

"Binbir Direk" operetlerini de eklemiştir (2025: 19). İsmâîl Hakkı Bey'in besteleyip sahneye taşıdığı bu operetler, Türk makam ve usulleriyle bestelendiği için tarihsel çerçevede gelenekle birlikte "yenilikçi" bir çalışma olarak düşünülmektedir.

1920 de ilk temsilini veren heyetin çalışmaları, geleneksel unsurlar içerdiği için "batıya karşı komik duruma düşüyoruz" gerekçesiyle yasaklanmıştır. Bununla birlikte, "dönemin içinde bulunduğu savaş şartları ve siyasi iktidarsızlığın yarattığı olumsuz ortam" operetlerin sahnelenmesini yarıda bırakmıştır (Kaygusuz, 2025: 18).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in operet çalışmaları Türk müzik ve tiyatro geleneğine yenilikler katmıştır. Bu gelenek çerçevesinde operetlerin toplum üzerindeki rolleri değerlendirildiğinde; dönemin kültürel ve siyasal dinamikleriyle doğrudan bağdaştığı görülmektedir. Batı kökenli operet formu, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Türk makam ve usullerine bağlı kalarak yeni bir kimlik kazandırdığı "şarkılı oyun" anlayışıyla Şark-Garp mûsikî ikiliğini keskin bir biçimde ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda operetler, "gülünçlük" ve "komik duruma düşme" gerekçeleriyle eleştirilerin hedefi haline gelmiştir. Söz konusu eleştiriler yalnızca sanatsal değerlendirmelerle sınırlı kalmamış, toplumun içinde bulunduğu savaş ve siyasi istikrarsızlık atmosferinden de doğrudan etkilenmiştir. Öztuna'nın (1990: 160) "tamamen Türk müziği kaidelerine bağlı kalarak" sözüyle nitelendirdiği şarkılı oyunlar, toplum yararına da katkı sağlayıp: savaş ve kriz dönemlerinde sosyal ve psikolojik destek görevi görmüştür. Bu bağlam değerlendirildiğinde, şarkılı oyunların toplum psikolojisini doğrudan etkileyen bir araç niteliği taşıdığı açıkça hissedilir. Topluma refakat eden savaş havası ve siyasi iktidarsızlığın doğurduğu belirsizlik duygularının ön planda olduğu bu dönemde mizah ve müziği tek çatı altında toplayan bu eserler, toplumsal dayanışma duygusuyla pekiştiği için bir kültürel araç haline gelmesi açısından önemli görülmektedir.

Toplum, sosyal gereksinimlerini karşılamak için birbirleriyle etkileşim halinde olan bir çok insanın ortak kültür paydasında birleşmesi olarak tanımlanabilir (Fichter, 1994: 73, akt. Bulut, 2001: 174). Bu doğrultuda, operetlerin kolektif bellek bağlamında müziğin savaş döneminde topluma psikolojik destek sağlamasıyla toplumsal dayanışmanın güçlendiği görülmektedir. Bu durum, müzik sosyolojisi perspektifinde değerlendirildiğinde, toplumun dayanışma, bütünleşme ve birlik duygularını pekiştirdiği söylenebilir.

Alaturka-Alafranga Tartışmaları

Alaturka-Alafranga tartışmaları Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bu süreçte müzik yalnızca bir sanat alanı değil, aynı zamanda araç olarak kullanılmış; toplumda gelenek ile yenilik arasında bir görüş ayrılığı oluşturmuştur. Bardakçı, "Safiye" adlı kitabında, 1926 yılının başlarında mûsikî alanında bir inkılap yapılacağını ve ardından gazetelerde ve dergilerde zaman zaman "alaturka-alafranga" konusunun tartışmalara yol açacağına değinmiş ardından, ilk resmî açıklamanın 24 Ekim 1926 yılında Dârü'l-elhân'da Türk müziği kısmının kapatılmasıyla aktarıldığını ifade etmiştir. (2017: 90). Söz konusu bu durumun temel nedeninin; Tâlim ve Terbiye Dairesi Sanayi-i Encümeninin müzik eğitimi veren kurumlarda Türk Müziği dersinin lağvedilip, bütün okullarda derslerin Batı üsûlüne göre yapılması kararı olduğu bilinmektedir. Bu karar üzerine oluşan görüş ayrılıkları, "Alaturka-Alafranga Mûsikî Münâkaşas'ı" başlığı altında dönemin Yeni ses gazetesinde yerini almıştır. 29 Eylül 1926 tarihli gazetede, İsmâîl Hakkı Bey ve Ekrem Besim Bey'in konuya ilişkin değerlendirmeleri yayımlanmıştır. Bu değerlendirmeler çerçevesinde İsmâîl Hakkı Bey, Sanâyi-i Nefîse Encümeni'nin azalarının mûsikîşinâs olmadıkları ve ne Batı müziği ne de Türk müziğinden anlamadıklarını ayrıca Şark-Garp müzik ayrımının yanlış olduğunu, farklı tarzda iki müziğin bir olduğunu vurgulamıştır. İsmâîl Hakkı Bey, Alaturka mûsikînin kaldırılıp yerine Alafranga mûsikînin konulmasını hiç doğru bulmadığını ayrıca halkın Alafranga mûsikîyi

anlayamayacağını söylemiştir. Bunun bir yansıması olarak, dönemin önde gelen konser salonlarından Union Francaise konser salonunda Dârü'l-elhan tarafından aynı gün hem Alaturka hem de Alafranga konseri düzenlendiğini ve halkın Alafranga konseri dinlemediğini fakat Alaturka müziğe büyük çaplı rağbet gösterdiklerini örnek göstermiştir. Öte yandan encümenin verdiği karar neticesinde müzik konusunda yetkin kişilerle görüşmediğinden yakınıp, herkesin Türk mûsikîsine ihtiyacı olduğunu ifade etmiştir (Kaygusuz, 2025: 14). İsmâîl Hakkı Bey'in Şark-Garp ayrımını yanlış bulması, her iki müziğin özünde bir olduğunu, yalnızca tarz bakımından farklılaştığını savunması ve encümenin aldığı kararları eleştirmesi; onun Batı müziğini reddeden muhafazakâr bir tutum sergilemenin aksine, Türk mûsikîsinin korunarak mûsikî alanındaki gelişmelerin alanında uzman kişilerin görüşleri ve halkın toplumsal ihtiyaçları doğrultusunda gerçekleştirilmesi gerektiğini savunan dengeli bir müzik anlayışına sahip olduğunu gösterir niteliktedir.

Tartışmalar bunlarla sınırlı kalmayıp, devletin batı müziğini destekleyen tutumu 1928 yılında yayın hayatına başlayan Rauf Yekta ve Hakkı Süha gibi Türk müziği bestekarlarının düzenli olarak yürüttüğü "Tiyatro ve Mûsikî" dergisinde de yerini almıştır (Çetin, 2021: 19).

Yaşanan tartışmalar, Mustafa Kemal Atatürk'ün 21-24 Mart 1930 tarihleri arasında Alman Vossische Zeitung gazetesinin muhabiriyle yaptığı röportajdan sonra ise artarak devam etmiştir. Röportajda muhabir Emil Ludvig "Biz garplılara göre şark musikisinin kulaklarımıza gelen garabeti cihetinden bahsettim ve dedim ki: Şarkın yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa o da mûsikîsidir." sözüne istinaden Atatürk, Montesquieu'nün bir milletin mûsikîcilikteki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olmaz fikrini doğru bulduğunu belirtmiş ardından muhabirin açıklamasına cevaben "Bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki mûsikîmiz Anadolu halkında işitilebilir." ifadesini kullanmıştır. Böylelikle halk eğitimi, kültür ve müzik politikalarında yeni bir döneme girildiğinin sinyalini vermiştir. Bu röportajdan sonra yine aynı yıl Osman Zeki Üngör'ün besteleyip, Ermeni asıllı Edgar Manas'ın ise çoksesli düzenlemesini yaptığı İstiklal Marşı, Türkiye Cumhuriyeti'nin Milli Marşı olarak kabul görmüş, bu tarihten sonra ise Ali Rıfat Çağatay'ın bestesi okutulmamıştır (Çetin, 2021: 20).

Yeni düzenlemelerle birlikte muhafazakâr bir yaklaşım sergilemekten ziyade neredeyse her alanda modern bir yaklaşım benimsenmiştir. Örnek olarak Atatürk'ün "halka rağmen, halk için" ilkesi benimsenerek Güzel Sanatlar Şubesi amaçlarını; "güzel sanatlara ve güzel sanatların yurt çapındaki gelişmesine karşı halkın sevgisini ilgisini arttırmak, müzik, resim, heykel ve mimari alanındaki profesyonel ve amatör unsurları bir araya getirmek, güzel sanatlar alanında yetenekli gençleri koruyup, gelişmelerine katkıda bulunmak, halk için müzik geceleri düzenlemek, halkevlerinde müzisyenleri bünyesinde toplayarak müzik sohbetleri yapmak, bünyesinde koro, orkestra ve bando kurarak, Batı müziği tekniği ile Türk müziğinin yeniden yaratılmasına katkıda bulunmak" şeklinde duyurmuştur. Öte yandan bu amaçlar içerisinde, Alafranga enstrümanlar ve halk sazlarıyla konserler icra etmek de yer almıştır (Çetin, 2021: 20, 21).

Müzik alanına gelen yeni düzenlemelerle, hem geleneksel mirasın korunması hem de Batı müziği unsurlarının benimsenmesi hedeflenmiştir. Bu benimsenme fikri hem yenilikçi hem de gelenekçi yaklaşımıyla Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in mûsikî anlayışını da ön plana çıkarmaktadır. Bu doğrultuda İsmâîl Hakkı Bey'in faaliyetleri göz önünde bulundurulduğunda, "modern bir müzik adamı" olduğunu söylemek mümkündür. Ergur (2024: 217), modern kavramını; sadece ileriye dönük, ilerlemeci ve saf yenilikçi olmamakla birlikte bir tarih öznesi olmayı ve bu kapsamda yenilikçi olmayı gerektirir ifadeleriyle özetlemiştir. Ergur'un "modernlik" kavramı hakkındaki görüşleri de Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in modern bir müzik adamı olduğu fikrini doğrulamaktadır.

Taşdelen, Doğrusöz ve Ergur (2021), yazdıkları araştırma makalesinde, son Osmanlı dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki mûsikî geleneğindeki dönüşümlerin, icra ve aktarım hususunda Dârülelhan çatısı altında mevzuat ve yönergelerin incelenerek müzik çevrelerinde ne şekilde karşılık bulduğunu incelemişlerdir. Çeşitli hocaların yazışmalarına değinilen bu makalede temeli ders programlarının düzgün uygulanmamasından kaynaklı eğitim aksaklıklarının ve bazı hocaların yenilik çabasına girmeden geleneği sürdürdükleri, bazı hocaların ise, bu durumun Dârü'l-elhan'ın bir meşkhaneye benzetilip kurumun bu nedenle öğrenci kaybedeceğini dolayısıyla kurum bünyesinde yönetmelikte belirtilen eğitim planının yeterli olmadığını aktarmışlardır. Dârü'l-elhan bünyesinde gerçekleştirilmeye çalışılan eğitim bu tür nedenlerle aksamıştır. Programın tam anlamıyla uygulanamaması, Faslı-ı umûmî heyetinin gerçekleştirdiği konserlerde de olumsuz etkilerini göstermiştir. Bu durum zaman zaman basında yer almış, "heyetin sazlardan bazılarının yeterince iyi çalmadığını, faslın idaresizliği" ile ilgili olumsuz eleştiriler topladığı aktarılmıştır. Bu konserleri konu alan Servet-i Fünun dergisindeki bir yazıda ise "...müsamereyi idare etmek isteyen Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in orkestra usulü el jestlerini alaturka mûsikîye karşı yabancı gördük" şeklinde yerini almıştır. Taşdelen, Doğrusöz ve Ergur dergideki bu ifadeyi "Dârü'l-elhan'da gerçekleştirilmeye çalışılan yeniliklerin müzik çevrelerince yadırgandığını söylemek mümkündür" şeklinde değerlendirmiştir (2021: 831).

Taşdelen, Doğrusöz ve Ergur'un değerlendirmeleri dikkate alındığında, İsmâîl Hakkı Bey'in Dârü'l-elhan kurumu altında yürütülen yenilik hareketlerinin uygulayıcılarından biri olduğu düşünülebilir. Dergide eleştiri konusu olan "alaturka mûsikîye yabancı" söyleminin, Alaturka-Alafranga tartışmalarının yalnızca repertuar tercihiyle sınırlı değil, aynı zamanda icra anlayışı ve konser yönetimi gibi alanları da kapsadığını kanıtlar niteliktedir.

Cumhuriyet döneminde şekillenen yenilikçi müzik politikaları, İsmâîl Hakkı Bey'in yaşamının son yıllarında gerçekleştirilmiştir. İsmâîl Hakkı Bey'in bu konu çerçevesinde savunduğu fikirler, sosyal psikoloji ve müzik sosyolojisi bağlamında değerlendirildiğinde, onun müziği yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak değil, içinde bulunduğu toplumun kültürel belleğini, toplumsal kimliğini ve geleneksel mirasını aktaran bir araç olarak ele aldığını göstermektedir.

Az Kullanılan Makamlarla İlgili Çalışmaları

Mûsikî kültürünün kuşaktan kuşağa aktarımında repertuarın korunması ve mûsikî geleneğindeki süreklilik büyük önem teşkil etmektedir. Türk mûsikîsi geleneği meşk yöntemiyle kuşaktan kuşağa aktarılırken, çoğu eserin günümüze kadar ulaşamadığı görülmektedir. Geleneksel Türk müziğinde zaman içinde icra sıklığı azalan bazı makamlar, İsmâîl Hakkı Bey'in besteleri aracılığıyla yeniden görünürlük kazanmış böylelikle somut olarak günümüze kadar ulaşabilmiştir. Kendi el yazısıyla yazdığı on binlerce notayı içinde bulunduran defterler halindeki koleksiyonu günümüzde TRT Müzik Dairesi'nde kayıtlıdır (Öztuna, 1990: 402). Öztuna, İsmâîl Hakkı Bey'in "binlerce nota, hayli kitap ve nota mecmuası" yayımladığını ayrıca "ölü makamları diriltmek" çabasıyla "bu ölü makamlardan bir sürü eser yapmıştır" ifadelerini kullanarak İsmâîl Hakkı Bey'in bilinmeyen/unutulan veya az kullanılan makamları yeniden hayata geçirme gayretini adeta boş bir çaba olarak değerlendirmiştir (Öztuna, 1990: 403).

İsmâîl Hakkı Bey terkib ettiği makamlarla da dönemin müzik çevrelerinin eleştirileriyle öne çıktığı bir çok kaynakta yer almıştır. Konan, İsmâîl Hakkı Bey'in "Mâhûrhân" adını verdiği bir makam terkib ettiğini ve bunun dışında terkib ettiği başka makama rastlanamadığını (2020: 60) ancak bazı kaynaklar tarafından da "ölü makamları diriltmek" çabasıyla bu ölü

makamlardan bir sürü eser yapmıştır ifadelerini aktarmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda farklı makamlarda da terkiblerinin olduğu düşünülmektedir.

İsmâîl Hakkı Beyin terkib ettiği makamlar kapsamında koleksiyonunda yer alan ve sürekliliğini kaybeden "Tebriz" makamı hakkında da çalışmaları olmuştur. Bu çalışmalar neticesinde çeşitli tartışmalar ve eleştirilerin ortaya çıktığı görülmektedir. Kaygusuz bu eleştirileri "Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri kitabında, Yakup Fikret Kutluğ'un "bu makamın sistemci okulda rastlanmadığından, Öztüna'nın Tebriz makamına ilişkin değerlendirmesinin ise "elimizde on-on sekiz parça mevcuttur" ifadesinin dışında on altıncı yüzyıla dayandığını aktarmıştır (2025: 27). Öztuna'ya göre Tebriz makamı "Acem makamından pek bir farkı olmadığı için, hiçbir hususiyeti yoktur" şeklinde değerlendirilmekte olup, "XIX. yüzyıl sonlarında mûsikî nazariyatını iyi bilmeyen İsmâîl Hakkı Bey tarafından" canlandırıldığını ifade etmiştir (1990: 384).

Konan, Yakup Fikret Kutluğ'un bu makam hakkında en eski yazılı eserinin Neyzen Emin Dedeye ait bir peşrev olduğunu ardından 20. yüzyılda ise İsmâîl Hakkı Bey tarafından yaşatılmaya çalıştığı değerlendirmelerini aktarmıştır (2020: 62). İsmâîl Hakkı Bey'in az kullanılan makamların tekrar rağbet görmesi ve sürekliliğinin sağlanması için bir diğer "canlandırılmış" makam çalışması ise Dilefrûz veya Dilfüruz makamıdır. Bu makamda Kanuni Mehmet Bey ve Neyzen Ali Rıza Bey gibi aynı dönem müzisyenlerinin de besteleri olduğu bilinmektedir (Kaygusuz, 2025: 27).

İsmâîl Hakkı Bey'in çok sayıda fasıl ve takım besteleme çalışmaları yaşadığı dönemin mûsikî zenginliği açısından önemli görülmektedir. Öztuna'nın, İsmâîl Hakkı Bey için kullandığı kendi eserlerini külliyat halinde yayımlaması ve yüzlerce gence meşk etmesi, koro çalışmalarıyla güzel konserler vermesi, operet heyetini kurup faaliyet göstermesi Türk mûsikînin yayılması ve propagandası için "çok büyük hizmet olmuştur" ifadeleri söz konusu değerlendirmeyi destekler niteliktedir.

İsmâîl Hakkı Bey'in bilinmeyen/az kullanılan makamlardan eserler besteleyip müzikal yapıyı ve geleneği canlı tutmayı hedeflediği görülmektedir. Bu çerçevede, her türlü eleştiriye rağmen az kullanılan makamlarda eserler bestelemesi, kültürel mirasın koruması ve kültürel aktarımı sağlaması açısından müzik sosyolojisi bağlamında önem arz eden bir konudur.

Sosyal psikolojik açıdan bir makamın yeniden icrâ edilerek yaşatılması, toplum ve müzik çevreleri bağlamında hatırlanarak müzikal sürekliliğin korunması ve kolektif belleğin aktarımıyla ilişkilidir. Pek çok makamda eser besteleyen İsmâîl Hakkı Bey'in, Tebriz makamının müzikal sürekliliğinin sağlanması amacıyla gerçekleştirdiği çalışmalar, çeşitli kaynaklarda tartışma ve eleştirilere yol açmıştır. Bu tartışmaların temelinde yatan ana unsur, icrasal anlamda sürekliliğini kaybetmiş Tebriz makamının İsmâîl Hakkı Bey tarafından yeniden bestelenmesidir. Öztuna'nın elimizde "on-on sekiz parça mevcuttur" ifadesi, Kutluğ'un ise "bu makama sistemci okullarda rastlanılmadığından" bahsetmesi bir karmaşaya neden olmuştur. Dolayısıyla İsmâîl Hakkı Bey'in makamı yeniden ele alması, bazı kaynaklarda yeniden canlandırma, bazı kaynaklarda ise makamın daha eski bir geçmişinin olduğunu vurgulamaktadır. Bu görüşler neticesinde eski bir tarihe sahip olan makamın sonraki dönemde yeniden bestelenmesi ve ortaya konulması sosyal psikolojik bağlamda hem "tutum" hem de kolektif bellek kavramı perspektifinden değerlendirilmektedir. Kurt Topraklı (2024: 180), tutumların sosyal davranışı şekillendiren bir faktör olduğunu ayrıca tutum, inanç, duygu ve davranışların psikolojik bir amaca yönelik tutarlı eğilimini aktarmıştır. Bu doğrultuda İsmâîl Hakkı Bey'in, yapılan eleştirilere rağmen ölü makamları canlandırmaya yönelik tutumu, bu değerlendirmeyle örtüşmektedir. İsmâîl Hakkı Bey'in unutulan/az kullanılan makamlarda eser

bestelemesi, sürekliliğini kaybetmiş makamların somutlaştırılması ve kolektif belleğin aktarımı açısından önemli görülmektedir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışma, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in sanatsal kimliğini; kolektif bellek bağlamında, sosyal psikoloji ve müzik sosyolojisi perspektifinden incelemeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın Önemi

Bu çalışma, İsmâîl Hakkı Bey'in gelenek ve modernite arasında kalan kolektif bilinci müzikal bir süreklilikle muhafaza ettiğini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda mûsikî ekseninde estetik bir aidiyet inşa ederek kültürel hafızanın, gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sunduğunu göstermesi açısından da önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, İsmâîl Hakkı Bey'in sanatsal mirasını ve çok yönlü katkılarını bütüncül bir yaklaşımla ortaya koyabilmek amacıyla nitel araştırma desenlerinden belgesel tarama yöntemi kullanılmıştır. Bu doğrultuda, sanatkârın eserleri ve el yazısıyla kaleme aldığı nota defterleri ile dönemin süreli yayınları ve ikincil kaynaklar betimsel ve içerik analizi teknikleriyle incelenmiştir.

SONUÇLAR

Osmanlı'daki batılılaşma hareketlerinin ardından Cumhuriyet'in kuruluşuyla harekete geçirilen politikalar ve değişim süreci yalnızca kültürel belirsizlikle kalmamış, müzik anlayışını da derinden sarsmıştır. Bir geçiş dönemi sanâtkarı olarak nitelendirilen Muallim İsmâîl Hakkı Bey bu sürece tanıklık etmiştir. Tarihsel süreç çerçevesinde incelendiğinde, geleneksel müzik ve Batı müziğinin etkilerini bir araya getirerek: geçiş döneminin sunmuş olduğu dinamiklere uyum sağlayıp topluma yön veren bir aktör olarak kabul edilmelidir. Böylelikle İsmâîl Hakkı Bey'in yeni politikalarla büyük dönüşümler geçirilen bu dönemde hem sosyal psikoloji hem de müzik sosyolojisi açısından önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür.

İsmâîl Hakkı Bey'in konser çalışmalarına sosyal psikolojik açıdan bakıldığında; kadın ve erkek sanatçıları aynı sahnede buluşturup icra düzenlemesi: toplumsal normlara ve ahlaki değerlere ters düşmesiyle olumsuz yönde tepkiler toplamıştır. Öte yandan toplumun içinde bulunduğu savaş havası ve siyasi iktidarsızlık gibi nedenlerle, geleneksel üslûpla bestelenmiş operet çalışmaları da toplumsal birliği sağlayacağından toplum yararına da katkı sağlayıp: savaş ve kriz dönemlerinde sosyal ve psikolojik destek görevi görmüştür. Müzik sosyolojisi açısından değerlendirildiğinde ise, İsmâîl Hakkı Bey'in içinde bulunduğu faaliyetler yalnızca estetik açıdan değil, halkın ortak benlik algısı ve ahlaki normlarıyla sentezlenerek en kritik dönemlerde bile toplumun birlik ve beraberliğini sağladığı gerekçesiyle önem arz etmektedir. İsmâîl Hakkı Bey'in gerçekleştirdiği yenilikçi politikalar değerlendirildiğinde: kadîm mûsikî geleneğinin dokusuna zarar vermeden, modern bir anlayışla mûsikîyi ve toplumu muasır medeniyetler seviyesine taşımayı amaçladığı görülmektedir. Gelişen dünyaya ayak uydurmak, yenilikçi politikalarla birlikte kolektif belleğin sürekliliğini sağlamakla mümkündür.

İsmâîl Hakkı Bey'in cenaze töreninde farklı kültürlerden insanların kendi inanç biçimleriyle yer alması, onun "müzik ve yas" anlayışının toplumu ortak bir paydada buluşturan birleştirici bir güce sahip olduğunu göstermektedir. Bu anlayış çerçevesinde; yas'a yüklenen anlam ve dışa vurum biçimleri kültürlere göre farklılık gösterse de müziğin insanları ortak bir törende birleştirdiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, yas ve müziğin pek çok insana ulaşmasında temel kesişim noktasının Muallim İsmâîl Hakkı Bey olduğu görülmektedir.

Çalışmanın ana konusu olarak ele alınan "Sosyal Psikolojik Açıdan Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Sanatsal Kimliği" başlığı; Osmanlı'daki batılılaşma eşiğinden meşrutiyete, ardından Cumhuriyetin kuruluş yıllarına kadar uzanan yenilikçi yaklaşımların toplum üzerindeki etkilerini gösteren somut örneğidir. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in kültürel aktarım noktasında yaşadığı dönemde gerçekleştirdiği faaliyetlerle büyük kitlelere ulaştığını ve yenilik ile gelenek arasında köprü niteliği taşıdığını söyleyebilmek mümkündür. Öte yandan gerçekleştirdiği faaliyetlerle dönemin bazı mûsikî çevreleri tarafından eleştirilere maruz kalmış olmasına rağmen, benimsediği sanat anlayışıyla neredeyse yarım asırlık tecrübesiyle çalışmalarını kararlılıkla sürdürmüştür.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in kişisel arşivi; T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi TRT Müzik Dairesi defterlerine aktarılmış olup bu koleksiyonda el yazması notalar, solfej, usûl ve makam anlatımları, fasıl defterleri ile çeşitli formlarda eserler yer almaktadır. Türk mûsikisi literatüründe önemli bir kaynak niteliği taşıyan bu arşiv, günümüzde de çeşitli eserlerin icrâ kayıtlarına kaynaklık etmektedir. Arşiv, bugün literatürdeki en zengin Türk müziği koleksiyonu konumundadır.

KAYNAKÇA

Bardakçı, M. (2017). *Safiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Behar, C. (2023). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bulut, M. H. (2001). Müziğin Toplumsal İşlevinin Niteliği. *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 21*(1), 173-175.

Çetin, E. (2021). *Cumhuriyet Dönemi Hükûmetlerinin Kültür Politikalarında Müziğin Yeri ve Önemi (1938-1980)*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Uşak.

Dilber, M. C. ve Karabaşoğlu, C. (2023). Mûsikîde batılılaşma: Muallim İsmail Hakkı Bey ve Bülbül Opereti. *Online Journal Of Music Sciences, 8*(1), 42-66.

Eker, S. (2007), Toplum-Dilbilim, Dil Planlamaları ve Kamu Mensuplarının Dil Kullanımı. *Gazi Türkiyat,* 1, 127-135.

Elitaş, Ö. (2022). *Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz Eserlerinin Makâm Yönünden İncelenmesi.* (Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi) Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Eniç, D. ve Yanbolluoğlu, Ö. (2018). Sosyal Kimlik Karmaşıklığı Kuramı: Sosyal Kimliklerimiz Ne Denli Karmaşık?. *Artıbilim: Adana Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1*(1), 62-79.

Ergur, A. (2024). Yeni Bir Dünyanın Eşiğinde Öncü Figür Olarak Dede Efendi. *Sosyoloji Dergisi,* 48, 215-229.

Güçtekin, N. (2014). İsmail Hakkı Bey ve Osmanlı Devleti'nde İlk Özel Mûsikî-i Osmanî Mektebi (1901-1920). *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2, 1-18.

Günay, E. (2021). *Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Hayes, N. (2016). *Sosyal Psikolojinin Temelleri*. Ankara: Atıf Yayınları.

https://luggat.com/mahfuzat?feature=etymology (Erişim Tarihi: 04.08.2026).

https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/yas-ve-muzik/9204 (Erişim Tarihi: 28.06.2026).

Kaygusuz, N. (2025). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.

Konan, S. D. (2020). *Muallim İsmail Hakkı Bey; Hayatı ve Dini Musiki Formlarındaki Eserleri Üzerine Bir İnceleme.* (Yayımlanmış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Krech, D. ve Crutchfield, R. S. (1980*). Sosyal Psikoloji*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Kurt Topraklı, C. (2024). Sosyal Psikolojinin Gelişim Aşamaları. *Kırıkkale Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi, 9*(18), 178-188.

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I.ve II.* Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Taşdelen, D., Doğrusöz, N. ve Ergur, A. (2021). Çalkantılı Bir Dönemin Kültür Sahnesi Olarak Dârülelhan: Geleneğin Yeniden Tanımlanması. *Türkiyat Mecmuası- Journal of Turkology, 31*(2), 819-849

Uzcan, N. (1977). *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türk Bestekârları Ansiklopedisi*. İstanbul: Özdemir Basımevi.

Koroda Beden ve Hareket Kullanımı: Sistematik Bir Derleme

The Use of Body and Movement in Choirs: A Systematic Review

Egemen Şahin

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

egemenn4@gmail.com

Ezgi Ertek Babaç

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ezgi.ertekbabac@comu.edu.tr

Özet

Koro eğitimi, işitsel üretimin ötesinde bedensel farkındalık ve hareket temelli etkileşimleri içeren çok boyutlu bir süreçtir. Bu bağlamda beden kullanımı; beden perküsyonu, hareket temelli müzik pedagojileri (Dalcroze, Kodály vb.) ve şefin bedensel yönlendirmeleri aracılığıyla koro performansının önemli bir bileşeni hâline gelmiştir. Bu çalışmanın amacı, koroda beden ve hareket kullanımına ilişkin literatürde yer alan araştırmaları derinlemesine ve çok yönlü bir şekilde incelemektir. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden sistematik derleme deseni doğrultusunda yapılandırılmıştır. Bu kapsamda ulusal ve uluslararası akademik veri tabanlarında (Google Scholar, TezYÖK, DergiPark, Web of Science) "koro ve hareket", "koro ve beden", "koro ve gevşeme" anahtar kelimeleri üzerinden tarama yapılmış; dâhil etme ve dışlama ölçütleri çerçevesinde seçilen çalışmalar, doküman analizi yöntemiyle toplanmıştır. Elde edilen veriler betimsel analiz yoluyla yorumlanmıştır. Bulgular, beden temelli yaklaşımların koro performansı, ritmik doğruluk, müzikal bütünlük ve sahne iletişimi üzerinde olumlu etkiler yarattığını göstermektedir. Sonuç olarak, ko,roda beden ve hareket kullanımına yönelik çalışmaların disiplinler arası bir nitelik taşıdığı ve alan yazında giderek artan bir eğilim gösterdiği belirlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Koro, beden, hareket, gevşeme

Abstract

Choir training is a multidimensional process that goes beyond auditory production and includes bodily awareness and movement-based interactions. In this context, the use of the body has become an important component of choral performance through body percussion, movement-based music pedagogies (Dalcroze, Kodály, etc.), and the conductor's bodily guidance. The aim of this study is to thoroughly and comprehensively examine the research in the literature on the use of body and movement in choirs. The research is structured according to the systematic review design, one of the qualitative research methods. In this context, a search was conducted in national and international academic databases (Google Scholar, TezYÖK, DergiPark, Web of Science) using the keywords "choir and movement," "choir and body," "choir and relaxation," studies selected within the framework of inclusion and exclusion criteria were collected using the document analysis method. The obtained data were interpreted through descriptive analysis. The findings demonstrate that body-based approaches have positive effects on choral performance, rhythmic accuracy, musical integrity, and stage communication. Consequently, studies on the use of body and movement in choirs have been found to be interdisciplinary and show a growing trend in the literature.

Keywords: *Choir, body, movement, relaxation*

GİRİŞ

Koro eğitimi, yalnızca işitsel doğruluk ve ses üretimi üzerine kurulu bir müzikal etkinlik olmanın ötesinde; bilişsel, sosyal ve bedensel boyutları içeren çok katmanlı bir öğrenme sürecidir (Özen, 2025). Buna karşın geleneksel koro anlayışında, müzikal üretimin büyük ölçüde işitsel doğruluk ve vokal teknik çerçevesinde ele alındığı, bedenin ise çoğunlukla destekleyici bir unsur olarak konumlandırıldığı görülmektedir.

Son yıllarda müzik eğitimi alanında öne çıkan yaklaşımlar, öğrenmenin yalnızca zihinsel değil, aynı zamanda bedensel süreçlerle de şekillendiğini ortaya koyan "bedensel biliş" (embodied cognition) kuramı çerçevesinde yeniden değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, koro performansının yalnızca vokal üretimden ibaret olmadığı; şarkıcının bedensel farkındalığı, hareket kapasitesi ve fiziksel katılımı ile doğrudan ilişkili olduğu vurgulanmaktadır (Anderson-Ingstrup, Ridder ve Ridder, 2024). Nitekim fiziksel ve vokal unsurları bir arada içeren ısınma çalışmalarının, şarkıcıların ses kalitesi ve entonasyon doğruluğu üzerinde olumlu etkiler yarattığı (Cook-Cunningham & Grady, 2018) belirtilmektedir.

Hareket temelli müzik pedagojileri de bu yaklaşımı desteklemekte; özellikle Dalcroze öğretisi, bireyin müziği yalnızca işiterek değil, bedensel deneyim yoluyla içselleştirmesini amaçlamaktadır. Bu tür uygulamaların, koro ortamında öğrencilerin motivasyon, dikkat ve müzikal ifade becerilerini geliştirdiği (Kemalbay Eren, 2024); aynı zamanda kolektif öğrenme süreçlerini ve grup içi etkileşimi güçlendirdiği ifade edilmektedir (Pretorius & van der Merwe, 2020).

Koroda beden kullanımının bir diğer önemli boyutu ise iletişimdir. Koro şefinin jest ve mimiklere dayalı bedensel yönlendirmeleri, müzikal ifadenin aktarımında belirleyici bir rol oynamakta; şefin bedensel dili, doğrudan şarkıcıların fiziksel ve vokal tepkilerini şekillendirmektedir (Özcan Coşkunsoy, 2018). Bununla birlikte, şefin hazırlık jestlerinin şarkıcıların bedensel tepkileri üzerinde etkili olduğu da deneysel çalışmalarla ortaya konmuştur (Manternach, 2011).

Bunun yanı sıra, Soundpainting gibi bedensel iletişime dayalı uygulamaların, koro çalışmalarında doğaçlama, etkileşim ve yaratıcı katılımı artırdığı belirtilmektedir (Coşkuner, 2019; Özalp, 2025).

Öte yandan, güncel yaklaşımlar beden ve hareketi yalnızca bir araç olarak değil, koro performansının estetik ve yapısal bir bileşeni olarak ele almaktadır. Koro performansında koreografik düzenlemelerin kullanımı (Kuntman, 2025) ve beden perküsyonu gibi uygulamalar (Emera & Romero-Naranjo, 2014), müziğin üretim ve sunum süreçlerinde bedenin aktif bir rol üstlendiğini göstermektedir. Bununla birlikte, beden temelli uygulamaların bireylerin iyi oluş durumları üzerinde de olumlu etkiler yarattığı ifade edilmektedir (Özen, 2025).

Ancak alanyazın incelendiğinde, koroda beden ve hareket kullanımına ilişkin çalışmaların çoğunlukla belirli yöntemler veya sınırlı uygulama alanları çerçevesinde ele alındığı; performans, öğrenme, iletişim ve estetik boyutlarıyla bütüncül bir yaklaşımla incelendiği çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir.

Yöntem

Araştırma Deseni; Bu çalışma, koroda beden ve hareket kullanımına ilişkin literatürü incelemeyi amaçlayan nitel bir sistematik derleme araştırmasıdır. "Sistematik derleme, belirli bir araştırma sorusuna yanıt vermek amacıyla, ilgili çalışmaların önceden belirlenmiş ölçütler doğrultusunda sistematik ve tarafsız bir biçimde taranması, seçilmesi ve sentezlenmesi sürecidir." (Akgül, A., 2005)

Veri Toplama Yöntemi

Çalışmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. "Doküman analizi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin sistematik bir biçimde incelenmesini kapsar." (Yıldırım, A. & Şimşek, H., 2018)

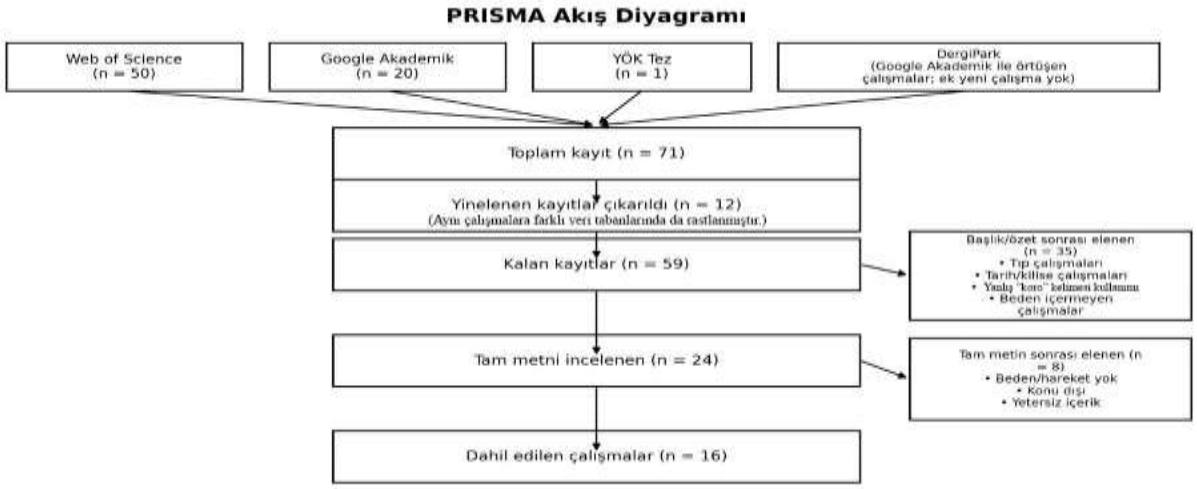
Veri Toplama Süreci

Araştırma kapsamında Google Akademik, Web of Science, YÖK Tez ve DergiPark veri tabanlarında tarama yapılmıştır. Taramalarda "koro ve beden", "koro ve hareket", "koro ve gevşeme" ifadeleri kullanılarak araştırma yapılmıştır. Araştırma sürecinde çalışmaların seçiminde ve analizinde sistematik bir yol izlenmiş, süreç şeffaf biçimde raporlanmıştır. Anahtar kelimelerde belirtilen kriterlere göre katılımcı araştırmacılar bağımsız olarak tüm çalışmaları analiz etmiştir. Her iki araştırmacının kodlamaları birbiri ile karşılaştırılmış ve paralellik gösterdiği görülmüştür. Tarama ve eleme aşamaları PRISMA yaklaşımına uygun olarak gerçekleştirilmiştir.

Çalışmaların Seçimi (Dahil/Dışlama Kriterleri)

Araştırmaya koro ve beden/hareket ilişkisini doğrudan ele alan çalışmalar dahil edilmiştir. Konu dışı kalan, tekrar eden ve tam metnine ulaşılamayan çalışmalar dışlanmıştır. Tarama sonucunda toplam 16 çalışma incelemeye alınmıştır.
Araştırma sürecine ilişkin akış Şekil 1'de sunulmuştur.

Şekil 1. Araştırma sürecine ilişkin akış diyagramı



Veri Analizi

Elde edilen veriler betimsel analiz ile çözümlenmiştir. Çlışmalar; amaç, yöntem, örneklem ve sonuçlar açısından sınıflandırılmıştır.

Bulgular

Çalışmada ulaşılan makalelere ait bulgular Tablo 1 üzerinde sunulmuştur.

Tablo 1 Vokal ve Zihinsel Müzik Yaklaşımları

Yazar Adı	Türü	Örneklem Özellikleri	Kullanılan Ölçüm Araçları	Uygulama Özellikleri	Problem Durumu	Elde Edilen Sonuçlar
Cook-Cunningham & Grady (2018)	Deneysel	3 koro	Akustik analiz	Fiziksel+vokal ısınma	Isınma uygulamalarının etkisi kabul edilmesine rağmen, farklı ısınma türlerinin akustik çıktılar üzerindeki karşılaştırmalı etkileri yeterince net değildir.	Fiziksel ve vokal ısınmanın birlikte kullanılması, koro sesinde rezonans, entonasyon ve homojenlik açısından anlamlı iyileşmeler sağlamış; akustik analiz sonuçları ses kalitesinde ölçülebilir artışlar olduğunu göstermiştir.
Katada ve arkadaşları (2022)	Deneysel	25 şarkıcı	Performans değerlendirme	Zihin-beden ısınma	Zihin-beden temelli ısınmaların koro performansındaki spesifik etkileri ve diğer yöntemlere göre üstünlüğü yeterince belirlenmemiştir.	Zihin-beden bütünlüğüne dayalı ısınma tekniklerinin, şarkıcıların performans doğruluğunu, odaklanma düzeyini ve sahne üzerindeki kontrolünü artırdığı belirlenmiştir.
Kang ve arkadaşları (2018)	Deneysel	26 şarkıcı	Akustik ve aerodinamik ölçüm	Ses ısınma egzersizleri	Isınma türlerinin optimal süresi ve etkisi net değildir	Isınmalar ses üretimini olumlu etkilemiştir.

Hareket Temelli Müzik Pedagojileri

Kemalbay Eren (2024)	Gözlemsel	Öğrenciler	Gözlem	Dalcroze	Geleneksel ve hareket temelli yaklaşımların performans üzerindeki karşılaştırmalı etkileri yeterince ortaya konmamıştır.	Dalcroze yaklaşımının öğrencilerin motivasyonlarını ve ritim algılarını artırdığı belirlenmiştir.
Pretorius & van der Merwe (2020)	Nitel	Lise korosu	Gözlem+görüşme	Dalcroze temelli çalışmalar	Dalcroze uygulamalarının kolektif öğrenmeye etkisi sınırlı incelenmiştir.	Kolektif öğrenme ve sosyal etkileşim artmıştır.

Bedensel İletişim ve Doğaçlama (Soundpainting)

Coşkuner (2019)	Nitel	30 öğrenci	Gözlem	Soundpainting	Soundpainting yaklaşımının koro eğitimindeki etkileri bilinmesine rağmen, yaratıcı süreçler üzerindeki etkisi sistematik olarak incelenmemiştir.	Soundpainting uygulamalarının öğrencilerin yaratıcılık düzeylerini ve grup içi etkileşimlerini artırdığı belirlenmiştir.
Özalp (2025)	Karma	Öğretmen adayları	Ölçek+görüşme	Soundpainting	Soundpainting uygulamalarının öğretmen adayları üzerindeki çok boyutlu etkileri yeterince sistematik incelenmemiştir.	Soundpainting temelli eğitim sürecinin öğretmen adaylarının müzikal ifade ve iletişim becerilerini geliştirdiği görülmüştür.

Şefin Bedensel Yönlendirmeleri ve Jestler

Manternach (2011)	Deneysel	60 şarkıcı	Gözlem	Şef jestleri	Şef jestlerinin performansa etkisi kabul edilmesine rağmen, bu etkinin ölçülebilir müzikal çıktılar üzerindeki doğrudan etkilerini ortaya koyan ampirik çalışmalar sınırlıdır.	Şefin jest ve bedensel yönlendirmelerinin, koristlerin fiziksel tepkilerini ve müzikal ifadelerini doğrudan etkilediği ortaya konmuştur.
Coşkunsoy (2018)	Deneysel	29 korist	Değerlendirme formu	Şef teknikleri	Şefin beden dili kullanımının müzikal performansa etkisi bilinmesine rağmen, bu etkinin hangi davranışlar üzerinden gerçekleştiği ayrıntılı incelenmemiştir.	Şeflik tekniklerinin koro performansında müzikal bütünlüğü artırdığı vurgulanmıştır.

Koreografi,Beden Perküsyonu ve Prova Teknikleri

Emera & Romero-Naranjo (2014)	Nitel	Örneklem yok	Doküman analizi	Beden perküsyonu eser analizi	Beden perküsyonunun koro performansına katkıları bilinmesine rağmen, müzikal	Beden perküsyonu uygulamalarının, koro performansında yalnızca ritmik doğruluğu değil, aynı zamanda ifade gücü, sahne kullanımı ve

					ifade ve dramatik anlatım üzerindeki çok boyutlu etkileri sistematik olarak incelenmemiştir.	dramatik anlatımı da belirgin biçimde artırdığı; bedensel katılımın müzikal anlatımı desteklediği görülmüştür.
Kuntman (2025)	Sanatsal	Performans	Analiz	Koreografi	Koro performansında koreografinin analitik ve sistematik incelemeleri literatürde sınırlıdır.	Koreografi destekli performansların izleyici algısını güçlendirdiği belirlenmiştir.
D'mario (2023)	Deneysel	20 koro öğrencisi	Performans analizi	Hareket temelli prova	Koro performansında hareketin müzikal koordinasyon üzerindeki etkileri ayrıntılı olarak analiz edilmemiştir.	Hareket temelli prova süreçlerinin ritmik uyumu artırdığı görülmüştür.

İfade Edici Hareket ve Performans Algısı

Briggs (2020)	Nitel	Koro grubu	Gözlem	Hareket entegrasyonu	Koro provalarında hareket kullanımının öğrenme üzerindeki etkileri yeterince derinlemesine incelenmemiştir.	Hareket entegrasyonunun ifade gücünü artırdığı gözlemlenmiştir.
Nápoles ve ark. (2021)	Deneysel	115 katılımcı	Algı değerlendirme	Statik ve ifade edici hareket	Koro performansında hareketin dinleyici algısına etkisi yeterince deneysel incelenmemiştir	İfade edici hareket performans algısını artırmıştır.

Psikolojik ve Bilişsel İyi Oluş

Ridder ve ark. (2024)	Deneysel	17 birey	Ölçek	Koro çalışması	Koro şarkıcılığının bilişsel etkileri özellikle klinik gruplarda yeterince kontrollü çalışmalarla incelenmemiştir.	Koro çalışmalarının bilişsel süreçler üzerinde olumlu etkiler yarattığı; dikkat ve sosyal etkileşim becerilerinde gelişim sağladığı görülmüştür.

Özen (2025)	Deneysel	100 öğrenci	Ölçek	16 hafta eğitim	Koro eğitiminin psikolojik etkileri bilinmesine rağmen, zenginleştirilmiş programların etkileri deneysel olarak sınırlı incelenmiştir.	Uzun süreli koro eğitiminin performans kaygısını azalttığı ortaya konmuştur

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu sistematik derlemede, koro eğitiminde beden ve hareket kullanımına ilişkin 16 çalışma incelenmiştir. Elde edilen sonuçlar, beden temelli uygulamaların koro performansını teknik, bilişsel ve ifade boyutlarında geliştirdiğini göstermektedir. Özellikle beden perküsyonu, hareket temelli prova ve Dalcroze yaklaşımının; ritmik doğruluk, entonasyon ve müzikal bütünlük üzerinde olumlu etkiler yarattığı sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte, soundpainting ve koreografi destekli çalışmaların yaratıcılık ve sahne performansını güçlendirdiği; koro çalışmalarının ise dikkat, sosyal etkileşim ve performans kaygısı üzerinde olumlu etkiler oluşturduğu belirlenmiştir.

Bu sonuçlar doğrultusunda, beden kullanımının koro eğitiminde önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Fiziksel ve vokal ısınmanın birlikte uygulanmasıyla ses kalitesinde iyileşme sağlanması (Cook-Cunningham & Grady, 2018) ve hareket temelli çalışmaların ritmik uyumu artırması (D'Amario, 2023), bedenin müzikal süreçte aktif olduğunu ortaya koymaktadır. Şef jestlerinin korist davranışlarını etkilemesi (Manternach, 2011) ve beden perküsyonunun ifade gücünü artırması (Emera & Romero-Naranjo, 2014), koro yönetiminde bedenin merkezi rolünü desteklemektedir.

Ancak Kuntman (2025) ve Briggs (2020), beden kullanımının özellikle ifade gücü, sahneleme ve performatif boyutlar üzerinde belirgin etkiler yarattığını; buna karşın teknik vokal gelişim üzerindeki etkisinin daha sınırlı olabileceğini ortaya koymaktadır. Bu durum, beden temelli uygulamaların doğrudan ses üretim mekanizmalarından ziyade, performansın bütüncül ve dışavurumcu yönlerini desteklediğine işaret etmektedir. Benzer şekilde, Dalcroze yaklaşımı motivasyon, ritim algısı ve bedensel farkındalık üzerinde olumlu katkılar sağlasa da (Kemalbay Eren, 2024; Habron, 2014), bu kazanımların teknik vokal çıktılara nasıl ve ne ölçüde yansıdığı her zaman açık biçimde ortaya konulamamaktadır.

Öte yandan, Ridder ve arkadaşları (2024), koro çalışmalarının bilişsel, duyuşsal ve sosyal boyutlardaki etkilerini vurgulayarak, beden kullanımının daha çok dolaylı kazanımlar üzerinden değerlendirilebileceğini ileri sürmektedir. Bu çerçevede beden kullanımı; dikkat, grup uyumu, müzikal etkileşim ve sahne güveni gibi değişkenler aracılığıyla performansı destekleyen bir unsur olarak ele alınabilir. Bununla birlikte, söz konusu etkilerin doğrudan teknik gelişime mi yoksa performansın bütünsel niteliğine mi katkı sağladığı konusu, literatürde hâlen tartışmalı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda, beden kullanımının etkisinin öğretim bağlamına, uygulama süresine, hedeflenen beceri alanına ve katılımcı özelliklerine göre değişkenlik gösterdiği söylenebilir. Dolayısıyla, özellikle teknik vokal gelişim ile beden temelli uygulamalar arasındaki ilişkinin daha net ortaya konabilmesi için, kontrollü deneysel tasarımlara dayalı, uzunlamasına ve karşılaştırmalı çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Ayrıca, gelecekte yapılacak araştırmalarda, nicel verilerin yanı sıra nitel gözlem ve performans analizlerinin birlikte ele alınması, bu ilişkinin çok boyutlu olarak anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bu önerilerin yanısıra,

- Koro eğitiminde beden ve hareket temelli uygulamalara sistematik olarak yer verilebilir.

- Fiziksel ve vokal ısınma birlikte planlanabilir.
- Şeflik eğitiminde beden dili ve jest kullanımı güçlendirilebilir.
- Dalcroze ve soundpainting gibi yaklaşımlar öğretmen eğitimine entegre edilebilir.
- Daha fazla deneysel ve karşılaştırmalı çalışma yapılması uygun olabilir.

KAYNAKÇA

Akgül, A. (2005). *Tıbbi araştırmalarda istatistiksel analiz teknikleri*. Ankara: Emek Ofset.

Anderson-Ingstrup, J., Ridder, H. M., & Ridder, H. M. O. (2024). The effect of choir singing on self-reported embodied cognition in persons with dementia: A pilot study. Frontiers in Psychology, 14, 1220904.

Briggs, K. E. (2012). Movement in the choral rehearsal: The singers' perspective. Choral Journal, 52(5), 29–36.

Cook-Cunningham, S. L., & Grady, M. L. (2018). The effects of three physical and vocal warm-up procedures on acoustic and perceptual measures of choral sound. Journal of Voice, 32(4), 1–10.

Coşkuner, B. (2019). Soundpainting uygulamalarının koro eğitiminde kullanımı.

Coşkunsoy, B. Ö. (2018). *Koro şefinin beden dili kullanımının müzikal kaliteye etkisi (Doktora tezi).* Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

D'Amario, A. (2023). The effect of movement-based rehearsal on choral performance.

Emera, J., & Romero-Naranjo, F. J. (2014). Body percussion and its application in choral performance. Procedia - Social and Behavioral Sciences, 152, 1–6.

Habron, J. (2014). Dalcroze eurhythmics in music education: Theory and practice. Routledge.

Kemalbay Eren, E. (2024). Geleneksel koro eğitiminde Dalcroze yaklaşım modeli. Türk Müzik Eğitimi Dergisi, 5(1), 1–21.

Kuntman, A. B. (2025). Creation, application and analysis of choreography in choral performance, with a proposed notation system (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.

Manternach, J. N. (2011). The effect of varied conductor preparatory gestures on singer upper-body movement. Journal of Research in Music Education, 59(2), 123–137.

Özalp, İ. (2025). *Soundpainting uygulamalarının müzik öğretmeni adaylarının koro dersi kazanımlarına etkisi (Yüksek lisans tezi*). Bursa Uludağ Üniversitesi.

Özen, Ç. (2025). *Isınma ve kaynaştırma oyunları ile zenginleştirilmiş koro eğitiminin öğrencilerin iyi oluş durumları ve sosyal kaygı düzeylerine etkisi (Yüksek lisans tezi).* Bursa Uludağ Üniversitesi.

Pretorius, E., & van der Merwe, L. (2020). Learning collectively in a South African high school choir community of musical practice through Dalcroze-inspired activities. International Journal of Music Education, 38(3), 1–15.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Müzik Eğitiminde Mobil Uygulamaların Kullanımı: Bir Literatür İncelemesi

The Use of Mobile Applications in Music Education: A Literature Review

Ekin Cunbul

Yıldız Teknik Universitesi

ekin.cunbul@gmail.com

Emine Ceylan Ünal Akbulut

Yıldız Teknik Universitesi

ceylanunal@hotmail.com

Özet

Müzik eğitimi dolaylı ya da doğrudan bir bireyin zihinsel gelişimini, duygularını ve psikolojisini etkilemektedir. Müzik eğitiminde özellikle bir çalgı öğrenimi, süreci boyunca bireyi, bütüncül ya da çok yönlü geliştirdiğine dair pek çok çalışma yürütülmüş ve yürütülmektedir (Arsu, 2025). Ayrıca bir enstrümanı başlangıç aşamasında teknik olarak doğru çalışmak, edinilen alışkanlıkları değiştirmenin zorluğundan kaynaklı olarak ileriki dönemde yaşanacak sıkıntıların engellenmesini sağlamaktadır. Bu nedenle özellikle çocuk yaştaki piyano öğrencileri için piyanoyla yaşadıkları ilk deneyimler büyük önem taşımaktadır.

Son yıllarda birçok alanda olduğu gibi müzik eğitimine de teknoloji ve mobil uygulamalar dahil olmuştur. Youtube gibi platformlarda birçok enstrüman öğreten video ve bireylerin çeşitli enstrümanları çalışabilmelerini sağlayan mobil uygulamalar ve müzik eğitimini destekleyici birçok farklı kaynak yer almaktadır. Çocuk ve yetişkinlerin kendi kendilerine veya öğretmenle enstrüman çalışabilecekleri uygulamalara da tablet ve telefonlar aracılığıyla erişilebilmektedir. Piyano, gitar, keman, müzik teorisi, solfej gibi birçok alan için özelleşmiş uygulamalar bulunmaktadır. Öğrencilerin kendi kendilerine gitar çalışabilecekleri bir uygulama olarak Yousician, piyano öğrenmek için olan uygulamalara Simply Piano, Yousician, Flowkey, öğretmen eşliğinde piyano çalışılabilecek bir uygulama olarak ise PianoMaestro örnek verilebilir. Öğrencinin tek başına da çalışabileceği piyano öğrenme mobil uygulamaları öğretici videolar, nota okuma alıştırmaları ve çalışma parçaları içermektedir. Çalışma parçaları standart notasyona ek olarak yanlış ya da yanlış zamanda çalınan notaları göstermekte ve bu şekilde öğrenciyi eğitmektedir. Ayrıca bu çalışma parçalarının içerisinde eşlik, metronom, sağ el ve sol eli ayrı çalışma gibi özellikler bulunmaktadır. Öğretmenlerin mobil uygulamaların kullanımı ile ilgili görüşleri ise farklılık göstermektedir. Bir kısmı, teknolojinin katkılarını desteklerken bazı öğretmenler bu uygulamaların kullanımına karşı çıkmaktadır. Bu çalışma kapsamında ana odak piyano olmakla birlikte dijital ortamdaki enstrüman ve solfej öğrenme uygulamaları ile ilgili yapılmış araştırmalar incelenmiştir. Amaç, enstrüman veya müzik eğitimi veren mobil uygulamaların hangi konularda öğrencilere yardımcı olabileceğini, bu uygulamaların öğrenme sürecine sağladığı katkıları ve sınırlılıklarını değerlendirmek, ayrıca bu konulardaki öğretmen ve uzman görüşlerini özetlemektir. Çalışmanın sonuç bölümünde bu araştırmalara dair çıktılar özetlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Enstrümanlar, müzik eğitimi, mobil uygulamalar, piyano, teknoloji

Abstract

Music education directly or indirectly influences an individual's cognitive development, emotions, and psychological well-being. Numerous studies have been conducted, and continue to be conducted, demonstrating that learning to play a musical instrument contributes to the individual's holistic and multidimensional development throughout the learning process (Arsu,

2025). Furthermore, acquiring correct technical habits at the beginner stage of instrumental training helps prevent difficulties that may arise later, as incorrect habits are often difficult to change once established. Therefore, the first experiences that especially young piano students have with the instrument are of great importance.

In recent years, as in many other fields, technology and mobile applications have become integrated into music education. Platforms such as YouTube offer numerous instructional videos for learning musical instruments, while a wide range of mobile applications and digital resources support music education. Through smartphones and tablets, both children and adults can access applications that enable them to practice instruments independently or under the guidance of a teacher. Specialized applications are available for piano, guitar, violin, music theory, solfège, and many other areas. Yousician can be given as an example of an application through which students can learn and practice guitar independently, while Simply Piano, Yousician, and Flowkey are examples of piano learning applications. Piano Maestro, on the other hand, is an example of an application designed for piano practice with teacher guidance. Piano learning applications that allow students to practice independently typically include instructional videos, music reading exercises, and practice pieces. In addition to standard music notation, these practice pieces provide real-time feedback by indicating incorrectly played notes or notes played at the wrong time, thereby supporting the learning process. They also include features such as accompaniment tracks, a metronome, and options for practicing the right and left hands separately.

Teachers' opinions regarding the use of mobile applications in music education vary considerably. While some educators emphasize the benefits of technology and support its integration into instruction, others oppose the use of these applications. Although the primary focus of this study is piano education, it also reviews previous research on digital applications designed for learning musical instruments and solfège. The aim is to evaluate how mobile applications for instrumental and music education can support students, to examine both their contributions and limitations within the learning process, and to summarize the views of teachers and experts on these issues. The findings of the reviewed studies are presented and discussed in the conclusion section of this study.

Keywords: *İnstruments, music education, mobile applications, piano, technology*

GİRİŞ

Teknoloji, multimedya ve yapay zekadaki gelişmeler, birçok eğitim alanını etkilediği gibi her dönem çağın getirileriyle değişime uğrayan müzik, müzik teorisi ve enstrüman eğitimi gibi alanlara da etki etmekte ve dahil olmaktadır. Teknolojideki gelişmelerle birlikte geleneksel öğrenci ve öğretmen kavramları da değişime uğramaktadır. Öğretmen otorite figürü olmaktan çıkıp "kolaylaştıran" sıfatlarını almıştır (Karahisar, 1999, akt. Dönmez & Efe, 2021). Mobil uygulamalar, YouTube videoları, akıllı piyanolar ve farklı özel araçlar ya da sistemler müzik eğitimine dahil olan dijital öğeler olarak örnek gösterilebilir.

Günümüzde hobi amaçlı ya da profesyonel olma hedefiyle birçok kişinin eğitimini aldığı, öğrenmeye heveslendiği bir enstrüman olan piyanonun eğitiminin tarihte birçok kez değişiklik gösterdiği gözlenmektedir. Piyano 1708-09 yılında Floransa'da "clavicembalo col piano e forte" (yumuşak ve güçlü çalabilen klavsen) ismiyle icat edilmiştir (Isacoff, 2011). Günümüzde, yazdıkları metotlar hala yaygın olarak kullanılan Carl Czerny ve Charles-Louis Hanon gibi eğitimciler tarafından piyano için bazı öğretim materyalleri yayımlanmıştır. Bu dönem, özel öğreticilik anlayışından kurumsallaşmış eğitime geçişi ve teknik becerilerle repertuvara daha fazla önem verilmesini sağlamıştır (Zhang, 2025). Kurulan ilk modern konservatuvar olan Conservatories National de Musique, 1795 yılında Paris'te kurulmuş olarak

Fransa'da standart öğretim tarzı haline gelen bir dizi ders kitabı ve enstrümantal metot oluşturmuştur (Parakilas ve Bomberger, 2002). Bu metotların ortaya çıkışından sonra bazı metotlar zaman içerisinde standart kabul edilmiş ve metotlarda pedagojik yaklaşımların bulunması zaman ilerledikçe daha net görülmeye başlamıştır. Bu şekilde ilk aşamalarda usta – çırak ilişkisine dayanan ve her eğitimcinin kendi yöntemlerini uyguladığı piyano eğitimi günümüzde birçok kurs ve konservatuvarda standardize olmuş metotların kullanıldığı bir yapıya evrilmiştir.

20. yüzyılda yeni medya araçlarının ortaya çıkışı da piyano öğrenimini etkilemiştir. Basılı metot kitaplarına kasetler, CD'ler ve DVD'ler gibi multimedya kaynakları eklenmiş, böylece öğrenciler sesli ve görsel materyallerden yararlanarak evde piyano çalışabilme imkânı bulmuştur. Bu yenilikler, öğrencilerin eserleri çalışmadan önce dinlemelerine ve uygulamaları eş zamanlı olarak takip etmelerine olanak tanıyarak bağımsız öğrenmenin önünü açmıştır. 1990'lı yıllarda bilgisayarların yaygınlaşmasıyla birlikte, etkileşimli piyano öğrenme yazılımları ortaya çıkmış; sanal klavyeler ve MIDI bağlantısı gibi özellikler sunarak eğitim sürecini daha ilgi çekici, etkileşimli ve kullanıcıya geri bildirim sağlayan bir yapıya dönüştürmüştür (Zhang, 2025). Günümüzde de tablet, bilgisayar ve telefonlarda müzik teorisi / enstrüman çalışmak için birçok farklı mobil uygulama ve yazılım bulunmaktadır.

Mobil Uygulamaların Çalışma Prensipleri

Dijital ortamda birçok piyano öğrenme mobil uygulaması bulunmaktadır. Günümüzde yaygın olarak kullanılan uygulamalardan Flowkey 2014, Simply Piano ise 2015 yılında kullanıma sunulmuştur. Daha önce ise 2006 yılında geliştirilmeye başlanan ve 2007 yılında Synthesia adını alan uygulama da bu alandaki öncü örneklerden biri olarak kabul edilmektedir (Flowkey, t.y.; Zou, 2020; Synthesia LLC, t.y.). Bu uygulamalar bireysel eğitim programları oluşturmakta, oyunlaştırılmış eğitim imkanları sağlamakta ve anlık geribildirim sunabilmektedir. Öğrencilerin bireysel olarak çalışmalarını destekleyen bu uygulamalar klasik eğitim metotlarındaki öğelerle birlikte popüler parçaları da içermekte ve yeni bir eğitim modeli oluşturmaktadır. Çoğunlukla tablet ya da telefon ile kullanılan bu uygulamalar genel çerçeveleriyle standart piyano eğitimi metotlarının ilerleyişine sahiptir, içerisinde öğretici videolar, nota öğrenme alıştırmaları ve piyano parçaları bulunmaktadır. Uygulama sesi algılayarak, sunulan parçayı çalan öğrenciye anlık geribildirim verir. Örneğin Simply Piano uygulamasında parçalar bütün bir notasyon halinde öğrenciye sunulmaz, mavi uzun bir çizgi öğrenciye hangi notayı çalması gerektiğini belirtir. Bu mavi çizgi sabit kalırken kayan notalar ilerler ve öğrenci arkadan gelen eşlik melodisiyle ve / veya metronomla doğru notaları yakalamaya çalışır. Ayrıca uygulamada “practise mode” da bulunmaktadır. Practise mode öğrenciye belirli bir metronom vermez ve sadece öğrenci doğru notaya bastıkça parça ilerler. Bu mod, parçayı deşifre etmeye henüz hazır hissetmeyen öğrenciler için katkı sağlayıcı olabilir. Uygulamada yanlış çalınan notalar kırmızı ile doğru çalınanlar ise mavi ile belirtilmektedir (şekil 1). Öğrenci, sağ el ve sol el ayrı çalışma, tempo değiştirme, eşlikli ya da eşliksiz çalışma imkanına sahip olur. Geleneksel piyano eğitiminin sadece haftanın belirli gün ve saatinde, belirli bir yerde öğretmen eşliğinde yapılması ve öğrencinin derste bazı kavramları doğru anlayamaması halinde yanlış çalışması gibi sınırlılıkları bulunmaktadır. Bu çeşit sınırlılıklar öğrencilerin her zaman erişebilecekleri dijital ortamdaki piyano öğrenme uygulamalarının doğuşunun bir sebebi olarak görülebilmektedir (Yang, 2025).

Şekil 1. Simply Piano Uygulamasından Ekran Resmi (2026)



Bir diğer dijital ortamda öğrenme imkanı sunulan enstrüman olarak gitar eğitiminden örnek verilebilir. Dünyada enstrüman eğitimi, öğrenilen müzik türüne göre farklılıklar gösterebilir. Çoğunlukla, bireyin içinde bulunduğu kültürün müziği dinleyerek, gözlemleyerek ve çevresindeki topluluğun müzik yapma pratiklerini taklit ederek uzun süreli bir etkileşim süreci sonucunda usta çırak ilişkisiyle öğrenilebilmektedir. Popüler müzik alanında faaliyet gösteren birçok müzisyen ise, önemli ölçüde bireysel ve kendi kendine öğrenmeye dayalı süreçler içerisinde yer almaktadır. Bu durum, özellikle popüler müzikle yakından ilişkilendirilen gitarın öğreniminde de görülmekte; bireyler formal eğitimin yanı sıra kulaktan öğrenme ve kendi kendine çalışma gibi yöntemlerden yararlanmaktadır. (Green, 2002). Bu nedenle dijital ortamda gitar öğrenme uygulamalarının ortaya çıkması da olağandır.

Gitar öğrenme yazılımlarından Guitar Pro 1997 yılında ortaya çıkmıştır **(Arobas Music, t.y.)**. Guitar pro, Ultimate Guitar gibi yazılım ya da dijital platformlar gitar çalmayı öğrettiğini iddia etmeseler de nota/tab okumayı kolaylaştırıcı nitelikteydi. Guitar Hero gibi gitar oyunları da günümüzde Youtube gibi platformlarda ve bazı müzik öğrenme mobil uygulamalarında bulunan akan notalara (flowing notes) benzer bir metotla çalışmaktaydı. Sık kullanılan gitar öğrenme mobil uygulamaları için ise Yousician ve Simply Guitar örnek verilebilir. Bu uygulamalar, piyano için geliştirilmiş mobil uygulamalara benzer şekilde; öğretici videolar, akorlar ve sürüklenerek çalınan parçalara yer veren uygulamalar olarak iOS ve Android platformlarında sunulmaktadır. Solfej ve müzik teorisi için, benzer prensipte çalışmakta olan Perfect Ear gibi mobil uygulamalar bulunmaktadır. İlk aşamada bir dil öğrenme uygulaması olarak geliştirilen Duolingo, içerisinde müzik öğrenimine yönelik bir bölüm de içermektedir.

YÖNTEM

Bu araştırmanın veri toplama aşamasında nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım & Şimşek, 2011: 187). Çalışmada, müzik öğretimi için kullanılan mobil uygulamalar ya da yeni medya, yapay zeka ve teknolojinin yardımı ile kurulmuş benzer sistemler ile ilgili 2019 yılı ve sonrası farklı ülkelerde yapılmış akademik çalışmalar incelenmiştir. İncelenen 14 araştırmanın 8 tanesi piyano, 4 tanesi gitar, 1 tanesi solfej / müzik teorisi dijital eğitim platformu uygulamalarıyla ve 1 diğeri ise genel müzik eğitiminde öğretmenlerin yararlandıkları teknolojiler ile ilgilidir. Bu çalışmalar teknoloji ve müzik eğitimiyle ilgili öğretmenler, öğrenciler ve veliler ile yapılan araştırmaları veya bazı

müzik öğretim mobil uygulamaları ya da sistemlerinin analizini içermektedir. Bu araştırmanın verilerinin analizi için ise içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Bu amaçla toplanan verilerin önce kavramsallaştırılması, daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmesi ve buna göre veriyi açıklayan temaların saptanması gerekmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2011: 227). Mobil uygulama kullanımının uzmanlar tarafından desteklenip desteklenmediği, öğrencilerin bu yeni medya araçlarıyla başarı gösterip gösteremedikleri, uygulamaların içeriklerinin niteliği gibi konularda yapılmış araştırmaların bulgu ve sonuçlarındaki benzerlikler belirli temalar altında, çalışma kapsamında toplanmıştır. Ortaya çıkan dört ana tema motivasyon, anlık geri bildirim, öğretmen ve teknoloji, hibrit öğretim sistemi başlıkları ile bulgular bölümünde yer almaktadır.

BULGULAR

Tablo 1. Temalarda Yer Verilen Araştırmalar

	Konu	Motivasyon	Anlık Geri Bildirim	Öğretmen ve Teknoloji	Hibrit Öğretim
Li (2022)	Piyano	✓			
Zhang (2025)	Piyano	✓	✓	✓	✓
Aras & Can (2023)	Gitar	✓			
Rhodes et al. (2025)	Gitar	✓		✓	
Debevc et al. (2020)	Solfej	✓	✓		
Mei & Yang (2021)	Piyano		✓	✓	
Bobbe et al. (2021)	Piyano			✓	
Özparlak & Kalkanoğlu (2024)	Piyano			✓	
Piji Küçük & Işık (2025)	Piyano				✓
Gül (2023)	Müzik				✓
Yang (2025)	Piyano		✓		✓
Chen & Zheng (2021)	Piyano				✓
Hidayatullah, R. (2024)	Gitar				✓
Dönmez ve Efe (2021)	Gitar		✓		

Bulgular bölümünde ele alınan dört tema kapsamında metinde yer verilen araştırmalar Tablo 1'de sunulmaktadır.

Motivasyon

Motivasyon, her alanda olduğu gibi müzik eğitimi alanında da önemli ve vazgeçilmez bir faktördür (Sungurtekin, 2010). Motive olan bir öğrenci daha uzun süreler, daha istekli ve dolayısıyla daha verimli çalışabilir. Başlangıç seviyesindeki enstrüman öğrencileri de ilgilerini çeken ya da melodilerini sevdikleri parçalara denk geldiklerinde daha motive çalışabilir ve

çalışılan parçayı tahmin edilenden daha kısa sürede deşifre edebilir, öğrenebilir. Aynı zamanda öğrencinin motivasyonunu sağlamak için seçilen öğretim yöntemleri ve metotlar da büyük önem arz etmektedir. Her öğrencinin yaş grubu ve karakteri farklı olduğundan motive olmak için edinmeleri gereken metot ya da metotlar değişiklik gösterebilmektedir. Bu bağlamda hangi eğitim metodunun kullanılacağının ve teknolojiden yararlanılıp yararlanılmayacağının bireysel anlamda değişiklik gösterebileceği de göz önünde bulundurulabilir.

"Çocukluk kavramı, 18. yüzyılın ortalarından önce, günümüzdeki gibi anlaşılmıyordu. Çocuklar, bu dönemde, 'küçük yetişkin' muamelesi görüyordu. Çocukların eğlenmesi için alanların açılması, eğlence endüstrisinin yaygınlaşması ile birlikte ortaya çıkmıştır. Dersler aracılığıyla verilen kültürel değerlerin işselleştirilmesinde oyun, çocuğun temel eğlenme aracı haline gelir ve bu süreçte eğlencenin içerdiği cazibe, işin temelini oluşturur. (Burke, 2004: 208 aktaran Uğurlu, 2013)." Bu nedenle oyunlaştırma kavramı da motivasyonu destekleyici unsurlardan biri olarak görülebilmektedir.

Piyano eğitiminden örnek verilecek olursa 19. Yüzyılda yaşamış bir besteci olan Beyer'in parça bestelemesi incelendiğinde, öğrencilere yönelik pedagojik bir yaklaşımı olduğu da görülmektedir (Özyazıcı, 2023). Bastien's Piano Basics, Denes Agay ve John Thompson's Easiest Piano Course gibi 20. Yüzyılda yazılmış başlangıç seviyesi piyano metotları incelendiğinde ise içerisinde çizimler ve dönemin popüler parçaları bulunan piyano metotları olduğu gözlemlenmektedir. "Çocukların yaşamında önemli bir yeri olan resimli çocuk kitapları, çocukların kişisel yaşamlarını zenginleştirmesinin yanında eğitimsel desteğinin de kanıtlanmasıyla evde ve okullarda gereken değeri görmek durumundadır (Büyükalan & Harmankaya, 2019)**."** Bahsedilen metotlardaki çizimler genelde parçaların temalarıyla ilişkilidir ya da yeni bir müzikal kavramı veya öğrenilen yeni bir notayı vurgulamayı hedefler. Ayrıca 20. yy'da yazılan metotların içerisinde o dönemin popüler melodilerinin de yer aldığı gözlemlenmektedir ve bu durum öğrencileri parçaları çalma konusunda daha cesaretli ve motive kılabilir. Bowden J. P.'e (2010) göre öğrencilerin çoğunlukla popüler müzik öğrenmeyi tercih etmelerine rağmen, öğretmenlerin öğretim materyali olarak çoğunlukla klasik müziği kullandıkları belirtilmektedir. Ayrıca öğrenciler, repertuardan keyif aldıklarında daha çok pratik yaptıklarını belirtmişlerdir ve öğretmenler ile dış paydaşlar, motivasyonun yaşam boyu öğrenme için şart olduğu konusunda hemfikirdirler. Kısacası geçmişten günümüze piyano metotları incelendiğinde, özellikle çocuk yaştaki öğrencilerin ilgisini çekebilecek unsurlara giderek daha fazla yer verildiği görülmektedir ve bu unsurların varlığı motivasyon kavramı ile ilişkilendirilebilir.

İlgili araştırmalarda enstrüman eğitiminde teknoloji ve mobil uygulamaların kullanımının da motivasyonu arttırabileceğine dair veriler bulunmaktadır. Motivasyon teması kapsamında, Tablo 1'de gösterildiği gibi dijital ortamda gerçekleştirilen araştırmaların ikisi piyano eğitimi, ikisi gitar eğitimi ve biri solfej eğitimi alanındadır. 2021'de Çin'de yapılan bir araştırmada kurulan bir akıllı zeka sistemiyle (CNN) 40 tane okul öncesi öğrenciye öğretmen eşliğinde Jingle Bell's parçası çalıştırılmış ve sonrasında öğrenciler ve velileriyle anket yapılmıştır. Elde edilen sonuçlar, CNN modelinin başarılı bir performans gösterdiğini ve piyano notalarının başlangıç zamanlarını etkili bir şekilde tespit edebildiğini ortaya koymaktadır. Anket sonuçlarına göre okul öncesi öğrencilerin %80'i akıllı nota sistemlerini beğenmiş, %82'si oyunlaştırılmış akıllı piyano derslerini sevmiş ve %84'ü piyano öğrenmeye karşı yüksek düzeyde istek göstermiştir. Ayrıca ebeveynlerin %85'i çocuklarının piyano öğrenmeye olan ilgisinin arttığını belirtmiştir (Li, 2022: 9). 2025 yılında Miami'de yazılmış, 3 tane piyano öğrenme mobil uygulamasını analiz eden bir doktora tezinde de motivasyon kavramına değinilmektedir. Facebook grupları, çalışma videolarını yayınlama özelliği gibi sosyal etkileşim ve topluluk katılımı, motivasyonu önemli ölçüde arttırabilmektedir ve incelenen üç

uygulama sosyal etkileşim unsurunu farklı şekillerde ele almaktadır. Ayrıca bu platformların her biri; ilerleme sistemleri ve ödüllendirme mekanizmaları aracılığıyla motivasyonu farklı şekillerde desteklemektedir. Tezde oyunlaştırma unsurlarının da motivasyonu arttırıcı bir faktör olabileceğinden bahsedilmiştir**.** Araştırmanın asıl konusu olan ve önerilen hibrit yaklaşımın, etkileşimli dijital öğrenme ortamları aracılığıyla öğrencilerin motivasyonunu ve öğrenme sürecine katılımını arttıracağına değinilmektedir (Zhang, 2025)**.**

Gitar eğitimi alanında 2023 yılında yapılan bir araştırmada ise öğrencilerin geleneksel yöntemlerle yürütülen çalgı eğitimindeki etütler, gamlar ve teknik egzersizleri zaman zaman sıkıcı buldukları belirtilmiştir. Bu soruna çözüm olarak prototip olarak geliştirilen, oyunlaştırma temelli bir mobil uygulama olan Gitarist ile ilgili uzman (öğretmen, oyun tasarımcısı ve yazılımcı) ve öğrenci görüşleri alınmıştır. Araştırma sonucunda puan, rozet ve ilerleme takibi gibi oyunlaştırma unsurlarını içeren uygulamanın öğrencilerin motivasyonları üzerinde artırıcı etkiler oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcılar tarafından liderlik tablosu gibi ek oyunlaştırma özellikleri de önerilmiş olsa da, bu özelliklerin öğrenciler üzerinde olası olumsuz etkiler yaratabileceği düşüncesiyle uygulamaya dahil edilmemiştir. (Aras & Can, 2023). İngiltere'de yapay zeka ile gitar eğitimini araştıran bir çalışmada da 21 tane gitarist onlara sunulan yapay zeka ile gitar öğreten bir sistemi denemişler ve sonucunda bir anketi yanıtlamışlardır. Araştırmadaki bazı bulgular, yapay zekâ destekli bir gitar asistanının geleneksel öğretimi tamamlayarak öğrenci katılımını ve öz yönlendirmeyi artırma potansiyelini göstermektedir. Aynı zamanda bu özelliklerin pratikte nasıl işleyeceği ve dolayısıyla potansiyel etkilerindeki boşlukları da ortaya koymaktadır. Araştırmaya katılanlar insan öğretmenin rolünün kritikliğine dikkat çekmişlerdir (Rhodes, 2025). MySolfeggio isimli solfej öğrenme uygulamasını öğrencilerin kullandığı bir araştırmada da deney ve kontrol grubu (uygulama ile çalışan ve geleneksel öğretim yöntemi ile çalışanlar) arasında başarı açısından büyük bir fark saptanmamış olsa da öğrenciler uygulamayı olumlu değerlendirmiş ve araştırmacılar uygulamanın solfej öğreniminde motive edici bir destek aracı olarak kullanılabileceğini belirtmiştir (Debevc et al., 2019).

Özet olarak, mobil uygulamaların kullanımı aracılığıyla sağlanan motivasyon artışı incelenen araştırmalarda oyunlaştırma sistemleri, puanlamalar ve arkadaşça rekabetle ilişkilendirilmektedir.

Anlık Geri Bildirim

Bazı araştırmalar, müzik eğitimi ya da enstrüman eğitimi için tasarlanmış mobil uygulamalardaki anlık geri bildirim kavramını da ele almaktadırlar (Debevc et al., 2020; Yang, 2025; Zhang, 2025; Dönmez & Efe, 2021). Anlık Geri Bildirim başlığı altında, Tablo 1'de görüldüğü gibi dijital ortamda gerçekleştirilen araştırmaların üçü piyano, biri gitar ve bir diğeri de solfej eğitimi alanındadır. Bazı noktalarda da bu kavramın öğrencilerin öğrenme süreçlerini destekleyici bir unsur olabileceğine değinilmiştir. Enstrüman eğitimi alan öğrenciler haftanın belirli gün ve saatlerinde birebir ya da grup dersleriyle, bir öğretmen eşliğinde enstrümanlarını öğrenmektedirler. Evde de derste öğrendiklerini pratik yaparak tekrar eder ve pekiştirirler. Mobil uygulamalar sayesinde, esas olarak öğretmenlerin üstlendiği nota, ritim ve diğer hatalara yönelik anlık geri bildirim sağlama görevi, mobil uygulamalar tarafından da gerçekleştirilebilmektedir. Zaman ve mekan gibi lojistik kısıtlamalar, birebir ders ücretlerinin yüksek olması ve geleneksel derslerin sabit yapısı yapılan araştırmaların geleneksel piyano derslerinin sınırlılıkları arasında yer almaktadır (Yang, 2025; Zhang 2025). Geleneksel öğretimde dersler çoğunlukla öğretmenin kişisel uzmanlığına ve tercihlerine bağlıdır ve bu durum öğrencinin öğrenme sürecindeki çeşitliliği sınırlandırabilmektedir. Bireysel ders alan öğrenciler, öğretmenleri ile ders için uygun zaman ayarlamakta da zorlanabilmektedirler. Geleneksel piyano eğitimindeki bu sınırlamalar düşünüldüğünde mobil uygulamaların anlık

geri bildirim verebilmesi enstrüman ya da müzik öğrenmek isteyen öğrenciler için katkı sağlayıcı olabilmektedir. Teknoloji ve mobil uygulamalar sayesinde öğrencinin hatalarını düzeltmesi haftanın belirli gün ve saatleri ile sınırlı kalmamış olur ve bu, öğrencilerin hatalı çalışmaları pekiştirmelerini engelleyebilir. Zhang (2025) 3 piyano öğrenme mobil uygulamasını incelediği araştırmada, geri bildirimle ilgili üç uygulamanın da notaları hızlı ve doğru bir şekilde tanıdığına ancak çalışma aşamasındaki yaklaşımları bakımından birbirlerinden ayrıldığına değinmiştir. Bununla birlikte, sundukları çeşitli özelliklere rağmen uygulamaların hiçbirinin nota sürelerini, ton kalitesini, nüansları veya doğru parmak kullanımını değerlendirememekte olduğunu vurgulamıştır. Bu durum, uygulamaların geri bildirim sistemlerindeki sınırlılıkları ortaya koymaktadır. Çinli öğretmen adaylarıyla yapılan bir araştırmada öğretmen adayları Simply Piano'nun performansından etkilendiklerini belirtmişlerdir ve çoğu öğretmen adayı bu uygulamanın başlangıç seviyesi piyano öğrencilerini 3 konuda geliştirebileceğini savunmuştur: öğrencilerin derse ilgisini canlı tutmak, daha çok pratik materyali ve uygulamanın anlık geri bildirim verebilmesi (Mei & Yang, 2021). Dönmez ve Efe (2021), Ios ve Android İşletim Sistemlerinde Yazılmış Gitar Eğitimi Mobil Uygulamalarının Hedef Kullanıcı Kitleleri Açısından İncelenmesi isimli çalışmalarında çalgı eğitimi için geliştirilen mobil uygulamalarda kullanılan yapay zekâ destekli ses takip teknolojisi ve performans geri bildirimi özelliklerinin, gitar eğitimi almak isteyen kullanıcıların öğrenme süreçlerini destekleyerek gelişimlerine katkı sağlayabileceğini belirtmektedir. Araştırmada incelenen gitar eğitimi mobil uygulamaların, özellikle başlangıç düzeyindeki kullanıcıların gelişimini destekleyebileceği, orta ya da ileri düzey kullanıcıların ise repertuvarlarını genişletmelerine katkı sağlayabileceği ifade edilmektedir.

Öğretmen ve Teknoloji

Birçok alanla ilgili yapay zekanın ya da teknolojinin bazı meslekleri insanların ellerinden alabileceğine dair şüpheler bulunmaktadır. Bunun yanında bazı alanlarda teknolojik gelişmelerin işleri kolaylaştıracağına ve insanların iş yükünü azaltacağına dair pozitif fikirler de ortaya çıkmıştır. Enstrüman eğitiminden bahsedilecek olursa robotlar bazı konularda öğrenimi kolaylaştırıp hızlandırabilecekken, insan öğretmenin öğrenciye verebileceği farklı kazanımlar hala gözardı edilemez seviyededir. Bu tema kapsamında incelenen ve Tablo 1'de yer alan dijital ortamda gerçekleştirilen araştırmaların dördü piyano ve bir tanesi gitar eğitimi alanındadır.

İlgili araştırmalar kapsamındaki birçok kaynakta teknolojinin destekleyici olabileceğine fakat öğretmenin yerini alamayacağına değinilmiştir. Almanya'da 2021 yılında yapılan bir araştırmada piyano öğretme uygulamalarının potansiyelleri araştırılmıştır. Piyano eldivenleri, müziği görselleştirme gibi teknolojik çözümler üzerine birtakım görselleştirmeler yapılarak bu konuyla ilgili 11 piyano öğretmeni ve 8 piyano öğrencisiyle anket yapılmış, ayrıca 3 öğretmen ve 2 öğrenciden de daha detaylı görüş alınmıştır. Bu araştırmanın sonucunda en dikkat çekici korkuların, makinenin insanın yerini alacağı ve sanatsal güzelliğin kaybolacağı düşünceleri olduğu görülmektedir. Ancak araştırmayı yapanlar amaçlarının öğretmenin iş yükünü azaltarak öğrenci–öğretmen etkileşimini güçlendirmek, e-öğrenme ortamlarında etkili iletişimi mümkün kılmak ve öğrencilerin bireysel çalışma süreçleri ile motivasyonlarını geliştirmek olduğuna değinmektedirler (Pi et al., 2021). Bu araştırmanın Motivasyon başlığı altında da bahsedilen İngiltere'de yapay zeka ile gitar eğitimini araştıran çalışmadaki bazı gitarist katılımcıların endişesi, özellikle müzikalite ve teknik açıdan ayrıntılı değerlendirmelere ihtiyaç duyan ileri düzey müzisyenler için, bir yapay zekâ asistanının ayrıntılı ve hassas geri bildirim sağlayamayabileceği yönündedir. Katılımcılar ayrıca yapay zeka asistanının deneyime dayalı tavsiyeleri ve öznel değerlendirmeleri hesaba katma kapasitesine karşı da şüpheciydi. Hatta bazı katılımcılar, yapay zekânın bireylere özgü çalma stillerini tanıyıp tanıyamayacağını açıkça

sorgulamıştır. Çalışmaya katılan gitaristlerden biri, ünlü gitarist Jimi Hendrix'ten örnek vererek, görünüşte "dağınık" veya "kusurlu" sayılabilecek tekniğine rağmen kendine özgü bir stil ve tona sahip olan bir gitarist olabileceğinden bahsetmiştir. Katılımcıya göre bu stil ve ton, birçok müzisyenin taklit etmeye veya ulaşmaya çalıştığı özelliklerdir (Rhodes, 2025). Çinli öğretmen adaylarıyla yapılan araştırmadaki bulgular da, katılımcıların Simply Piano ile ilgili bazı olumlu görüşlere sahip olmalarına rağmen, bu öğretim yaklaşımının etkililiği konusunda şüphe duyduklarını ve gelecekteki sınıflarında bu yaklaşımı benimseme niyetlerinin zayıf olduğunu göstermektedir (Mei & Yang, 2021). Zhang'e (2025) göre mentorluk, sanatsal modelleme ve yorumlama koçluğu gibi insani unsurlar, çok yönlü müzisyenliğin geliştirilmesinde vazgeçilmezliğini korumaktadır. Kalkanoğlu ve Özparlak (2018), piyano eğitimi açısından mobil cihazlarda kullanılan yazılımların incelenmesi üzerine yaptıkları araştırmada uygulamaların doğru postür, doğru oturuş, el pozisyonlarının doğruluğu, nota ve yorumlamada yapılabilecek hatalar gibi durumlar göz önünde bulundurulduğunda, bir eğitimci gözetiminde kullanılmasının öğrencinin yararına olacağını ifade edilmiştir.

Özetlenecek olursa bir mobil uygulamanın enstrüman eğitimine katkı sağlayabileceği yönünde pek çok görüş bulunsa da insan öğretmen, bir robot ya da yapay zeka öğretmene kıyasla öğrencilere farklı kazanımlar edindirebilir, onları yönlendirebilir ve potansiyellerini keşfedebilir. Enstrüman eğitimi yolunda yürüyen öğrencilerin her biri kendi özgün yollarında ilerleme ve gelişme kaydederler. Bu gelişme sürecinde doğru bir öğretmenin katkısı ve öğrencinin özgün karakterini bir insan gözüyle değerlendirerek ona dair yapacağı yönlendirmeler öğrencinin eğitimi, kariyeri ve müzikal çizgisi açısından büyük değişiklikler yaratabilecek nitelikte olabilir.

Hibrit Öğretim Sistemi

Dijital ortamdaki enstrüman eğitimiyle ilgili incelenen birçok kaynakta teknolojinin öğretmenin yerini alamayacağına dair birçok görüş belirtilmiş olsa da bununla birlikte bu araştırmalarda hem teknolojiden hem de bir öğretmenden faydalanabilinecek karma bir eğitim sistemi oluşturulmasına karşı pozitif bir yaklaşım sergileyen birçok görüş de bulunmaktadır. Bu tema kapsamında, Tablo 1'de gösterildiği gibi dijital ortam ve teknolojiye ilişkin dördü piyano, biri gitar ve bir diğeri müzik eğitimi alanında olan altı araştırma incelenmiştir.

İlgili araştırmalardan Miami'de yazılmış Integrating Piano Learning Software with Traditional Piano Teaching isimli doktora tezi doğrudan piyano öğrenme yazılımlarının geleneksel piyano öğretimine entegre edilmesi üzerinedir. Bu araştırma uygulamaların nota okuma, ritim öğretme gibi konularda başlangıç seviyesindeki öğrencilere katkı sağlayabileceğini belirtse de bu teknolojilerden yararlanmayı öğretmenin de dahil olduğu bir eğitim modelinde desteklemektedir. Öğrencilerin sadece uygulamaları kullanarak olumsuz öğrenme alışkanlıkları geliştirmesinin mümkün olduğundan bahsedilmiştir. Öğretmenlerin bu uygulamaların özelliklerini yalnızca tasarlanmış oldukları amaçlar doğrultusunda kullanmak yerine daha yaratıcı biçimlerde değerlendirerek, farklı öğrenci ihtiyaçlarına daha iyi yanıt veren pedagojik stratejiler geliştirebileceğine ve aynı zamanda yüz yüze derslerde zamandan tasarruf sağlayabileceğine değinilmektedir (Zhang, 2025). Türkiye'de piyano öğrenme mobil uygulamalarıyla ilgili müzik öğretmeni ve müzik öğretmenleri adaylarıyla yapılan görüşmeleri içeren "Müzik öğretmeni adaylarının ve müzik öğretmenlerinin piyano eğitiminde kullanılan dijital uygulamalara ilişkin görüşleri" isimli bir yüksek lisans tezinde müzik öğretmenleri ve müzik öğretmeni adaylarına piyano öğrenme dijital uygulamalarının pedagojik açıdan etkili ve eleştirel bir biçimde kullanmalarını destekleyecek mesleki gelişim eğitimlerinin verilmesi önerilmektedir. Katılımcılar ayrıca piyano eğitimine yönelik dijital uygulamaların daha kapsamlı ve yapılandırılmış eğitim içeriğinin olması gerektiği görüşünü belirtmişlerdir. Bu nedenle uygulama geliştiricilerinin müzik öğretmenleriyle iş birliği yaparak teknik, teorik ve

müzikal ifade boyutlarını kapsayan içerikler oluşturması da tavsiye edilmektedir (Işık, 2025). Bunun yanında Türkiye'de yapılmış başka bir araştırmada genel müzik eğitiminde teknoloji destekli eğitim araçlarının kullanımı ve müzik eğitim sürecine katkısı ile ilgili 59 müzik öğretmeniyle yapılmış "Use of technology-supported educational tools in general music education and its contribution to the process of music education" isimli bir araştırmada müzik öğretmenlerinin yararlandıkları teknolojiler araştırılmıştır. Bu araştırma enstrüman eğitimine özgü değildir, fakat öğretmenlerin kendileriyle ilgili görüşlerine değinecek olunursa çalışmada, katılımcıların çoğunluğunun teknolojik eğitim materyallerini kullanma yeteneğine sahip olduklarını belirttiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte, bazı katılımcıların kendilerini geliştirdiklerini düşündükleri, bazı katılımcıların ise yeni teknolojiye uyum sağlamaları gerektiğini belirttikleri de belirlenmiştir. Fakat araştırmanın sonuç kısmında katılımcıların çoğunluğunun özellikle sınıf içi uygulamalarda teknoloji destekli uygulamaları kullandıkları, ancak sınıf dışında süreci destekleyecek farklı uygulamalardan yararlanmadıkları tespit edilmiştir. Öğretmenlerin teknoloji destekli eğitim materyallerini hem sınıf içinde hem de sınıf dışında entegre etmeleri gerektiğine değinilmiştir (Gül, 2023). Üniversite piyano eğitiminde yenilikçi öğretim yöntemlerini ve multimedya entegrasyonunu konu alan başka bir araştırmada ise gelecekteki araştırmaların, bu teknolojik gelişmelerin müzik becerisi ve pedagojik etkinlik üzerindeki uzun vadeli etkilerini incelemesi gerektiğine değinilmiştir (Yang, 2025). Ayrıca Chen ve Zheng (2021), internet tabanlı piyano eğitiminin gelecekte daha yaygın hale gelebileceğini ve çevrimiçi öğrenme ortamları ile MOOC sistemlerinin geleneksel piyano eğitimini destekleyebileceğini belirtmiştir. Gitar eğitimiyle ilgili yapılmış "Guitar Pro" as Learning Tools in Major Class" isimli bir araştırmada da Guitar Pro uygulamasının hem çevrim içi hem de yüz yüze gitar eğitiminde kullanılabilecek bir öğrenme aracı olduğunu, öğrencilerin ders materyallerini daha iyi anlamalarını desteklediği belirtilmektedir (Hidayatullah, 2024).

Özet olarak birçok enstrüman eğitimiyle ilgili araştırmada özellikle başlangıç seviyesi için teknolojiden ve mobil uygulamalardan yararlanılmasının faydalı olabileceğine değinilmektedir. Bu entegrasyonun doğru ve destekleyici nitelikte gerçekleştirilebilmesi için öğretmenlerin de teknoloji konusunda bilinçli olması gerektiği vurgulanmaktadır. Bir öğrencinin bir eğitimci desteği almadan mobil uygulamalar ile enstrüman çalışmasının ise uzmanlar ve araştırmacılar tarafından pek desteklenmediği gözlemlenmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında müzik eğitiminde kullanılan mobil uygulamalar ve teknoloji destekli öğrenme sistemleriyle ilgili 2019 yılı ve sonrasında yapılmış araştırmalar incelenmiştir. Elde edilen bulgular, mobil uygulamaların özellikle başlangıç seviyesindeki enstrüman öğrencileri için motivasyonu artırma, düzenli çalışma alışkanlığı kazandırma ve anlık geri bildirim sağlama açısından katkılar sunabildiğini göstermektedir. Oyunlaştırma unsurları, ödüllendirme sistemleri, sosyal etkileşim olanakları ve öğrencinin performansına anında dönüş verilmesi, araştırmalarda öne çıkan olumlu özellikler arasında yer almaktadır.

İncelenen çalışmaların büyük bölümünde mobil uygulamaların nota okuma, ritim çalışmaları, temel teknik beceriler ve bireysel pratik süreçlerinin desteklenmesinde yararlı olduğu belirtilmiştir. Bununla birlikte uygulamaların, öğrencinin duruşu, el pozisyonu, müzikal yorumlama ve sanatsal ifade gibi konularda insan öğretmenin yerini alamadığı görülmektedir. Ayrıca öğrencinin bireysel potansiyeline ve ihtiyaçlarına uygun biçimde yönlendirilmesi açısından da öğretmenin rolü önemini korumaktadır. Özellikle ileri düzey müzisyenlerin ihtiyaç duyduğu ayrıntılı teknik ve müzikal geri bildirimlerin teknoloji tarafından ne ölçüde sağlanabileceği konusunda bazı çekinceler bulunmaktadır.

Araştırmalarda dikkat çeken ortak noktalardan biri, teknolojinin öğretmenin yerine geçmesinden ziyade öğretim sürecini destekleyen bir araç olarak değerlendirilmesidir. Teknolojinin öğretimin bir parçası olabileceğine değinilmektedir. Bu nedenle birçok araştırmacı, uzman ve öğretmen, mobil uygulamaların öğretmen rehberliğiyle birlikte kullanıldığı hibrit öğretim modellerini önermektedir. Böyle bir yaklaşım, öğrencilerin teknolojinin sunduğu esnek çalışma saatlerinden ve geri bildirim imkanlarından yararlanmasını sağlarken, öğretmenin pedagojik rehberliğini ve sanatsal yönlendirmesini de korumaktadır.

Sonuç olarak mobil uygulamalar, müzik eğitiminde önemli fırsatlar sunan ve öğrenme sürecini destekleyebilen araçlar olarak değerlendirilebilir. Fakat mevcut bulgular, bu uygulamaların öğrenciye tek başına kapsamlı bir enstrüman ve müzik teorisi eğitimi sağlamaktansa, öğretmen rehberliğinde yürütülen eğitim süreçlerini destekleyici nitelikte daha etkili sonuçlar verdiğini göstermektedir.

Gelecekte yapılacak araştırmaların, mobil uygulamaların farklı yaş grupları ve seviyelerdeki öğrenciler üzerindeki uzun vadeli etkilerini incelemesi önerilmektedir. Hızla gelişen teknoloji ve yapay zeka araçları da farklı sorular ve tartışmalar doğurabilir. Bu bağlamda yapay zeka ve mobil uygulamaların müzikal ifade ve yorumlamaya katkı sağlayıp sağlayamayacağı, yapay zekanın bir bireyin özgün müzikal ifadesini keşfedip keşfedemeyeceği gibi konular da tartışma ve araştırma özneleri olabilir. Ayrıca teknolojinin gelişmesinin ve yapay zekanın ortaya çıkarak müzik, enstrüman eğitimi gibi birçok alana etki etmesinin felsefi açıdan da tartışılabilecek alanlar yaratması sanat – yapay zeka – teknoloji bağlamında çeşitli çalışmaların yürütülmesine kapı açabilecek niteliktedir.

KAYNAKÇA

Aras, T., & Can, A. A. (2023). A study on educational software development through gamification in guitar education. Turkish Journal of Education, 12(1), 1–27.

Arobas Music. (n.d.). *Guitar Pro – Tab editor software*. https://www.guitar-pro.com

Bobbe, T., Oppici, L., Lüneburg, L. M., Münzberg, O., Li, S. C., Narciss, S., ... & Muschter, E. (2021). What early user involvement could look like—developing technology applications for piano teaching and learning. Multimodal Technologies and Interaction, 5(7), 38.

Chen, Y., & Zheng, N. (2021). AI based research on exploration and innovation of development direction of piano performance teaching in university. Journal of Intelligent & Fuzzy Systems, 40(2), 3681–3687.

Debevc, M., Weiss, J., Šorgo, A., & Kožuh, I. (2020). Solfeggio learning and the influence of a mobile application based on visual, auditory and tactile modalities. British Journal of Educational Technology, 51(1), 177–193.

Dönmez, B. D., & Efe, M. (2021). IOS ve Android işletim sistemlerinde yazılmış gitar eğitimi mobil uygulamalarının hedef kullanıcı kitlelerinin incelenmesi. The Journal of Academic Social Science, 123(123), 364–380.

flowkey. (t.y.). *About flowkey*. https://www.flowkey.com/en/about

Green, L. (2003). Informal popular music learning practices and their relevance for formal music educators. In Curriculum Innovation in Music. Proceedings of the 4th Asia-Pacific Symposium on Music Education Research (Hong Kong, Department of Creative Arts, The Hong Kong Institute of Education).

Gül, G. (2023). Use of technology-supported educational tools in general music education and its contribution to the process of music education. Acta Educationis Generalis, 13(2), 63–81.

Hidayatullah, R., Tejapermana, P., Hernanda, A. H., Mazlan, C. A. N., & Hasyimkan, H. (2024). "Guitar Pro" as learning tools in major class. Musikolastika, 6(1), 56–67.

Isacoff, S. (2012). A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians--from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between. Vintage.

Li, W. (2022). Analysis of piano performance characteristics by deep learning and artificial intelligence and its application in piano teaching. Frontiers in Psychology, 12, 751406.

Mei, B., & Yang, S. (2021). Chinese pre-service music teachers' perceptions of augmented reality-assisted musical instrument learning. Frontiers in Psychology, 12, 609028.

Özparlak, Ç. S., & Kalkanoğlu, B. (2024). Mobil Cihazlarda Kullanılan Piyano Eğitimi İle İlgili Yazılımların İncelenmesi. The Journal of Academic Social Science, 69(69), 354-363.

Özyazıcı, F. (2023). Başlangıç Piyano Eğitiminde Carl Czerny Ve Ferdinand Beyer'in Eğitimsel Yaklaşımlarına Dair İnceleme Ve Öneriler. SSD Journal, 8(39), 368-375.

Parakilas, J., Bomberger, E. D., Burns, M. D., Tucker, M., Tick, J., & Tsvetaeva, M. (2002). The piano lesson. Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano, 110-149.

Piji Küçük, D. & Işık, O. (2025). Müzik öğretmeni adaylarının ve müzik öğretmenlerinin piyano eğitiminde kullanılan dijital uygulamalara ilişkin görüşleri. The Journal of Academic Social Sciences, 13(171).

Rhodes, C., Garcia-Peguinho, N., Beesley, L., Fan, H., Jay, C., Allmendinger, R., & Climent, R. (2025). Ground truths: challenges and opportunities in developing an AI guitar assistant. Frontiers in Computer Science, 7, 1549335.

Sazak Arsu, A., Doğrusöz Dişiaçık, N., & Özdemir, M. A. (2025). Bütüncül eğitim yaklaşımı ile piyano eğitimi: Başlangıç seviyesine dair uzman görüşlerine dayalı içerik analizi. *İdil, 118*, 500–514.

Sungurtekin, K. M. (2010). Motivasyon ve Çalgı Eğitimindeki Yeri. Fine Arts, 5(1), 28-34.

Synthesia LLC. (t.y.). *About Synthesia*. https://synthesia.app/about

Uğurlu, S. B. (2013). Resimli çocuk kitaplarında hayvan karakter kullanımı. Turkish Studies, 8(4), 1381.

Yang, Y. (2025). Innovative teaching modes and multimedia integration in university piano education. Highlights in Art and Design, 9(2), 29–33.

Yang, Z. Y. (2020). Modern piano teaching technologies: Accessibility, effectiveness, the need for pedagogues. İlköğretim Online, 1812–1819.

Yıldırım, A., & Simsek, H. (1999). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri (11 baski: 1999-2018).

Zhang, Q. (2025). Integrating Piano Learning Software with Traditional Piano Teaching (Doctoral dissertation, University of Miami).

Ya Öteki Birimiz?

And Our Other Self?

Elif Dilek

Başkent Üniversitesi

eyavuzturk@gmail.com

Türev Berki

Başkent Üniversitesi

turevberki@baskent.edu.tr

Özet

Bu çalışma, müzikte anlamın bestelenmiş ses örüntüsüyle sınırlı kalmadığını, müzikolojik/müzik teorik analiz, yorum pratiğine dair bilgi ve -sözler varsa- metin araştırması arasındaki çok katmanlı ilişkide derinleştiğini savunmaktadır. Bu sav, sadece on dört ölçülük kısa bir eser kesiti üzerinden gösterilmeye çalışılacaktır: *Üç Kuş*'un 107 ila 120. ölçüleri. Ahmed Adnan Saygun'un *İnsan Üzerine Deyişler* adlı albümünün ilk defterinden seçilen bu kesit, bestecinin kendine özgü müzik dili dikkate alındığında, kanımızca hermenötik bir okuma için mükemmel bir örnektir.

Çalışmada, öncelikle eserin şiirsel içeriği, tasavvuf nazariyatına dayalı kültürel art alan ve Yunus Emre'nin etkisi bağlamında ele alınmaktadır. Ardından, sözlerin içerdiği anlamın Saygun'un müzik dili içinde nasıl yeniden kurulduğu incelenmekte ve bu bilginin vokal yorum kararlarını nasıl biçimlendirmesi gerektiği ortaya konmaktadır.

Kavramsal çerçevesi Ramshaw'un Gadamer'den hareketle ele aldığı hermenötik çembere, Kramer'ın kültürel müzikoloji kavramına ve Huron'ın beklenti teorisine dayanan bu çalışmanın müzik profesyonellerine olduğu kadar dinleyicilere de katkı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzikte anlam, hermenötik yaklaşım, Ahmed Adnan Saygun, *İnsan Üzerine Deyişler*, *Üç Kuş*

Abstract

This study argues that meaning in music is not limited to the composed sound patterns alone, but deepens through the multi-layered relationship between musicological/music-theoretical analysis, knowledge of performance practice, and where applicable, textual research. This argument will be shown through a short excerpt of only fourteen measures: measures 107 to 120 of Three Birds. Taken from the first book of Ahmed Adnan Saygun's song cycle Meditations on Men, this excerpt is, in our view, an ideal case for a hermeneutic reading, in light of the composer's distinctive musical language.

The study first examines the poetic content of the work within the context of its cultural background rooted in Sufi thought and the influence of Yunus Emre. It then explores how the meaning embedded in the text is reconstructed within Saygun's musical language, and shows how this knowledge should shape vocal performance decisions.

The study's conceptual framework is based on Ramshaw's discussion of the hermeneutic circle, developed from Gadamer's thought, Kramer's concept of cultural musicology, and Huron's expectation theory. It aims to contribute not only to music professionals but to listeners as well.

Keywords: *Meaning in music, hermeneutic approach, Ahmed Adnan Saygun, Meditations on Men, Three Birds*

GİRİŞ

Müzikte anlamın nerede kurulduğu sorusu, müzikolojinin en köklü tartışmalarından biridir. Anlamı yalnızca notaya indirgeyen yaklaşımlar eserin sözlerini, yorumlandığı anı ve içinden çıktığı kültürel geleneği çoğu zaman ikincil önemde değerlendirir. Oysa özellikle sözlü müzikte anlam, müzikolojik/müzik teorik çözümlemenin, yorum pratiğine dair bilginin ve metin araştırmasının kesiştiği çok katmanlı bir ilişkide belirginleşir. Bu çalışma, anlamın bu üç düzlemin etkileşiminde derinleştiğini savunur ve bu savı tek bir kısa eser kesiti üzerinde sınar.

İncelenen kesit, Ahmed Adnan Saygun'un *İnsan Üzerine Deyişler*'inin ilk defterinden (Op. 60), *Üç Kuş*'un "Ay öteki birimiz…" dizeleridir (Saygun, 1977). Bestecinin kendine özgü bestecilik yaklaşımı, bu kesiti hermenötik bir okuma için elverişli bir örnek kılar. Saygun'un vokal eserleri üzerine yapılan çalışmalar çoğunlukla modal ve armonik dile odaklanırken, sözlerin anlamını müziksel kuruluş ve yorum kararlarıyla bütünlüklü biçimde ilişkilendiren çalışmalar azdır.

Bu çalışmada, ilkin anlamı kuramsal olarak üç düzlemde ele alınacaktır: Müzikte anlamın süreç ve bağlam içinde oluşumu; metnin, şancının derinlemesine çözmesi gereken katmanlı "anlam dünyası"; yorumun, anlamı aktarmakla kalmayıp onu yeniden üreten yaratıcı boyutu. Ardından aynı kesit metin, müzik teorik bağlam ve vokal performans başlıkları altında çözümlenerek, kuramsal bilginin, somut yorum kararlarına nasıl dönüştüğü gösterilecektir.

ANLAM KURAMLARI

Müziksel Yapı, Bağlam ve Anlam

Meyer, müzikte anlam ve duygunun, yalnızca notaların kendi içinde değil, dinleyicinin ve yorumcunun müzikten ne beklediğiyle bağlantılı olarak ortaya çıktığını savunur. Ona göre bir müzik parçasını anlamlı kılan şey, seslerin zaman içinde nasıl ilerlediği, hangi beklentileri kurduğu, bu beklentileri nasıl geciktirdiği, bozduğu ya da çözüme ulaştırdığıdır. Bu yüzden müzikte anlam, sabit ve değişmeyen bir şey değil, süreç içinde oluşan bir deneyimdir. Meyer ayrıca bu anlamın dinleyicinin o müzik diline ne kadar alışık olduğuyla -üslubu ve yapıyı ne kadar tanıdığı- da ilişkili olduğunu vurgular (Meyer, 1956).

Kramer, önceleri "yeni müzikoloji" denilen yaklaşımın "kültürel müzikoloji" olarak adlandırılması gerektiğini söyler. Bu yaklaşım, müziği sadece biçim, yapı, stil gibi içsel özellikleriyle değil, aynı zamanda kültürel, tarihsel, toplumsal ve siyasal boyutlarıyla birlikte ele alır. Özellikle müziğin, tarihsel olarak kurulmuş öznellik biçimleriyle ilişkisini önemser. Müziğin duygulara ve yaşantıya doğrudan hitap etmesi, onun anlamdan yoksun olduğunu değil, tam tersine kültürel öneminin tam da burada bulunduğunu gösterir.

Kramer, "müzik fazla anlam yüklenmeden dinlenmelidir" görüşüne itiraz eder. Müziği yalnızca "bırakalım kendi konuşsun" diyerek ele almanın da tarihsel bir alışkanlık olduğunu söyler. Bu tarafsız ve doğal bir tavır değildir. İnsanlar zaten gündelik hayatta müzik hakkında sürekli metaforlarla, sezgisel ifadelerle konuşurlar. Dolayısıyla müziğe anlam atfetmek yapay değil, aksine kaçınılmazdır.

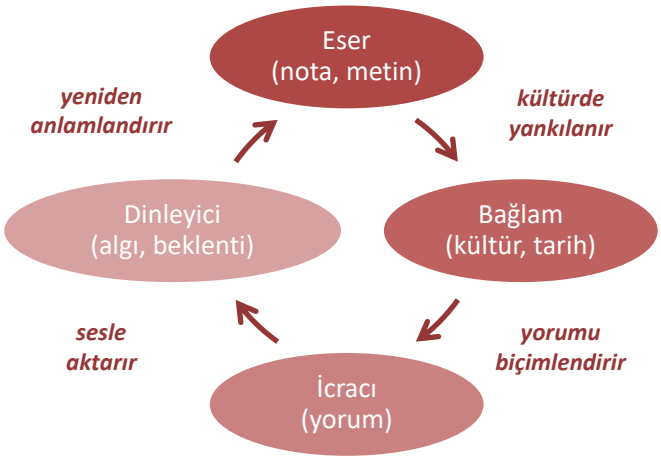
Kramer ayrıca anlamın sabit bir yapıdan türemediğini, eylem ve yorum sürecinde ortaya çıktığını söyler. Anlam, metin ve bağlamın kesiştiği noktalarda oluşur. Bu yüzden tek, kapalı, gizli ve kesin bir "doğru anlam" yoktur. Yorumun değeri, mutlak doğruluk iddiasında değil, ikna edici ve üretken olmasındadır.

Kramer'e göre analiz amaç değil, araçtır. Biçimsel ve analitik bilgi, anlamla ilişkilendirilmediğinde cansız kalır. Analiz tek başına yeterli değildir ve müziksel form ile anlam arasında sürekli bir etkileşim vardır. Analiz, anlamı açığa çıkarmaya hizmet ettiğinde canlıdır.

Huron, müzikte duygu ve anlamın önemli bir bölümünün beklenti psikolojisi üzerinden oluştuğunu savunur. Huron'a göre dinleyici müziği pasif biçimde almaz. Sürekli olarak bir sonraki ses, zamanlama, kadans, vurgu ya da çözülmeyi tahmin eder. Müziğin duygusal etkisi büyük ölçüde bu beklentilerin kurulması, ertelenmesi, bozulması ya da doğrulanmasıyla ortaya çıkar. ITPRA[4] kuramı, beklentinin hayal, gerilim, tahmin, tepki ve değerlendirme aşamalarından geçtiğini ileri sürer ve böylece sürpriz, gerginlik, rahatlama, hayranlık ve haz gibi deneyimleri açıklar. Huron, ayrıca müziksel beklentilerin hem biyolojik temellere hem de kültürel öğrenmeye dayandığını, dolayısıyla bir eserin anlamının yalnızca notalarda değil, dinleyicinin üslup bilgisi ve algısal hazırlığında da kurulduğunu vurgular (Huron, 2006).

Ramshaw, beste, yorum ve doğaçlamanın aslında birbirinden bütünüyle ayrı süreçler olmadığını, hermenötik açıdan birbirine geçtiğini savunmaktadır. Ramshaw, Gadamer'in "oyunda kaybolma" fikrinden hareketle, müziksel yaratıcılığın en güçlü hâlinin, sanatçının yaratım sürecine bütünüyle gömüldüğü anda ortaya çıktığını ileri sürmektedir. Ayrıca müzikte anlam ve yorumun hiçbir zaman tamamen nesnel olmadığını, her zaman tarihsel, toplumsal ve öznel koşullar içinde oluştuğunu belirtmektedir. Sonuç olarak Ramshaw, müziksel anlamın ve yaratıcılığın yalnızca yazılı eserde değil, yorum, performans ve doğaçlama sürecinde de üretildiğini öne sürer (Ramshaw, 2006).

Şekil 1. Hermenötik Çember[5]



Yukarıdaki gösterimde hermenötik çember; eser (metin ve müziksel yapı), bağlam, yorumcu ve dinleyici arasında çift yönlü işleyen bir yorum sürecini ifade etmektedir. Eserin kültürel anlamı müziksel çözümlemeyi ve yorumcunun yorumunu yönlendirirken, yorum ve dinleme deneyimi de eserin yeniden anlamlandırılmasına yol açar; böylece anlam, bu dört unsurun karşılıklı etkileşiminde sürekli yeniden şekillenir.

[4] ITPRA: Imagination-Tension-Prediction-Reaction-Appraisal. Hayal-Gerilim-Tahmin-Tepki-Değerlendirme (Huron, 2006, s. 16)

[5] Kaynak: Ramshaw'un (2006) Gadamer'in hermenötik çemberine ilişkin yorumundan hareketle yazarlar tarafından geliştirilmiştir.

Barton, müzikte anlamın yalnızca eserin içsel yapısında değil, onu üreten, yorumlayan, öğreten ve dolaşıma sokan kültürel, toplumsal ve eğitsel bağlamlarda oluştuğunu savunmaktadır (2018). Etnomüzikoloji ve müzik eğitimi literatürüne dayanarak müziğin kültür ve toplumdan bağımsız düşünülemeyeceğini, bu nedenle müzik öğretimi ve öğreniminin de yalnızca perde, ritim, armoni ve form gibi teknik unsurların aktarımına indirgenemeyeceğini ileri sürer. Blacking[6], Merriam[7], Small[8], Swanwick[9], Reimer[10], Green[11] ve Elliott[12] gibi düşünürlerin yaklaşımlarını karşılaştırırken, bir yandan müziğin estetik ve sembolik boyutunu öne çıkaran görüşleri, diğer yandan anlamı müzik yapma süreci, toplumsal işlev, kültürel aidiyet ve bağlamsal deneyim içinde değerlendiren yaklaşımları tartışmaktadır. Özellikle Batı merkezli çözümleme modellerinin farklı müzik kültürlerinin özgül anlam dünyalarını açıklamakta yetersiz kalabileceğini vurgular; müzikte anlamın ancak ilgili toplumsal pratikler, performans koşulları ve kültürel doğrulama süreçleri dikkate alındığında kavranabileceği sonucuna ulaşır. Bu çerçevede müzik eğitiminin amacını yalnızca müziksel yapıyı öğretmek değil, öğrencilerin müziği kültürel ve toplumsal anlam ağları içinde kavramalarını sağlamak olarak yeniden tanımlar. Barton'ın yaklaşımından hareketle müziksel anlamın kültürel ve toplumsal pratiklerden bağımsız olmadığı, Batı merkezli çözümleme modellerinin her müzik kültürünün anlam dünyasını tek başına açıklayamayacağı söylenebilir.

Metin ve Anlam

Bir müzik eserinin sözleri, çoğu zaman yüzeydeki sözlük anlamıyla sınırlı olmayan, tarihsel ve kültürel katmanlar taşıyan bir metin oluşturur. Ramshaw'un Gadamer'den hareketle işlediği hermenötik çemberin de gösterdiği gibi, bir metni anlamak onun sabit içeriğini "çözmek" değil, tarihsel ve kültürel ufkuna girerek anlamı yeniden kurmaktır. Bu katmanlı anlamı sesiyle dinleyiciye taşıyacak olan şancı için metin, yalnızca doğru telaffuz edilecek bir sözcükler dizisi değil, araştırılıp içselleştirilecek bir anlam dünyasıdır; dolayısıyla metnin ayrıntılı biçimde incelenmesi, yorumun keyfî bir eklentisi değil, zorunlu bir koşuludur.

Bu zorunluluğun en gelişkin yöntemsel ifadesi, Stanislavski'nin sahne oyunculuğu için geliştirdiği sistemi kariyerinin son döneminde bizzat opera şancılarına uyarladığı çalışmada bulunur (Stanislavski ve Rumyantsev, 1998). Sistemin iki kavramı burada özellikle işlevseldir. Birincisi, "verilen koşullar" (given circumstances): Sanatçı, eserin ve karakterin içinde yaşadığı dünyanın bütününü -zamanını, mekânını, düşünsel ve duygusal arka alanını- araştırıp imgeleminde kurmakla yükümlüdür. Bir eserin sözleri bir romana, bir şiire ya da belirli bir düşünce geleneğine dayanıyorsa, o kaynağa inmek tam da bu "verilen koşulları" kurmanın gereğidir (Stanislavski ve Rumyantsev, 1998, s. 30). İkincisi, "alt metin" (subtext): Söylenen sözcüklerin altında yatan, dile getirilmemiş niyet ve anlam katmanıdır; şancı bunu ancak metni

[6] İngiliz etnomüzikolog ve sosyal antropolog John Blacking (1928-1990)
[7] Amerikalı etnomüzikolog Alan P. Merriam (1923-1980)
[8] "Musicking" (müzikleme) kavramıyla tanınan Yeni Zelanda doğumlu müzikolog Christopher Small (1927-2011)
[9] İngiliz müzik eğitimcisi Keith Swanwick (yak. 1937)
[10] Amerikalı müzik eğitimi felsefecisi Bennett Reimer (1932-2013)
[11] İngiliz müzik eğitimcisi Lucy Green (1957)
[12] Müzik eğitimcisi David Elliott (1946) -Kaynakçadaki (Elliott, 2006) soprano, eğitimci ve yazar Martha Elliott (yak. 1960) ile karıştırılmamalıdır.

derinlemesine çözerek kurabilir, aksi hâlde sesle doğru perdeleri üretir ama anlamı taşımaz (Stanislavski ve Rumyantsev, 1998, s. 69). Bu kavramları doğrudan vokal performansa taşıyan çalışmalar (Stanislavski ve Rumyantsev, 1998; Ostwald, 2005; Emmons ve Sonntag, 1979), metin çözümlemesi, verilen koşullar ve alt metin araştırmasını şancının hazırlık sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak ortaya koyar.

Bu çerçevede *Üç Kuş*'un yorumcusu için metnin tasavvuf nazariyatına ve Yunus Emre geleneğine dayanan arka alanını incelemek, yağmurun, ağacın ve avcı kuşun simgesel yükünü kavramak, soyut bir bilgi edinme değil, doğrudan "verilen koşulları" kurma edimidir. Vurgulanmalıdır ki bu derin çalışma, sahnede abartılı bir dramatizasyon anlamına gelmez; tersine, alt metni bilen şancı genel ve klişe bir duygusallıktan kaçınarak sade, kontrollü ve kesin bir ifadeye yönelir. Böylece metnin ayrıntılı incelenmesi, çağdaş lied estetiğinin gerektirdiği ölçülü ifadeyle çelişmez; onu besleyen ve olanaklı kılan temeldir.

Performans ve Anlam

Müzikte anlamın yorumda kuruluşu yalnızca pratik bir mesele değil, köklü bir müzikolojik sorundur. Cook, geleneksel müzikolojinin -Paul Bekker'den[13] ödünç aldığı deyişle- bir "yeniden üretim paradigması" etrafında biçimlendiğini; bu paradigmanın anlamı partisyonun içine yerleşmiş bir veri sayıp yorumu yalnızca bu hazır anlamın kopyalanmasına indirgediğini belirtir. Ne var ki Cook, paradigmanın kendi içinde çeliştiğini gösterir: Hanslick[14], estetik kuramında "yorumcu ancak eserde zaten var olanı sunabilir" derken, eleştiri yazılarında soprano Adelina Patti'nin[15] "bu boş ve etkisiz ezgilere yeni bir hayat üflediğini" söyleyerek tam tersini -yorumcunun esere notada bulunmayan bir şey kattığını- kabul etmiştir (Cook, 2013, ss. 21-22). Cook'a göre notanın yorum kültürü içindeki rolü, edebî bir metinden çok tiyatro metnine (script) benzer; metin kendi üzerine kapanırken, *script* dışarıya, gelecekteki edime doğru açılır (2013, s. 260). Dolayısıyla anlam potansiyeli partisyonda sezilebilse de ancak performansta gerçekliğe dönüşür; ayırt edici ses niteliklerini doğuran, duygusal tepkileri koşullayan ve bir eseri her dinleyişte yeniden canlı kılan şey performansın kendisidir (2013, ss. 238-239). Bu çerçevede yorumcu, bestecinin kurduğu anlamı edilgen biçimde aktaran değil, o anlamı yeniden kuran etkin bir öznedir.

Bu etkin yorumcu anlayışının önündeki en köklü direnç ise, uzun süredir etkili olmuş bir zihniyettir: Cusick'in feminist[16] kuram açısından ortaya koyduğu gibi, besteciyi akıl ve zihinle, yorumcuyu -özellikle de şancıyı- bedenle özdeşleştiren ve böylece yorumlama edimini bestecinin tekeline bırakan bir hiyerarşi (Cusick, 1994, ss. 16, 21). Ne var ki bu hiyerarşi, son otuz yılda giderek sorgulanmakta; performans çalışmalarının ve "araştırma olarak yorum" (practice as research) alanının genişlemesiyle, besteci-zihin ile yorumcu-beden arasındaki katı ayrım müzikolojide giderek aşınmaktadır (Cook, 2013, ss. 2, 223).

[13] Alman müzik eleştirmeni ve yazarı (1882-1937)
[14] Avusturyalı müzik eleştirmeni Eduard Hanslick (1825-1904)
[15] İspanyol-İtalyan opera şarkıcısı (1843-1919)
[16] Cusick, toplumsal cinsiyeti "kadın" meselesiyle değil bedenler arası bir iktidar sistemiyle özdeşleştirdiğinden, bedeni (ve yorumcuyu) değersizleştiren bu önyargıyı cinsiyetten bağımsız, tüm yorumcuları kapsayan bir sorun olarak okur.

Yorumcunun bu etkin rolü kabul edildiğinde, sıra ifadenin nasıl kavranacağına gelir. Doğantan-Dack, müziksel ifadenin ölçülebilir akustik verilere -tempo, dinamik, perde eğrisi gibi niceliklere- indirgenemeyeceğini savunur. Ona göre bir performansın seslerinden yayılan anlamlar, yalnızca sessel olguların değil; ses-dışı etkenlerin, tarihsel-kültürel olumsallıkların ve karmaşık toplumsal dinamiklerin yansımasıdır (Doğantan-Dack, 2014). Bu nedenle ifade, ampirik ölçümle tümüyle açıklanamaz; onu anlamak felsefi ve yorumlayıcı bir sorgulamayı gerektirir. Bu görüş hem Kramer'ın kültürel müzikoloji anlayışıyla hem de bu çalışmanın hermenötik çerçevesiyle örtüşür: Performans verileri anlamın izlerini taşısa da bu izler ancak kültürel ve tarihsel bağlam içinde yorumlandığında anlam kazanır. Dolayısıyla ilerleyen bölümlerde başvurulacak yorum ölçümleri ve gözlemleri, mekanik veriler olarak değil, yorumlanması gereken anlam göstergeleri olarak ele alınacaktır.

Bu kuramsal zemin, yorumun anlamı somut olarak nasıl ürettiği sorusunu doğurur. De Alcantara bu soruyu müziğin dilsel yapısı üzerinden yanıtlar: Müzikte anlaşılırlığın temelinin prozodi olduğunu belirtir. Müzik, yalnızca ses üreten fiziksel hareketler dizisi gibi ele alınmamalıdır. De Alcantara'ya göre müzik, kelimeler, cümleler ve yönelimler taşıyan bir dil gibi düşünülmelidir. Bu nedenle sözdizimi, cümle yapısı ve noktalama gibi unsurların yorumda duyulur ve anlaşılır hâle getirilmesini yorumun temel görevlerinden biri olarak tanımlar.

Buradan hareketle De Alcantara için "anlam"ın ilk büyük taşıyıcısı ritim ve prozodidir. Ritim anlam ve duygudur. Dinleyici önce kelime anlamına ya da soyut gramer yapısına değil, sesin titreşimine, vurgu düzenine, akışına ve ritmik enerjisine tepki verir. Bu, müzik için de aynıdır. Ona göre iyi bir şiir ya da iyi bir müzik yapıtı, ritmik olarak canlı değilse gerçekten etkili olamaz; aynı şekilde iyi bir yorum da ancak güçlü ritim duygusuyla mümkün olur.

De Alcantara, bu yüzden müzikte anlamı büyük ölçüde prozodik yönelim üzerinden düşünür. Metni ya da müziği anlamak için üç araç önerir: entegrasyon, ayrım (separation) ve yön (direction). Birlikte algılanması gereken öğelerin, ayrım ve artikülasyon yapılacak yerlerin ve tüm yapının aktığı yönün belirlenmesi hayatidir. Ona göre şiirde olduğu gibi müzikte de notalar, ölçüler, cümleler ve bölümler farklı enerji dereceleri taşır. Bu enerjilerin etkileşimi eserin duygu ve anlamını oluşturur. Sonuç olarak De Alcantara'da müzikte anlam, yalnızca sözel içerikte değil, prozodik ve ritmik yapıda, biçimsel ve armonik yapılarda, bunların yorumda jest, nefes, vurgu ve zamanlama yoluyla somutlaşmasında ortaya çıkar. Bu nedenle teorik bilgi ve yapısal bilinç, eseri sadece açıklayan değil, onu daha anlamlı biçimde yorumlamayı mümkün kılan temel unsurlar olarak görülür (De Alcantara, 2011).

ANALİZ

Metin

Tasavvuf düşüncesinden ve Yunus Emre geleneğinden beslenen Saygun, Op. 60'ın şiirlerini de bizzat kaleme almıştır. *Üç Kuş*, birbirinden farklı dönüşümler geçiren üç kuşu anlatır. Birinci kuş göklere ağarak boz bir buluta, ardından yağmura dönüşür; ikincisi toprağa düşerek yemyeşil, meyve veren bir ağaca dönüşür. Her iki dönüşüm de tasavvuf nazariyatında

tekâmülün aşamalarını simgeler (Cebecioğlu, 2009). Kumcu[17] (28 Kasım 2024) ve Bayraktar[18] (13 Kasım 2024), kendileriyle yapılan kişisel görüşmelerde, yağmurun rahmet ve arınmayı; ağacın ise insanın ulaşabileceği en olgun hâli, İnsan-ı Kâmil'i temsil ettiğini belirtmişlerdir. Üçüncü kuş ise bu öykünün dramatik kırılma noktasıdır: o bir avcıdır, canları almaya durmuştur. Avcının ortaya çıkışıyla birlikte metin "can alınmaz, verilir" diyerek yanıt arar; seslere, renklere, ışığa ve güne can vermek yıkıma karşı önerilen çaredir. Ne var ki gönüller darmadağın ve paramparçadır; yağmura, yeşile hasret kalınmıştır.

Ay öteki birimiz,
Su varmadı, yandırdı...

Saygun, *Üç Kuş*'un sonunda tekrar avcı kuşa ve böylelikle insanın kendi nefsine dikkat çekmektedir. Yağmura, yeşile hasret gönül, suya varamamıştır. Tasavvufta "varmak", sadece bir mesafe katetmek değildir. Bir hâlden başka bir hâle geçmek, ruhani bir değişim yaşamaktır. Tasavvuf bir yoldur ve bu yoldaki her durak bir makamdır. "Varmak" ise bu makamların en sonuncusu olan Hakikat mertebesine erişmektir. *Üç Kuş*'un sonunda kişi nefsiyle olan mücadelesinde yenilmiştir. Suyun gecikmesi veya gelmeyişi yanma ve acı duygusuyla sonuçlanır.

Suyun varmaması, ilahi rahmetin ulaşmaması şeklinde yorumlanabilir. "Yandırdı" ibaresiyse bu rahmet yoksunluğunun doğurduğu ilahi ıstırap ve içsel yanma hâlidir: "yağmura hasret, yeşile" dizelerinin devamı niteliğindedir. Kuruyan gönül, rahmet gelmeyince yanar ve daha önceki "gönüller paramparça" dizesindeki parçalanma duygusu buradan beslenir. Öte yandan, "su varmadı, yandırdı" ifadesi, üçüncü kuşun hayatı sonlandıran etkisi bağlamında da okunabilir. Suyun varmayışı, ölümün ve sonlanmanın getirdiği geri dönüşsüzlükle ilişkilidir. "Ay" nidasıysa bu sonlanma karşısında beliren kabullenememeyi içerir. Bu iki okuma birbirini dışlamaz.

Tasavvuf nazariyatındaki aşk düşüncesi çerçevesinde "su", rahmet ve kavuşma imgesiyken, aynı anda yakıcı bir hicranı da taşır. İnsan "kavuştum" dediği anda bile hasretin alevlendiği bir gerilim yaşar. Bu çerçevede "yanma" yalnız yokluk değil, aynı zamanda yanarak olgunlaşma, hatta yanmada derman bulma fikrine yaklaşır. Gönlünü sorgulayan Hacı Bayram-ı Veli'nin[19] aşağıdaki şiirinde gam, keder, hüzün, ıstırap, yanan gönlün ateşiyle hayra, güzelliğe, sevince dönüşmektedir (Çetinkaya, 2019, s. 49):

Tablo 12. Hacı Bayram-ı Veli'nin Şiiri

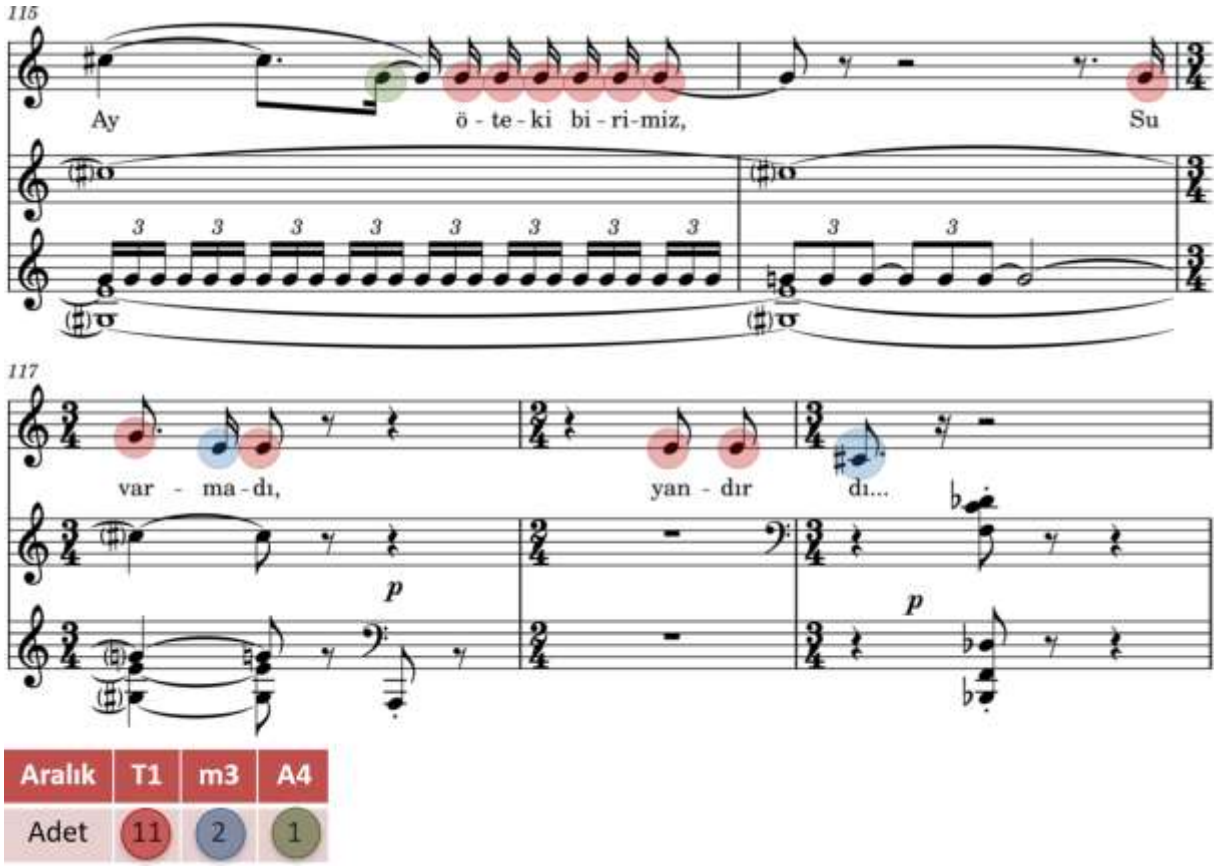
Orijinal Şiir	Günümüz Türkçesi
Noldu bu gönlüm, noldu bu gönlüm? Derdü gam ile doldu bu gönlüm. Yandı bu gönlüm, yandı bu gönlüm, Yanmada derman buldu bu gönlüm.	Ne oldu bu gönlüme, ne oldu bu gönlüme? Dert ve kederle doldu bu gönlüm. Yandı bu gönlüm, yandı bu gönlüm; Bu yanışın içinde derman buldu bu gönlüm.

[17] Dr. Elif Hasret Kumcu, Aksaray Üniversitesi
[18] Prof. Dr. Levent Bayraktar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
[19] Hacı Bayram-ı Veli: Ankaralı Türk mutasavvıf ve şair (1352-1430)

Su, rahmet ve serinlik imgesi olmasının yanı sıra, yokluğuyla yakıcı bir deneyime dönüşür. Bu yakıcılık ise kişiyi dönüştüren ve hakikati bulmaya yönelten bir süreç olarak yorumlanabilir.

Müzik Teorik Bağlam: Aralıklar

Şekil 2. Üç Kuş ö115-119[20] (Saygun, 1977)



Tablo 13. Vokal parti: Aralıkların dağılımı

ö	Aralık	
	Tür	Adet
115	A4[21]	1
	T1[22]	6
116	T1	1
117	T1	2
	m3[23]	1
118	T1	2
119	m3	1

[20] ö: Ölçü
[21] A4: Artırılmış dörtlü
[22] T1: Tam birli
[23] m3: minör üçlü

Tablo 14. Vokal parti: Aralıkların kullanım sıklığı

Aralık	Adet
T1	11
m3	2
A4	1

Şüphesiz, tabloda en çok dikkat çeken nokta, bestecinin T1'e verdiği özel önemdir.

T1'in tam 11 kez kullanılmasının *parlando*dan kaynaklandığını düşünmek akla yatkın olsa da, burada apayrı bir gerekçe söz konusudur: *Cyclique yazı.*

Cyclique yazı, "bölümler arası tematik ve motifsel bağlar yoluyla, bir parça içerisinde mantıksal bütünlük sağlama" olarak tanımlanabilir (Aracı, 2007, s. 65).

Saygun, *cyclique yazı* prensibini, 1928-1931 yılları arasında Paris'te öğrenim gördüğü Schola Cantorum'da benimsemiştir. Bu okulda bestecinin hocalığını yapmış olan Vincent d'Indy'nin, *cyclique yazı*yı ilk olarak Beethoven'ın bazı eserlerinde keşfederek bir akım hâline getiren César Franck'ın öğrencisi olduğu bilinmektedir. O kadar ki d'Indy, Schola Cantorum'daki öğrencilerini *cyclique* ve *anti-cyclique* olarak iki gruba ayırmıştır (Aracı, 2007, ss. 61-67).

Baran, Saygun'un yapıtlarının, biçim bakımından, *cyclique yapı* anlayışı içinde olduğunu ve bu öğenin bestecinin eserlerinde bazen bir *ritim vuruşu*, bazen de bir *aralık hareketi* olabildiğini belirtir (1962, s. 16).

Üç Kuş'un tamamı söz konusu olduğunda, T1'in 133, m3'ün ise 19 kez kullanılması yukarıdaki yargıyı desteklemektedir. Karadeniz'in, sırasıyla "durağan hareket" ve "3 *step*lik[24] hareket" olarak nitelendirdiği bu iki aralığın gerek *Üç Kuş*'ta gerekse Op. 60'ın genelinde sıklıkla kullanılması, bir anlatım bütünlüğüdür (Karadeniz, 2016b, ss. 624-635) ve yine *cyclique yazı*ya işaret eder.

Müzik Teorik Bağlam: Pentatonizm

Saygun'un eserlerinde pentatonizm önemli bir bileşendir. İleri dönemlerinde daha az kullanmış olsa da *Üç Kuş*'ta sıkça kullandığı gözlemlenmektedir. Besteci, Temmuz 1934 tarihinde Atatürk'e sunduğu raporunda pentatonizmin Türklük ile bağdaştırılması gerektiğini belirtmiştir. 1986 yılında yayınlanan makalesinde ise pentatonizmi Türklerden bağımsız olarak başka halkların da kullandığını söylese de Türk halk müziğinin kökeninde pentatonizmin etkisinin bulunduğu düşüncesinden vazgeçmemiştir (Manav, 2022).

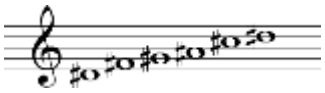
[24] basamak

Şekil 3. Üç Kuş ö110-113 (Saygun, 1977)



ö110-111'de tüm piyano partisinde ö112-113'te sağ elde, onaltılık üçlemelerle yine bir önceki örnekte olduğu gibi re♯ minör pentatonik diziler kullanılmıştır. *Üç Kuş*'un sonuna doğru eserin başlangıcıyla bu yapı kullanılarak bağlantı kurulmuştur. Saygun, akıcı ve uçucu bir karakter taşıyan bu ve benzeri pentatonik dizileri eserin başlangıcında, ilk iki kuşun dönüşümlerinin anlatımında kullanmıştır. Son kesit can alan üçüncü kuşa yönelirken, pentatonik malzemenin yeniden duyulması ilk iki kuşun simgesel dünyasının bütünüyle silinmediğini düşündürür. Böylece eser, yıkıcı üçüncü kuşa yönelirken önceki iki kuşun dönüştürücü anlamını pentatonizm aracılığıyla bellekte tutar.

Şekil 4. Re♯ minör pentatonik dizi (Özgür, 2001)



Müzik Teorik Bağlam: Saygun Akoru

Saygun akoru, bestecinin kendine özgü armonik imzasının önemli bir bileşenidir; bu yapının anlaşılması, eserin bütüncül ses dünyasının ve estetik konumlanışının daha iyi kavranmasını sağlar.

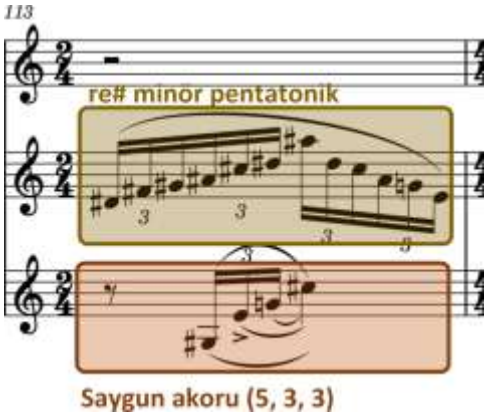
Şekil 5. Yerinde Bestenigâr dizisi (Batı müziği perdeleriyle) (Manav, 2022)



Saygun, verdiği bir derste tahtaya Bestenigâr makamı dizisinin seslerini yazarak bunu kendi müzik anlayışında "temel dizi" olarak benimsediğini belirtir. Bu dizinin sunduğu ses malzemesini özgürce değerlendirebileceğini vurgulayan besteci, fa♯$_4$, la$_4$, do$_5$ ve fa$_5$ seslerini seçerek bu seslerden bir akor türetilebileceğini gösterir (Manav, 2022). Verilen sıra bozulmadan

fa♯$_4$-la$_4$-do$_5$-fa$_5$ seslerinden dört sesli bir akor kurulduğu ve la köken kabul edildiği varsayılarak, ardışık sesler arasındaki aralıklar yarım sesin 1 birim sayıldığı basamak ölçüsünde hesaplandığında $_{\mathbf{fa\sharp}}(\mathbf{3\ 3\ 5})$ biçiminde formüle edilebilecek Saygun akoru elde edilmektedir. Aralıkların çevrilmesiyle $_{\mathbf{fa\sharp}}(\mathbf{3\ 5\ 3})$ ve $_{\mathbf{fa\sharp}}(\mathbf{5\ 3\ 3})$ gibi diğer Saygun akorları elde edilmektedir (Karadeniz, 2016a, s. 3).

Şekil 6. Üç Kuş ö113 (Saygun, 1977)



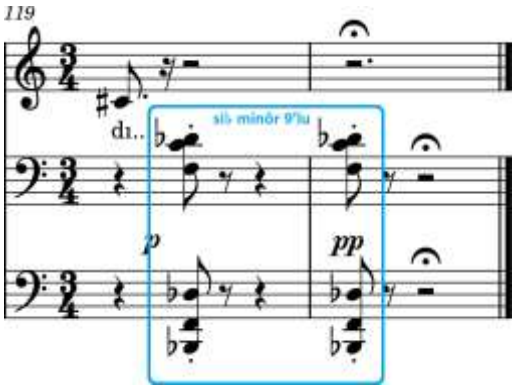
ö113'te piyano sol eldeki **sol♯$_3$-mi$_4$-sol$_4$-do♯$_5$** seslerinde **do♯$_5$** sesinin bir oktav pesti alınırsa elde edilen **sol♯$_3$-do♯$_4$^{t}-mi$_4$-sol$_4$** sesleri $_{\mathbf{sol\sharp}}(\mathbf{5\ 3\ 3})^{\mathbf{t}}$ Saygun akorunu oluşturmaktadır. Aynı Saygun akoru ö114'te **do♯$_5$** sesinin vokalden alınmasıyla devam etmektedir. Burada ^{t} işareti, ses taşıma işlemini sembolize eder (Karadeniz, 2016a, s. 49) ve bir akorda, tizdeki veya pestteki 1 ya da 2 sesin, kimi zaman bir oktav aşağı, kimi zaman da bir oktav yukarı taşınmasıyla Saygun akorunun elde edilmesidir (Karadeniz ve Berki, 2022).

Berki ve Karadeniz'in (2021), Hepokoski'nin terminolojisinden hareketle belirttiği üzere, bu tip yapılar "link", başka bir deyişle kısa bağlantı işlevi görmektedir. Hikâyede bu renkler, bir paragraftan diğerine geçiş olarak düşünülebilir. Yeni paragrafta (makamsal renk ve sonrasındaki vokal partide) yorumcu farklı bir ruh hâlini yansıtabilir, bu yapısal ayrımı sesiyle vurgulayabilir. Bu vurgu da Yurdakul'un[25] belirttiği üzere kesme/durak (*caesura*) ile yapılabilecektir (kişisel görüşme, 13 Nisan 2025). Aynı zamanda *atak*la da bu vurgu artırılabilmektedir.

[25] Prof. Mustafa Yurdakul, Başkent Üniversitesi

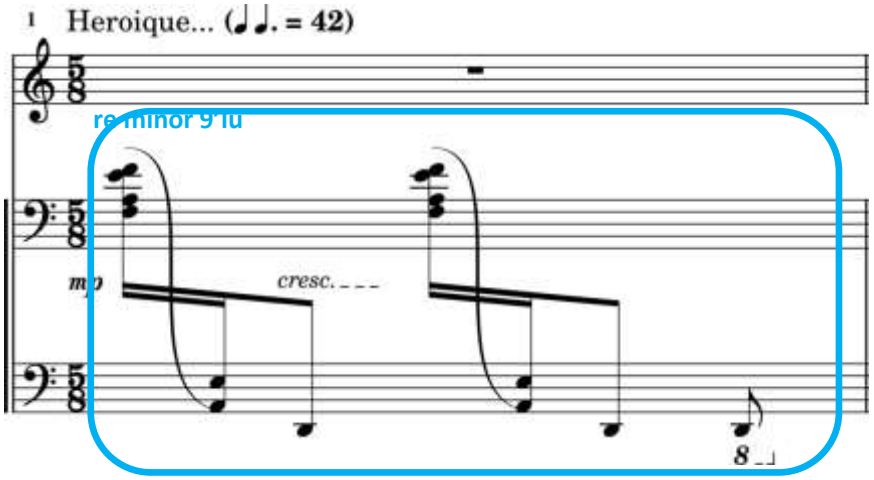
Müzik Teorik Bağlam: Tonal Kapanış

Şekil 7. Üç Kuş ö119-120 (Saygun, 1977)



Saygun, eserin son iki ölçüsünde (ö119 ve 120) dokuzlu do sesini içeren si♭ minör akorunu tercih ederek *Üç Kuş*'u tonal bir bağlamda bitirmiştir.

Şekil 8. Köroğlu ö1 (Saygun, 1968)

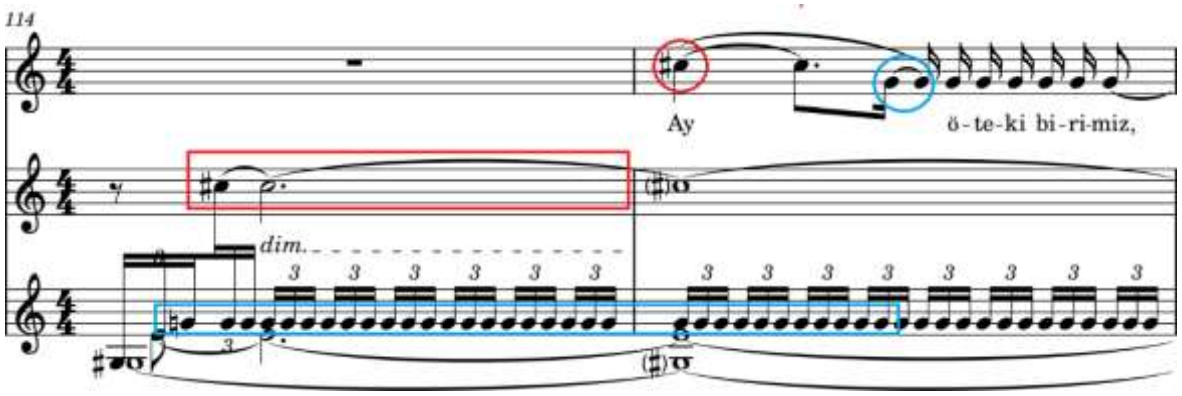


Bu bakımdan, Saygun'un *On Türkü* Op. 41 (1968) eserinin *Köroğlu* bölümünün girişinde kullandığı re minör dokuzlu akorla *Üç Kuş*'un son ölçülerindeki si♭ minör dokuzlu akor benzerlik göstermektedir.

Finaldeki tonal kapanış, tam bir çözülmeden çok, geride iz bırakan bir durulma etkisi yaratır. Bu nedenle yorumcu finali aşırı dramatik bir kapanış olarak değil, metnin ardından kalan içsel yankıyı koruyan kontrollü bir sönümlenme olarak değerlendirmelidir.

Vokal Performans: Piyano Referansı

Şekil 9. Üç Kuş ö114-115 (Saygun, 1977)



Tablo 15. Üç Kuş: İşaretlenen seslerin karşılaştırması

ö	Piyano Partisi	Vokal Parti
114-117	do♯$_5$, sol$_4$	do♯$_5$, sol$_4$

Yukarıdaki tablo şöyle özetlenebilir: *Üç Kuş*'ta piyano, vokal partinin ilk seslerini şancıya önceden duyurarak referans işlevi üstlenmektedir. Dolayısıyla piyano partisi, burada yalnızca "eşlik eden" bir katman değil, aynı zamanda vokal çizginin perde yönelimini destekleyen bir unsurdur.

Eşliğin şancıya, giriş öncesinde referans sesleri duyurması, yorumu kolaylaştıran önemli bir ögedir. Moore, *Singer and Accompanist* (1953) adlı çalışmasında, bu konuyu birden fazla eserin analizi bağlamında doğrudan ele alır. *Wonne der Wehmut*[26] örnekleminde, piyano referansı bulunmayan eserlerde şancının başlangıç perdesini önceden belirleyebilmesinin önemini vurgular (s. 10). Ancak bu konunun piyanist ve şancı arasında sıklıkla tartışılmadığını ve eşlikçinin sesi nasıl ileteceği konusunda net bir uzlaşının çoğu kez bulunmadığını da belirtir. *Meeres Stille*[27] analizinde ise, bir yorum zorunluluğu olarak şu saptamayı yapar: "Piyano akorunun en üst sesi, şancının sesiyle eş zamanlı çalınmalıdır" (Moore, 1953, s. 161). Şüphesiz bu önerme, bir *besteleme* ilkesi olarak değil, eşlikçinin pratik görevi olarak ortaya konmaktadır.

Şancı için referans ses desteği sağlanmasının bestecilik aşamasında ele alınmasına yönelik en açık kaynak ise, Paterson'a[28] (b.t.[29]) aittir. Yazara göre, özellikle uzun eslerden sonra şancının başlangıç sesini sürekli olarak tahmin etmek zorunda kalması, yorumu güçleştirir. Bestecinin, uygun noktalarda şancının giriş notasını bulmasına yardımcı olacak referans sesler yerleştirmesi işlevsel bir yaklaşım olacaktır. Tonal müzikte bu tür bir gereksinim zorunlu

[26] Ludwig van Beethoven'ın (1770-1827) Op. 83, *Drei Gesänge* başlıklı *lied* albümünün ilk parçası (Beethoven, b.t. 1863/1811)
[27] Franz Schubert'in (1797-1828) D216 numaralı *lied*i (Schubert, b.t. 1905-1910/1821)
[28] Robert Paterson: 1970 doğumlu ABD'li çağdaş besteci
[29] b.t.: Bilinmeyen tarih / tarih belirtilmemiş

olmayabilir; ancak atonale yaklaşan, yoğun kromatizm içeren ya da armonik açıdan karmaşık olan dokularda, dikkatle yerleştirilmiş referans sesler, şancının doğru perdeye yerleşmesini önemli ölçüde kolaylaştırır.

Bu, farklı biçimlerde yapılabilir: Referans ses, şancının girişinden hemen önce duyurulan bir akorun üst sesi, bir önceki cümlenin son sesi ya da piyanoda belirginleştirilen bir bas ses olarak örtük biçimde sunulabilir. Referansın mutlaka şancının söyleyeceği perdeyle aynı oktavda yer alması da gerekmez; önemli olan, sesin duyulabilir olması ve akorun ya da dokunun içinde kaybolmamasıdır. Bu nedenle referans ses, gerektiğinde bir ya da iki oktav üstte ya da altta verilebilir.

Vokal-piyano ilişkisinin tarihsel evrimini inceleyen Peñalver Vilar ve Valles Grau (2020a, 2020b), antik İtalyan aryasından Schönberg'e uzanan geniş bir perspektifi müzikal analize dayalı olarak ortaya koyarlar. Çalışmada, piyanonun bu süreçteki dönüşümü şu eksende değerlendirilmektedir: "Barok ve Klasik dönemde, basso continuo[30] ya da piyano, sesi ya *eş zamanlı* ya da *önceden* çalarak, belirli bir armonik zemin hazırlar ve ardından şanı özgür bırakırdı" (2020b, s. 26). Bu saptama, piyanonun vokal girişe zemin hazırlama geleneğinin, Romantik *lied*in çok öncesine uzandığını ortaya koymaktadır. Yazarlara göre Schubert, bu geleneği kökten dönüştürerek piyanoya anlatıcı-betimleyici, ritmik ve armonik işlevler yüklemiş ve vokal partiyle "gerçek anlamda eşdeğer bir ortak" konumuna taşımıştır. Schubert ile birlikte piyano partisi artık, "eserin karakterini belirlemekten sorumlu temel öge"dir (2020a, s. 23; 2020b, s. 34). Bu tarihsel dönüşüm, referans ses ihtiyacının yalnızca pratik bir çözüm olarak değil, bestecinin bilinçli bir tercihi olarak okunmasına olanak tanır.

Konunun Saygun'a özgü boyutu ise romantik *lied* bağlamından belirgin biçimde ayrışmaktadır. Peñalver Vilar ve Valles Grau'nun incelediği Romantik dönem bestecilerinin çoğu, tonal bir armonik dil içinde çalışmış; bu sayede şancı, belirgin bir tonalite çerçevesinde giriş sesini görece kolaylıkla sezinleyebilmiştir. Sadece incelenen kesitte değil, *Üç Kuş*'un geneline yayılan karmaşık müzik dilinde de bu durum köklü biçimde değişmekte ve referans ses bir *zorunluluğa* dönüşmektedir.

Vokal Performans: Parlando

Saygun'un birçok eserinde olduğu gibi *Üç Kuş* da *parlando* karakteristiği taşır (Manav, 2022). *Parlando*, konuşur gibi; melodinin ses derecelerini tane tane belirtmeksizin, sadece bir melodi çizgisi gösterip geçerek; fazla çeşitli seslere başvurmadan, konuşmayı andıran bir okuyuş anlamına gelmektedir (Gazimihal, 1961, s. 200). Şancı açısından, vokal rezonansın bilinçli bir şekilde gündelik konuşmayı andıracak biçimde kurgulanmasını ifade eder (Sadie, 1992, c. 3, s. 885).

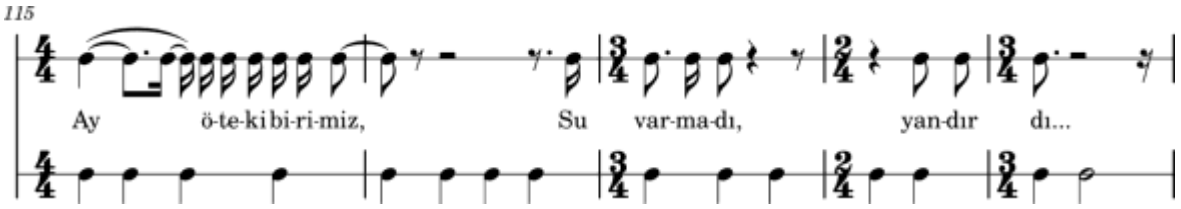
Konuşmada ritimler, kelimelere göre biçimlenerek esnek ve değişken bir yapı sergiler (Manav, 2022). Saygun, serbest tartılar için aşağıdaki tanımları yapmaktadır (Saygun, 1966, s. 134):

[30] Basso continuo: Sürekli bas

"*Özellikle söze bağlı olarak, konuşma gereklerini az çok yakından takip eden ve bunun sonucunda, konuşma tartısına uygun bir surette meydana gelen tartılara serbest tartılar adı verilir.*

Serbest tartılar sözün gereklerine göre şekillendiklerinden ötürü tartı kuruluşları konusunda şimdiye kadar söylemiş olduklarımızı buralara uygulayamayız. Serbest tartıları musiki ile konuşma arasında bir geçit saymak doğrudur".

Şekil 10. Üç Kuş ö115-119 ritim ve tartı kalıbı



Üç Kuş'taki "tartı kalıpları" incelendiğinde eserin serbest ritimle bestelendiği gözlemlenmektedir. Tartı kuruluşunu ana çizgileriyle belirten şemaya tartı kalıbı denir (Saygun, 1966, s. 46).

Müzikte serbest ritim olgusu, "rubato", "reçitatif" veya *parlando* benzeri terimlerle ifade edilir (Akkuş Parlak, 1999). Gazimihal'in *rubato* tanımı bu bağlamda önemlidir: *rubato* ölçüde başıboşluk, yorumcuya ifade serbestliği tanır; ancak "esas tartımın tahribi caiz olamaz" (Gazimihal, 1961, s. 200).

Eserdeki bu serbest ancak nota ile net olarak belirtilen ritim yapısını içselleştirmek için şancının tüm eseri yukarıda verildiği gibi bona olarak çalışması ve bunu yaparken vurgulara da dikkat etmesi önerilmektedir.

Üç Kuş'taki *parlando*, eserin lirik atmosferini yansıtacak dramatik tonu yakalayan bir deklamasyon niteliği taşımalıdır. Aksi takdirde, aşırı kesik bir biçimde yorumlanan bir *parlando*, eseri marş benzeri sıradan bir söyleyişe indirgeme riski taşır.

Vokal Performans: Lied Geleneği

Eser *lied* geleneğine yakındır; dolayısıyla fazla *vibrato*, dramatik göğüs baskısı ve geniş opera tonu istenmez (Yurdakul, kişisel görüşme, 13 Nisan 2025). Nitekim Elliott (2006, s. 167), Schubert yorumuna ilişkin dönem tanıklığına dayanarak şancının eseri dramatik değil, lirik bir çizgide ele alması gerektiğini belirtir. *Lied* geleneğinde geniş ve sürekli bir *vibrato* da bu bağlamda uygunsuz sayılmaktadır (Elliott, 2006, s. 192). Çağdaş Türk vokal müziği, kontrollü rezonans, anlama dayalı renk ve konuşma netliği gerektirir (Yurdakul, kişisel görüşme, 13 Nisan 2025).

Bu çalışmanın odağı olan "Ay öteki birimiz…" kesitinde ve hatta genel olarak eserin tümünde gereksiz *vibrato*dan, abartılı genişlikten ve *portamento*dan kaçınılmalıdır. Bu üslup tercihi, çağdaş bestecilerin vokal anlayışıyla örtüşmektedir. Schönberg, aşırı *portamento* ve *vibrato*ya, abartılı *sforzando*ya ve *crescendo*yla hızlanıp *diminuendo*yla yavaşlama gibi

Romantik alışkanlıklara karşı çıkmıştır (Elliott, 2006, s. 244). Berg de Wozzeck[31] için yorumculara "hiçbir koşulda şarkı söylenmeyecek" yönünde talimat vermiş; konuşma sesinin tonu korunarak perdelerin tam olarak tutulmasını istemiştir (Elliott, 2006, s. 242). Nitekim günümüzde bazı opera şancıları dışında *portamento*, tarihsel kullanımına ilişkin güçlü kanıtlara rağmen, pek çok yorumcu tarafından büyük ölçüde terk edilmiştir (Potter, 2006, s. 550). Lied geleneğinin gerektirdiği ölçülü ifade yalnızca vibrato ve ses hacmini değil, fonetik, rezonans, artikülasyon ve atak tercihlerini de belirlemektedir.

*Reçitatif*lerde yalınlık, ritmik konuşma akışı ve metin netliği esastır. Bu bağlamda *Üç Kuş*, çağdaş bir vokal oda müziği eseri olduğundan, reçitatif özellikteki bölümlerin yorumunda bu tarz çağdaş müzik örneklerinden yararlanmak yerinde olacaktır. Schönberg, Sprechstimme'yi[32] konuşma sesinin perdeyi belirleyip hemen terk ettiği ritmik bir konuşma melodisi olarak tanımlamış (Elliott, 2006, s. 238); öğrencilerine bu partiyi öğretirken ritmik kesinliğe ve şarkı sesinden kaçınmaya özel önem vermiştir (Elliott, 2006, s. 299). Genel bir ilke olarak İkinci Viyana Okulu[33] bestecileri, eserlerinin açıklık ve kesinlikle yorumlanmasını ve notada belirtilmeyen portamento, aşırı vibrato ve esnek zamanlama gibi romantik ifade alışkanlıklarından kaçınılmasını istemiştir (Elliott, 2006, s. 249). Burada söz konusu olan, kişisel yorumun bütünüyle ortadan kaldırılması değil, romantik üsluba ait keyfî jestlerin sınırlandırılmasıdır.

Yorumun merkezinde fonetik yer alır. Ünlülerdeki konuşma netliği, optimum tınıyı elde etmede rol oynar. Bu netlik için sesin geriye kaçmaması, genişlememesi ve önde, yuvarlak bir rezonansla korunması gerekmektedir. Kontrollü, minimal hacme sahip, yuvarlak ve parlak bir tınıyla çağdaş müzik estetiği[34] yakalanacaktır.

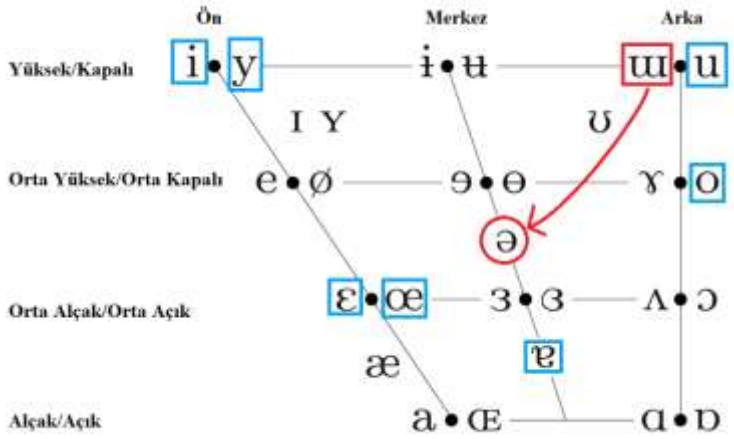
Yurdakul, yapılan kişisel görüşmede (13 Nisan 2025), özellikle /i/ ve /e/ ünlülerinin, ön dişlerin hacmi kadar bir alana yaslanmasını önermektedir. Bu ünlüler, dilin ağız boşluğunun ön bölümünde konumlanmasıyla (Yavuz ve Balcı, 2011) oluşmaktadır. Şarkı söylemede ağız-yutak boşluğunun biçimini büyük ölçüde ünlüler belirler (Miller, 1996, s. 26). Vurma ve Ross'un (2002, s. 383) bulguları, "ön" olarak algılanan ses üretiminin daha berrak ve daha öne çıkan bir tını izlenimi yarattığını göstermektedir. Titze ve Story (1997, s. 2234) ise bu etkinin yalnızca yüz bölgesine ilişkin duyumsal bir yerleşimden değil, ses yolunun koordinasyonundan kaynaklandığını belirtir. Dromey, Heaton ve Hopkin'in (2011, ss. 678-682) çalışması da /i/ ve /e/ gibi ünlüler üzerinde yapılacak bir eğitimin, dil konumunu dengeleyebildiğini ve rezonansın daha rahat kullanılmasına katkı sağlayabildiğini göstermektedir.

Yurdakul, konuşmadan farklı olarak şarkı söylerken /ı/ ünlüsü için Türkçede olduğu gibi IPA[35] ile [ɯ] olarak gösterilen sıkışık ünlü yerine, İngilizcedeki "schwa" ünlüsü olarak bilinen

[31] Wozzeck: Alban Berg'in üç perdelik operası (1925) (Sadie, 1992, c. 4, s. 1176)
[32] Sprechstimme: Konuşma ile şarkı söyleme arasında yer alan ara bir vokal seslendirme türü (Sadie, 1992, c. 4, s. 488)
[33] İkinci Viyana Okulu: Arnold Schönberg ile öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern'in oluşturduğu besteci çevresi (Elliott, 2006, s. 222)
[34] Burada "çağdaş" kelimesiyle 20. yy. kastedilmektedir.
[35] IPA: International Phonetic Alphabet, Uluslararası Fonetik Alfabe

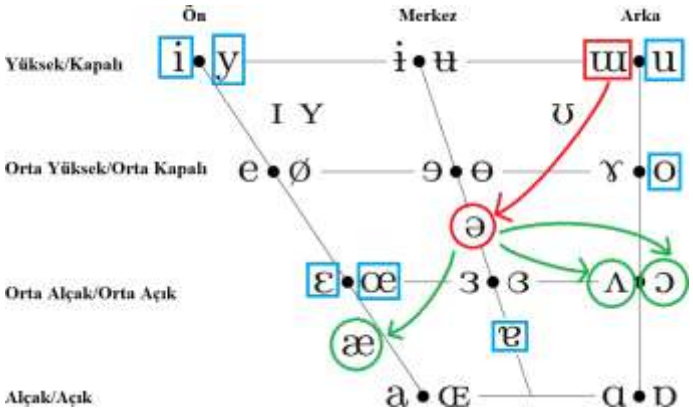
IPA ile [ə] olarak gösterilen ünlünün kullanılmasını önermektedir (kişisel görüşme, 13 Nisan 2025). İngilizcede [ə] ünlüsünün geçtiği kelimelere "nation" (IPA [neɪʃən]), "pencil" (IPA [pɛnsəl]) gibi örnekler verilebilir. /ɪ/ için "schwa" ünlüsünün tercih edilmesiyle, fonetik olarak yuvarlak bir ünlü oluşturmak değil, sıkışmayı azaltarak daha dengeli ve önde algılanan bir tını elde etmek hedeflenmektedir.

Şekil 11. Ünlülerin seslendirilişinde dil pozisyonu çizelgesinde /ɪ/ sesi için [ɯ] ve [ə] ünlülerinin konumu (IPA, 1999, s. ix)



Türkçedeki /ɪ/ ünlüsünün şarkı söylemede yol açabildiği sıkışma sorunu, yalnızca Türkçe repertuvara özgü değildir; benzer ünlülerin vokal üretimine ilişkin İngilizce ve Almanca diksiyon literatürü de bu nedenle karşılaştırmalı bir başvuru alanı sunmaktadır. Johnston'a (2016, s. 12) göre [ə], IPA'da orta-merkez konumunda yer alan nötr bir ünlüdür; ne kapalı ne de açık olarak sınıflandırılır. Dudak yuvarlaklığı bakımından da nötrdür. Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere şarkı söylerken /ɪ/ ünlüsü için [ɯ] yerine [ə] kullanılarak dil, daha orta bir pozisyona getirilir; böylelikle şarkı söylemede daha açık, daha önde ve daha az düz bir tınıya yaklaşılabilir.

Şekil 12. Ünlülerin seslendirilişinde dil pozisyonu çizelgesinde /ɪ/ sesi için [æ], [ɔ] ve [ʌ] ünlülerinin konumu (IPA, 1999, s. ix)



Her ne kadar [ə] "schwa" ünlüsü Türkçede kullanılan [ɯ] ünlüsüne göre şarkı söylemeye daha elverişli olsa da uzun nota değerlerinde /ı/ ünlüsü yerine saf -[æ], [ɔ], [ʌ]- veya çift -[ɔə]- ünlüleri tercih etmek gerekir (Johnston, 2016, s. 129).

Yurdakul, /a/ ünlüsünün tizlerde gereksiz genişlemeye çok yatkın olduğunu ve kontrollü kullanılması gerektiğini belirtmiştir (kişisel görüşme, 13 Nisan 2025). Miller'ın ünlü değiştirme sürecinde, düz ünlülerin -/a/ gibi- yüksek *formant*ları güçlendirme eğiliminde olduğuna, yuvarlak ünlülerin ise düşük *formant*ları güçlendirdiğine ilişkin saptaması bu görüşü desteklemektedir (1996, s. 14). Perde tizleşirken, çoğu zaman düz bir ünlünün yüksek bir perdeyle birleşmesinden kaçınmak gereklidir. Aksi takdirde tizlik, sertlik olarak ortaya çıkar.

Yurdakul, /u/ ünlüsünün fazla açık söylendiğinde vokal çizgiyi bozacağını belirtmiş ve bu nedenle yuvarlak kalmasını tavsiye etmiştir (kişisel görüşme, 13 Nisan 2025). Johnston (2016, s. 83) ise bu düşünceyi destekler bir biçimde /u/ ünlüsünün, dudak pozisyonundan çıkıldığı anda kolayca bozulduğunu belirtmekte; dudak yuvarlaklaşmasının korunması gerektiğini vurgulamaktadır.

Konuşma kökenli artikülasyon zorunludur. Nitekim, Miller da artikülasyonda doğallığın önemini şu şekilde açıklar: *Temiz diksiyon, abartılı ve ağır ünsüzlerle değil; ünlülerin kesintisiz akışını engellemeyen, hızlı telaffuz edilen ünsüzlerle sağlanır* (1996, s. 27). *Atak*lar, pozisyon alarak değil, konuşur gibi başlamalıdır. Pozisyon alarak yapılan ataklar ses yolunu kısıtlar; önceden belirlenmiş bir akustik pozisyon üzerine ne saf tını ne de anlaşılır diksiyon inşa edilebilir (Miller, 1996, s. 27). Fonetik tanımla örtüşmeyen bu tür pozisyonlara dayalı teknikler ses mekanizmasına zarar verir (Miller, 1996, s. 232).

Operatik geniş *atak*lar, eserin stilini bozar. Her kelime konuşma netliğiyle başlamalı ve şarkısallık bunun üzerine eklenmelidir. Reid'a (1983, ss. 13-14) göre artikülasyonda ünlü oluşumuyla ünsüz üretimi birbirinden bağımsız ancak koordineli çalışmalıdır; iyi şarkı söylemede ne ton ne de artikülasyon diğerine feda edilir.

Vokal Performans: Cümle Bütünlüğü ve Doğal Akış

Eser çalışılırken cümleler "tek nefeste" seslendirilmelidir. Bu sayede uzun cümlelerde nefes kontrolünün bırakılmasının önüne geçilir. Gerekmedikçe ek nefes alınmaması, cümlenin anlamına göre nefes yerlerinin planlanması gerekmektedir. Nefes, cümleyi taşımalı ama itmeye neden olmayacak kadar kontrollü olmalıdır. Nitekim Dimon (2011, s. 47), nefesin bir anda tümüyle dışarı verilmesi yerine akışının düzenlenmesiyle ses tellerinin daha verimli titreştiğini; tam ve sürdürülebilir bir sesin ortaya çıktığını belirtmektedir. Aynı çerçevede destek, nefesi itmekle değil, gövdenin bütüncül koordinasyonuyla sağlanır; bu koordinasyon doğru işlediğinde nefes desteği zorlanmadan gerçekleşir (Dimon, 2011, s. 52).

BÜTÜNCÜL DEĞERLENDİRME

Şekil 13. Üç Kuş ö113-120 (Saygun, 1977)



Kesitin başlangıcında piyano sağ elde re♯ minör pentatonik dizi varken sol elde Saygun akoru bulunmaktadır. Saygun'un *Üç Kuş*'a damgasını vuran Saygun akorlarıyla pentatonizmi ö113'te eş zamanlı kullanması, eserin özünü sona yakın bu ölçüde bilinçli biçimde öne çıkardığını düşündürmektedir. Bu eş zamanlı kullanımdan sonra aynı Saygun akoru ö114'te devam etmektedir ve vokale hazırlık yapmaktadır.

Konuşma ve drama dengesinin ön plana çıktığı bu kesit hem konuşma tonunu hem de dramatik yoğunluğu bir arada taşır. Deklamasyon yapıldığı unutulmamalıdır; aşırı duygu yüklemesi metnin netliğini bozar. Bu nedenle ifade sadeleştirilmelidir. "Ay" kelimesine doğrudan ses vererek *atak*la başlanması tavsiye edilmektedir. /y/ ünsüzünün vurgusu anlamı belirgin kılacak ve operatik genişlik riski baş gösterdiğinde ses tekrar konuşma kökenine çekilecektir.

Bu noktada, çalışmanın başlığındaki "öteki" kavramı iki farklı düzlemde anlam kazanır. Saygun'un şiirinde "öteki", insanın kendi nefsi ve içinde taşıdığı yıkıcı imkândır. Hermenötik düzlemde ise eser, bağlam, yorumcu ve dinleyici birbirlerinin "ötekisi"dir. Anlam, bu unsurların hiçbirinde tek başına bulunmaz; aralarındaki karşılaşmada yeniden kurulur. Bu nedenle "Ya Öteki Birimiz?" sorusu hem eserin şiirsel içeriğine hem de bu çalışmanın yöntemsel yaklaşımına işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

Akkuş Parlak, N. (1999). *Ağıtlarda ritm unsuru* (Sanatta yeterlik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Aracı, E. (2007). *Ahmet Adnan Saygun: Doğu-Batı arası müzik köprüsü* (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baran, İ. (Mayıs 1962). Saygun'un müziği üzerine. *Değişim, 7,* 16.

Barton, G. (2018). The relationship between music, culture, and society: Meaning in music. *Music Learning and Teaching in Culturally and Socially Diverse Contexts* içinde (ss. 23-41). Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-95408-0_2

Beethoven, L. van. (b.t. [1863]). Drei Gesänge, Op. 83, No. 1. Wonne der Wehmut. *Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte* [Müzik notası] içinde (ss. 57-58). Leipzig: Breitkopf und Härtel. (Orijinal basım tarihi 1811).

Berki, T. ve Karadeniz, İ. (2021). Bir gelişmesiz sonat formu örneği: Beethoven, Op. 2/1, II. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 6*(12), 336-358. Erişim tarihi: 27 Mart 2026, https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijiia/article/1008286

Cebecioğlu, E. (2009). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü* (5. baskı). İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.

Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. New York: Oxford University Press.

Cusick, S. G. (1994). Feminist theory, music theory, and the mind/body problem. *Perspectives of New Music, 32*(1), 8-27. https://doi.org/10.2307/833149

Çetinkaya, B. A. (2019). Hacı Bayram-ı Veli düşüncesinde kalp ve gönül. *IV. Uluslararası Hacı Bayram-ı Veli Sempozyumu bildiri kitabı* içinde (N. Şimşekler ve diğerleri, Ed.; ss. 47-74). Ankara: İlahiyat Yayın.

De Alcantara, P. (2011). *Integrated practice: Coordination, rhythm and sound*. New York: Oxford University Press.

Dimon Jr., T. (2011). *Your body, your voice: The key to natural singing and speaking*. Berkeley: North Atlantic Books.

Doğantan-Dack, M. (2014). Philosophical reflections on expressive music performance. *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures* içinde (D. Fabian, R. Timmers ve E. Schubert, Ed.; ss. 3-21). Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199659647.003.0001

Dromey, C., Heaton, E. ve Hopkin, J. A. (2011). The acoustic effects of vowel equalization training in singers. *Journal of Voice, 25*(6), 678-682. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2010.09.003

Elliott, M. (2006). *Singing in style: A guide to vocal performance practices*. New Haven: Yale University Press.

Emmons, S. ve Sonntag, S. (1979). *The art of the song recital*. New York: Schirmer Books.

Gazimihal, R. M. (1961). *Musiki sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Huron, D. B. (2006). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Londra: MIT Press.

IPA. (1999). *Handbook of the International Phonetic Association*. Cambridge: Cambridge University Press.

Johnston, A. (2016). *English and German diction for singers: A comparative approach* (2. baskı). Londra: Rowman & Littlefield.

Karadeniz, İ. (2016a). *Bir Saygun imzası [3,5,3]* (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Karadeniz, İ. (2016b). Ahmed Adnan Saygun'un *İnsan Üzerine Deyişler*'inde *cyclique yazı* anlayışı ve şiir-müzik uyumu. *1. Erzurum Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (E. Lehimler ve K. Çelenk, Ed.; Cilt 2; 613-636). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Karadeniz, İ. ve Berki, T. (2022). Bir akorun anatomisi. *Saygun müziğinde makam soyutlamaları* içinde (T. Berki, Ed.; e-kitap). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kramer, L. (2003). *Musicology and meaning*. The Musical Times, 144(1883), 6-12.

Manav, Ö. (2022). Saygun müziğinin genetik kodlarına doğru. *Saygun müziğinde makam soyutlamaları* içinde (T. Berki, Ed.; e-kitap). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.

Miller, R. (1996). *On the art of singing*. New York: Oxford University Press.

Moore, G. (1953). *Singer and accompanist: The performance of fifty songs.* Londra: Methuen & Co. Ltd.

Ostwald, D. F. (2005). *Acting for singers: Creating believable singing characters*. New York: Oxford University Press.

Özgür, Ü. (2001). Pentatonik müzik ve dünya müziğine etkileri. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi*, 14(1), 85-92.

Paterson, R. (b.t.). Composing for the voice: Suggestions and guidelines. *Mostly Modern Festival USA*. Erişim tarihi: 1 Nisan 2026, https://mostlymodernfestival.org/composing-for-the-voice-suggestions-and-guidelines/

Peñalver Vilar, J. M. ve Valles Grau, L. (2020a). Vocal piano accompaniment: A constant research towards emancipation (1). *English Language, Literature & Culture, 5*(1), 13-24. https://doi.org/10.11648/j.ellc.20200501.12

Peñalver Vilar, J. M. ve Valles Grau, L. (2020b). Vocal piano accompaniment: A constant research towards emancipation (2). *English Language, Literature & Culture, 5*(1), 25-35. https://doi.org/10.11648/j.ellc.20200501.13

Potter, J. (2006). Beggar at the door: The rise and fall of portamento in singing. *Music and Letters, 87*(4), 523-550. https://doi.org/10.1093/ml/gcl079

Ramshaw, P. (2006). Lost in music: Understanding the hermeneutic overlap in musical composition, performance and improvisation. *5th International Music Theory Conference, Principles of Music Composing: Creative Process, 13-15 October, 2005* içinde (138-147). Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Reid, C. L. (1983). *A dictionary of vocal terminology: An analysis*. New York: Joseph Patelson Music House.

Sadie, S. (Ed.). (1992). *The new Grove dictionary of opera*. Londra: Macmillan Press.

Saygun, A. A. (1966). *Musıki temel bilgisi (Musıki nazariyatı), kitap IV*. İstanbul: M.E.B. Devlet Kitapları Müdürlüğü.

Saygun, A. A. (1968). *On Türkü, Op. 41*. Ankara: Devlet Konservatuvarı.

Saygun, A. A. (1977). *İnsan Üzerine Deyişler, Birinci Defter, Op. 60*. [Müzik notası] (El yazması).

Schubert, F. (b.t. [1905-1910]). Meeres Stille. *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Band 2: Ausgabe für hohe Stimme* [Müzik notası] içinde (M. Friedlaender, Ed.; s. 3). Leipzig: Edition Peters. (Orijinal basım tarihi 1821).

Stanislavski, C. ve Rumyantsev, P. (1998). *Stanislavski on opera* (E. R. Hapgood, Çev). Londra: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203063491

Titze, I. R. ve Story, B. H. (1997). Acoustic interactions of the voice source with the lower vocal tract. *The Journal of the Acoustical Society of America, 101*(4), 2234-2243. https://doi.org/10.1121/1.418246

Vurma, A. ve Ross, J. (2002). Where is a singer's voice if it is placed "forward"? *Journal of Voice, 16*(3), 383-391. https://doi.org/10.1016/S0892-1997(02)00109-1

Yavuz, H. ve Balcı, A. (2011). *Turkish phonology and morphology*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Çocuk Korolarında Sesin İnşası ve Kimlik Gelişimine Etkileri

Emel Funda Türkmen

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

efturkmen@comu.edu.tr

Özet

Çocuk koroları, küçük yaşlardan itibaren çocukların katılarak bir çok becerileri geliştirdikleri ortamlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Herhangi bir çocuk korosuna katılan bir çocuk düzenli devam ettiğinde sadece şarkıları öğrenmekle kalmaz, özgüven, iletişim, sosyal etkileşim becerilerini de geliştirerek bir toplum içerisinde yaşamayı, topluluğa ait olmayı ve bu toplumla uyumlanmayı da öğrenir. Bu gelişim süreci, çocuğun sesini kullandığı ortamla doğrudan ilişkilidir. Çocuk, bir yandan sesini inşa ederken, diğer yandan sesini ne zaman ve nasıl kullanacağını, sesindeki duygusal ifadeyi nasıl şekillendireceğini de öğrenir. Bu bağlamda "sesini inşa etme" süreci, yalnızca teknik bir beceri gelişimi değil; aynı zamanda duygusal ve sosyal ifade biçimlerinin de yapılandığı çok boyutlu bir süreç olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışmada öğrencilerin seslerini inşa ederken geliştirdikleri seslenme becerileri sorgulanmaya ve seslerindeki ifade becerilerinin günlük yaşamlarına ve kimliklerine nasıl yansıdığı araştırılmaya çalışılmıştır. Koroya devam ettikleri süreçte seslerindeki gelişim veya değişimlerin varlığı ve bu gelişim ve değişimin karakterlerinin oluşumuna nasıl yansıdığı incelenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda araştırma, koro eğitimcilerinin ses eğitimi sürecine hangi tür çalışmaları dahil etmeleri gerektiği ve koro üyelerinin edindikleri ses becerilerinin günlük yaşama yansımasını güçlendirmek için hangi uygulamaların daha etkili olabileceği soruları çerçevesinde yapılandırılmıştır.

Araştırmanın koro eğitimcilerine özellikle çocuk korolarında, koro üyelerinin seslerini yapılandırmalarının önemini hatırlatması ve bu konuda çalışmanın gereğini ortaya koymak açısından anlamlıdır. Araştırma nitel araştırma yöntemlerine uygun olarak yürütülmüş, ÇOMÜ çocuk korosu üyelerinin gönüllü katılımlarıyla veriler toplanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çocuk koroları, sesin eğitimi, kimlik gelişimi, sosyal etkileşim, duygusal ifade,

Abstract

Children's choirs emerge as important environments in which children participate from an early age and develop a wide range of skills. A child who regularly attends a children's choir not only learns songs, but also develops self-confidence, communication, and social interaction skills. Through this process, the child learns how to live within a society, to feel a sense of belonging to a group, and to adapt to that social environment.

This developmental process is directly related to the context in which the child uses their voice. While constructing their voice, the child simultaneously learns when and how to use it, as well as how to shape emotional expression through it. In this sense, the process of "voice construction" is not merely the development of a technical skill, but a multidimensional process in which emotional and social modes of expression are also structured.

In this study, the vocalization skills that students develop while constructing their voices are examined, and it is investigated how their expressive vocal abilities are reflected in their daily lives and identity formation. Furthermore, the presence of development or change in students' voices during their participation in the choir, and how these changes are reflected in the formation of their personal characteristics, are explored.

Accordingly, the study is structured around questions concerning what types of practices choir educators should incorporate into the voice training process, and which approaches may be more effective in strengthening the transfer of acquired vocal skills into everyday life.

It is expected that the findings of this study will provide valuable feedback for choir educators regarding the process of structuring choir members' voices. The research was conducted in accordance with qualitative research methods, and the data were collected through the voluntary participation of members of the ÇOMÜ Children's Choir.

Keywords: *Children's choirs, vocal training, identity development, social interaction, emotional expression,*

GİRİŞ

İnsan sosyal bir varlık olarak, doğumundan itibaren bütün gelişimini bir toplum içerisinde sürdürmektedir. Buna bağlı olarak çocuğun fiziksel gelişimine paralel bir şekilde sosyal gelişimini gerçekleştirmesi ve duygusal olarak, yaşadığı toplumdaki diğerleriyle uygun biçimde iletişim kurması gerekmektedir. Öncelikle ailede başlayan iletişim becerisi bütün bir yaşamını, var oluşunu etkileyen bir beceridir. Kişinin sosyal ihtiyaçları, yemek, içmek, giyinmek barınmak gibi temel ihtiyaçlar kadar önemlidir ve iletişim becerilerinin geliştirilmesiyle sağlanan kişilik gelişimi kişinin kendini gerçekleştirmesi ve toplumsal aidiyet açısından önemlidir. Kişilik gelişimi ise duygusal ifade, kendi varlığını tanıma, kabul etme ve başkalarına kabul ettirme gibi bir çok boyutu olan bir gelişim sürecini de ifade etmektedir.

Bu gelişim sürecinde kendini ifade etmede ve iletişimde en önemli varlığı sesidir. Sesini kullanma becerileri gelişmiş bir birey duygularını yönetebilir ya da duygularını kontrol altında tutabilir.

Goopy (2022) de yaptığı çalışmasında, şarkı söyleme, şarkı oyunları, blok flüt çalma ve müzikal düşünme süreçlerine yönelik çalışmaların, öğrencilerin kimlik inşasına olumlu katkı sağladığını ifade etmektedir. Benzer şekilde Uçan (2005:10) müzik bir eğitim aracıdır-gerecidir. Müzikli eğitim, müzikle eğitim müziğin etkili ve verimli bir eğitim aracı olduğunu belirtmektedir. Bir eğitim aracı olarak bir çocuk şarkısı etkili bir öğretim materyali olabilir ve eğitimin bütün alanlarında yer bulabilir. Uçan'a göre müzik aynı zamanda bir eğitim yoludur-yöntemidir. Eğitim alanında önemli yer tuttuğunu belirttiği müzik yoluyla eğitim, müzik içinde eğitim kavramları eğitiminin verilmesi istenen konu ya da bilgi veya becerileri müzik yaparken veya müzik içinde edindirme biçiminde açıklanabilir. Elbette müziğin bir eğitim alanı olduğu da unutulmamalıdır. Müziğin kendisi de başlı başına bir öğrenme alanıdır ve kendine özgü yöntem ve teknikleri bulunmaktadır. Bütün bu görüşlere dayalı olarak müzik uygulamalarının çocukların kimlik gelişimi için bir alan oluşturduğu; müzik içinde, müzik ile ve müzik aracılığıyla öğrenme sürecini etkili bir şekilde devam ettirdiği söylenebilir. Müziksel yeterliklerini geliştirerek, çalgı öğrenmeye yönelik ilgilerini ve becerilerini arttırarak hem sosyal bir varlık hem de bireysel ve psikolojik yönlerini desteklediği belirtilebilir.

Argyriou (2025:91-93), erken çocukluk döneminde müziksel etkinliklerin çocukların duygusal ifade, sosyal etkileşim, empati ve kültürel kimlik gelişimini desteklediğini vurgulamaktadır. Her bir müziksel deneyim, bireyin kimlik oluşturma sürecinde anlamlı bir bağlam sunarken, sesin bu kimliğin önemli bir bileşeni olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, geleneksel ve kültürel müzik içeriklerinin eğitime dahil edilmesi, çocukların kültürel değerleri tanımalarını desteklemekte ve kültürel kimlik gelişimlerine katkı sağlamaktadır. Nitekim geleneksel müzik unsurlarının erken çocukluk eğitiminde kullanımı, çocukların kültürel mirasla bağ kurmalarını ve bu mirası geleceğe taşıyan bireyler hâline gelmelerini desteklemektedir. Her

bir müziksel deneyim, bireyin kimlik oluşturma sürecinde önemli bir bağlam sunarken, sesin bu kimliğin önemli bir bileşeni olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, geleneksel ve kültürel müzik içeriklerinin eğitime dahil edilmesinin çocukların kültürel kimlik gelişimini desteklediği belirtilmektedir (Zygouris, 2021 ve Gaki, 2019'dan, akt. Argyriou, 2025 :93). Ayrıca, bireyin kültürel içeriklerle kurduğu etkileşimin, kendisini sosyal kimlik çerçevesinde konumlandırmasına katkı sağladığı ifade edilmektedir.

Koroda şarkı söyleme deneyiminin çocukların hem müziksel hem de kişisel gelişimleri üzerinde çok yönlü etkiler yarattığı dile getirilmiştir. Koro katılımının çocukların özsaygı, öz-yeterlik, müzikal kimlik ve sosyal etkileşim düzeylerini olumlu yönde etkilediği; aynı zamanda aidiyet duygusu ve sosyal bağlılık geliştirmelerine katkı sağladığı belirtilmektedir (Zhukov vd., 2021, akt. Barrett & Zhukov, 2022: 2). Koro ortamlarının, çocuklar için kabul gördükleri, kendilerini ifade edebildikleri ve güçlü sosyal ilişkiler kurabildikleri destekleyici öğrenme alanları sunduğu; bu süreçte kurulan arkadaşlık ilişkileri ve grup deneyiminin sosyal kimlik gelişiminde önemli bir rol oynadığı vurgulanmaktadır (Barrett & Zhukov, 2022: 1,2). Bununla birlikte, koro sürecinde edinilen deneyimlerin çocukların özgüvenlerini artırdığı, müziksel katılım ve motivasyonlarını güçlendirdiği ve kişisel gelişimlerini desteklediği ifade edilmektedir (Zhukov & Barrett, 2025:1).

Sesle ilgili deneyimlerin bireylerin kendilerine dair algılarını ve inançlarını şekillendirdiği, bu sürecin müzikal kimlik oluşumunda belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Bireylerin seslerine ilişkin algılarının, kişilerarası etkileşimler ve eğitimsel deneyimler aracılığıyla sürekli olarak yeniden yapılandığı; bu durumun vokal kimliğin zaman içinde dönüşen bir yapı olduğunu ortaya koyduğu ifade edilmektedir (Sweet & Parker, 2019, s. 62–63).

Koro ortamının ise bu kimlik gelişim sürecinde önemli bir sosyal bağlam sunduğu; bireylerin kendilerini ifade edebildikleri, desteklendikleri ve grup içinde kabul gördükleri bir öğrenme alanı oluşturduğu vurgulanmaktadır. Nitekim koro deneyimi, bireylerin hem seslerini hem de kendilerini açmalarına olanak tanıyan bir süreç olarak tanımlanmakta ve bu süreçte oluşan sosyal destek yapısının kimlik gelişimini güçlendirdiği belirtilmektedir (Parker, 2018, s. 450–451).

Zhukov ve Barrett (2025) tarafından yürütülen çalışmada, koro eğitimi sürecinin çocukların yalnızca vokal becerilerinin gelişimine değil, aynı zamanda kimlik oluşumlarına da önemli katkılar sağladığı ifade edilmektedir. Bu süreçte çocukların vokal yeterlik ve ustalık geliştirdiği; ses eğitiminin nefes, entonasyon, ses birliği ve teknik kontrol gibi boyutlarda ilerleme sağladığı belirtilmektedir. Ayrıca, koro katılımının çocuklarda bir topluluğa ait olma duygusunu güçlendirdiği ve bu aidiyetin sosyal kimlik gelişiminin temel unsurlarından biri olduğu vurgulanmaktadır. Araştırmada bir başka husus, koro deneyiminin çocukların özsaygı ve öz-yeterlik algılarını desteklediği (Zhukov vd., 2021, akt. Zhukov & Barrett, 2025) ve şarkı söyleme etkinliklerinin sosyal bütünleşme ile ilişkili olduğu (Welch vd., 2014, akt. Zhukov & Barrett, 2025) yönündedir. Bu bağlamda çocukların zamanla yalnızca şarkı söyleyen bireyler olmaktan çıkarak kendilerini bir koro topluluğunun üyesi olarak tanımladıkları ve bu sürecin bir kimlik dönüşümüne işaret ettiği belirtilmektedir. Ayrıca şarkı söylemenin duygusal düzenleme, sosyal ilişkiler ve öz güven gelişimi üzerinde olumlu etkiler oluşturduğu; destekleyici ve katılımcı koro pedagojisinin ise bu süreci güçlendirdiği vurgulanmaktadır.

Papageorgi ve arkadaşlarının (2022) çalışmasında, şarkı söyleme etkinliklerinin çocukların yalnızca müziksel gelişimlerini değil, aynı zamanda sosyal kimlik ve benlik algılarını da doğrudan etkilediği ifade edilmektedir. Bu bağlamda, şarkı söyleme deneyimi ile çocukların özsaygı düzeyleri, sosyal bütünleşmeleri ve kendilik algıları arasında anlamlı

ilişkiler bulunduğu belirtilmektedir. Araştırmada ayrıca, şarkı söyleme becerisi ile sosyal dahil olma arasında pozitif bir ilişki olduğu; daha yetkin şarkı söyleyen çocukların kendilerini daha fazla kabul edilmiş hissettikleri vurgulanmaktadır. Bununla birlikte, çocukların şarkı söyleyen kimliklerinin "pozitif" ve "gelişmekte olan" biçiminde farklılaşabildiği ve bu durumun doğrudan ses becerileriyle ilişkili olduğu ifade edilmektedir. Bu doğrultuda, şarkı söyleme becerisi, özsaygı ve sosyal aidiyet arasında karşılıklı bir etkileşim bulunduğu ve bu sürecin çocukların kimlik gelişiminde belirleyici bir rol oynadığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Kelmendi ve Pajaziti-Drançolli'nin (2025) çalışmasında, çocuk korolarının yalnızca müziksel gelişim değil, aynı zamanda kişilik ve kimlik oluşumu üzerinde belirleyici bir rol oynadığı ifade edilmektedir. Bu bağlamda, koroda şarkı söylemenin çocukların duygusal zekâ, sosyal beceriler ve estetik algı gelişimini desteklediği; topluluğa ait olma duygusunu güçlendirdiği ve sosyal etkileşimi artırdığı belirtilmektedir. Araştırmada ayrıca, koro repertuvarının sosyal, kültürel ve ahlaki değerleri yansıtarak çocukların bilinç dünyasına aktardığı ve bu süreçte kültürel kimlik oluşumuna katkı sağladığı vurgulanmaktadır (Kelmendi & Pajaziti-Drançolli, 2025). Bununla birlikte, korolarda şarkı söylemenin çocukların duygusal ifade becerilerini geliştirdiği, empati ve öz farkındalık oluşumunu desteklediği; bireysel sesin kolektif bir ifade biçimine dönüşmesiyle birlikte çocukların uyum, iş birliği ve birlikte üretim becerileri kazandığı ifade edilmektedir. Tüm bu bulgular, koro deneyiminin çocukların kimlik gelişimi, kültürel bilinç kazanımı ve toplumsal değerleri içselleştirmesi açısından bütüncül bir gelişim alanı sunduğunu ortaya koymaktadır.

Tao'nun (2025) çalışmasında müziğin, çocukların kimlik gelişimini destekleyen çok boyutlu bir öğrenme alanı sunduğu ve bu sürecin "Belonging, Being and Becoming" çerçevesinde ele alındığı belirtilmektedir (DEEWR, 2009, akt. Tao, 2025, s. 2). Tao (2025), "children learn to regulate and explore their emotions" ifadesiyle müziksel etkinliklerin çocukların duygusal gelişim süreçlerine katkısını vurgulamaktadır (s. 3). Bu bağlamda musicking kavramı, bireyin müziksel katılım yoluyla kimlik ve çocuğun müziksel etkinlikler içinde seçim yapabilmesi, kendini ifade edebilmesi ve sürece aktif olarak yön verebilmesi biçiminde ele alınmaktadır (Small, 1998, akt. Tao, 2025, s. 2–3). Ayrıca müziksel etkinliklerin çocukların sosyal dünyayla etkileşim kurmalarını desteklediği ve kimlik gelişimlerinin sosyal ilişkiler içinde şekillendiği ifade edilmektedir (Ilari, 2016, akt. Tao, 2025, s. 3).

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma paradigması çerçevesinde yapılandırılmıştır. Nitel araştırma, bireylerin deneyimlerini, anlamlandırma biçimlerini ve içinde bulundukları sosyal bağlamı derinlemesine anlamayı amaçlamaktadır (Creswell, 2014). Çocuk korosu üyelerinin ses gelişimine, duygusal ifadeye ve kimlik oluşumuna ilişkin öznel deneyimlerini ortaya çıkarmak amacıyla açık uçlu sorulardan oluşan yarı yapılandırılmış bir anket formu kullanılmıştır.

Araştırmanın deseni, fenomenolojik yaklaşım ile metafor analizinin bir arada kullanıldığı nitel bir yapıya sahiptir. Katılımcıların ses deneyimlerine ilişkin ürettikleri metaforlar (renk, doğa olayı, hayvan, ağaç) içerik analizine tabi tutulmuş; bu analizler aracılığıyla ses kimliğine ilişkin öznel algılar yapılandırılmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (ÇOMÜ) Çocuk Korosu'na gönüllü olarak katılan 38 öğrenci oluşturmaktadır. Katılımcıların tamamı

araştırmaya gönüllülük esasıyla dahil olmuştur. Veri toplama süreci 7-18 Nisan 2026 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.

Çalışma grubunun belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemi benimsenmiştir. Bu yöntem, ÇOMÜ Çocuk Korosunda yer alan çocukların ses eğitimi alıyor ve düzenli olarak her çalışmada ses eğitimine yönelik çalışmalar yapıyor olmalarından dolayı tercih edilmiştir. Katılımcıların tamamı en az iki yıl boyunca ÇOMÜ Çocuk Korosu'na devam etmiş bireylerden oluşmaktadır. Seslendirdikleri eserlerin ses alanlarının ve ezgisel, ritmik yapılarının daha çeşitli güçlükler barındırıyor olması nedeniyle bu koro üyelerini 7-9 yaş arası Minikler Korosu çocuklarından oluşan kendi alt grubundan almaktadır. Ayrıca bu koroya en az bir yıl devam etmemiş bir çocuk ÇOMÜ Çocuk Korosuna geçme hakkını elde edememektedir.

Veri Toplama Aracı

Veriler, araştırmacı tarafından geliştirilen ve toplam 15 sorudan oluşan açık uçlu bir anket aracılığıyla toplanmıştır. Anket formu iki temel bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölüm (Sorular 1–11): Ses değişimi, duygusal ifade, sosyal etkileşim, özgüven gelişimi ve ses kimliği konularını doğrudan sorgulayan yapılandırılmış sorulardan oluşmaktadır.

İkinci bölüm (Sorular 12–14): Katılımcıların seslerine ve koro deneyimlerine ilişkin metaforik imgeler üretmelerini sağlayan projeksiyonel sorulardan oluşmaktadır. Bu sorularda katılımcılardan seslerini bir renk, doğa olayı, hayvan ya da ağaç olarak hayal etmeleri istenmiştir.

On beşinci soru açık uçlu bir değerlendirme sorusu olup katılımcılara dile getirmek istedikleri herhangi bir düşünceyi paylaşma fırsatı sunmaktadır.

Verilerin Analizi

Toplanan veriler içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Her soruya verilen yanıtlar tematik kategoriler altında sınıflandırılmış; benzer anlam taşıyan ifadeler bir araya getirilmiş ve frekans (n) ile yüzde (%) değerleri hesaplanmıştır. Metaforik sorularda (Sorular 12–14) üretilen imgeler, psikoloji ve müzik eğitimi alanyazındaki çapraz modal eşleşme, ses kimliği ve projeksiyonel düşünme çalışmalarıyla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde 15 sorudan oluşan ankete ait yanıtlar tematik kategoriler altında sunulmuş ve yorumlanmıştır.

SORU 1 – Koroda şarkı söylerken sesinin değiştiğini hissediyor musun?

Yanıt Kategorisi	n	%	Temsili İfadeler	Yorum
Evet – Ses değişimini açıkça hissettim	32	%84	"Sesim açılmaya başladı." / "Sesim daha net çıkıyor."	Koro üyelerinin büyük çoğunluğu ses değişimini hem teknik hem duygusal boyutuyla fark ettiğini belirtmiştir.
Biraz / Kısmen – Hissettim ama tam emin değilim	4	%11	"Biraz değiştiğini düşünüyorum."	Değişimin varlığı hissedilmekle birlikte henüz tam farkındalık oluşmamıştır.

Hayır – Değişim hissetmedim	2	%5	"İnsanlar ne söylesem beni anlamıyor."	Çok az sayıda katılımcı ses değişimi yaşamadığını ya da olumsuz deneyim bildirmiştir.
TOPLAM	38	%100		

Katılımcıların %84'ü koroda şarkı söylerken seslerinde belirgin bir değişim yaşandığını ifade etmiştir. Bu değişim; sesin açılması, netleşmesi ve ses aralığının genişlemesi olarak somutlaşmaktadır. Kısmi yanıtlar (%11) farkındalığın henüz gelişme aşamasında olduğunu, olumsuz yanıtlar (%5) ise bireysel farklılıkları, sesinin koroya başladığında da iyi olabileceğini ya da sesinin gelişimine yönelik algısının olmayışı biçiminde açıklanabilir.

SORU 2 – Koroda şarkı söylerken kendini nasıl hissediyorsun?

Tablo 1. Koroda Şarkı Söylerken Hissedilen Duygular: Kategori Dağılımı (n = 38)

Duygu Kategorisi	Temsil Eden İfadeler	f
Pozitif duygulanım (mutluluk / iyilik)	"Mutlu hissediyorum", "İyi hissediyorum", "Çok güzel"	22
Özgüven ve güçlenme	"Daha özgüvenli", "İçime bir özgüven geliyor", "Önemli hissediyorum"	6
Özgürlük ve huzur	"Özgür hissediyorum", "Huzur veriyor", "Rahatlamış hissediyorum"	5
Aidiyet ve birliktelik	"Bir takımın parçası gibi", "Beraber", "Sesimi hissedebiliyorum"	2
Kaygı ve çekingenlik	"Utanıyorum", "Gergin", "Sesimi kontrol edemeyeceğim diye kaygılanıyorum"	4
Nötr / tanımsız	"Normal", "Güzel ve garip"	1
Toplam		**38**

Bu tematik yeniden sınıflandırma, öğrencilerin koro deneyimini büyük ölçüde duygusal iyi oluş çerçevesinde algıladıklarını açık biçimde göstermektedir. Katılımcıların yaklaşık üçte ikisi, deneyimi mutluluk, neşe, huzur ve genel iyi hissetme durumlarıyla tanımlamıştır. Bu durum, koro ortamının çocuklar için güçlü bir pozitif duygusal alan oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

İkinci olarak, "özgürlük, cesaret ve özgüven" teması dikkat çekici bir yoğunluk göstermektedir. Öğrencilerin önemli bir bölümü, koro deneyiminin kendilerini daha cesur, daha özgür ve daha özgüvenli hissettirdiğini ifade etmiştir. Bu bulgu, ses üretimi ve birlikte müzik yapma süreçlerinin bireyin kendini ifade etme kapasitesini güçlendirdiğini ve kimlik gelişimine katkı sunduğunu desteklemektedir.

Buna karşın, daha sınırlı sayıda da olsa "kaygı, utanç ve gerilim" teması altında toplanan ifadeler, koro deneyiminin her zaman tek yönlü olumlu bir süreç olmadığını göstermektedir. Özellikle performans sırasında izlenme hissi, hata yapma korkusu ve ses kontrolüne ilişkin kaygılar, bazı öğrenciler için süreci duygusal olarak zorlayıcı hale getirebilmektedir.

Son olarak, çok az sayıda ifade "belirsiz" olarak değerlendirilmiş olup bu durum, öğrencilerin büyük çoğunluğunun deneyimlerini net duygusal kategorilerle ifade edebildiğini göstermektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, bu dört tema altında elde edilen bulgular, koro deneyiminin baskın olarak olumlu duygusal ve güçlendirici bir yapı sunduğunu; ancak bu yapının içinde sınırlı da olsa performans temelli kırılganlıklar barındırdığını ortaya koymaktadır. Bu durum, koro ortamının hem destekleyici hem de belirli ölçüde meydan okuyucu bir öğrenme alanı olduğunu düşündürmektedir.

CHAT in yaptığı: Tablo 1 incelendiğinde, öğrencilerin koroda şarkı söyleme deneyimini büyük ölçüde pozitif duygular üzerinden tanımladıkları görülmektedir. En yüksek frekansa sahip olan mutluluk ve iyi hissetme ifadeleri, koro ortamının çocuklar için güçlü bir duygusal iyi oluş alanı sunduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra özgüven ve güçlenmeye yönelik ifadeler, koro deneyiminin öğrencilerin kendini ifade etme becerilerini ve benlik algılarını desteklediğini ortaya koymaktadır. Özgürlük ve huzur teması altında yer alan yanıtlar, müziksel etkinliğin aynı zamanda rahatlatıcı ve düzenleyici bir işlev gördüğünü düşündürmektedir. Bununla birlikte daha düşük düzeyde de olsa kaygı, utanç ve çekingenlik içeren ifadeler, koro ortamının bazı öğrenciler için performans baskısı ve görünürlükten kaynaklı gerilimler barındırabildiğini göstermektedir. Aidiyet duygusuna yönelik sınırlı sayıda ifade ise koro deneyiminin sosyal bağ kurma ve grup kimliği geliştirme açısından da katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde, bulgular koro deneyiminin ağırlıklı olarak olumlu, güçlendirici ve çok boyutlu bir gelişim alanı sunduğunu göstermektedir.

SORU 3 – Şarkı söylerken duygularını sesinle ifade edebiliyor musun?

Kategori	**Temsil Eden İfadeler**	**f**
İfade edebiliyorum (genel)	"Evet", "İfade edebiliyorum", "Bence ifade ediyorum"	20
Sesin teknik kullanımıyla ifade	"Ses tonumla", "Tonlamalarla", "Sesimi ayarlayabiliyorum"	7
Şarkının duygu ve içeriğine bağlı ifade	"Şarkıya göre", "Melodiye göre", "Sözlere göre"	6
İçsel deneyim / öznel ifade	"İçten söylüyorum", "Ses içimi yansıtıyor", "Ses bir ayna gibidir"	5
Olumsuz / ifade edememe (kaygı-temelli)	"Hayır", "Utanıyorum", "Sesim az çıkıyor"	3
Belirsiz / kararsız	"Bilmiyorum", "Nasıl olduğunu bilmiyorum"	3
Toplam		**38**

Tablo incelendiğinde, öğrencilerin büyük çoğunluğunun şarkı söylerken duygularını sesleri aracılığıyla ifade edebildiklerini düşündükleri görülmektedir. Özellikle doğrudan "evet" yanıtlarının yoğunluğu, koro deneyiminin öğrencilerin şarkı söylerken duygularını ifade becerisini kazanmalarına katkıda bulunduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra, bazı öğrencilerin duygularını ifade ederken özellikle sesin teknik boyutlarını (tonlama, ses ayarı) vurguladıkları, bazılarının ise bu süreci şarkının melodisi, sözleri ve duygusal içeriğiyle ilişkilendirdiği görülmektedir. Bu durum koroda verilerin ses eğitiminin etkilerini gördüklerini ve teknik becerilerinin duygularını ifade etme becerilerini etkilediğinin farkında olduklarına işaret etmektedir. Dikkat çekici bir diğer bulgu, öğrencilerin bir kısmının sesi "içsel duyguların yansıması" olarak tanımlamasıdır; bu durum, sesin kimlik ve öznel deneyimle kurduğu güçlü ilişkiyi vurgulamaktadır. Öte yandan az sayıda öğrencinin utanç ve çekingenlik nedeniyle duygularını ifade edemediğini belirtmesi, performans ortamının bazı öğrenciler için sınırlayıcı olabileceğini göstermektedir. Genel olarak bulgular, sesin çocuklar için yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda duygusal ve öznel ifade alanı olduğunu ortaya koymaktadır.

Aşağıdaki ifadeler öğrencilerin sesleri ile duyguları arasındaki güçlü iletişimi vurgulamaktadır:

Kategori	n	%	Öne çıkan tema / mekanizma	Örnek ifade
Evet — ses tonu/tonlama	16	42%	Ses tonunu bilinçli değiştirme, tonlama	"Tonlamalarla yansıtıyorum", "sesimi ayarlayabiliyorum"
Evet — ruh haline bağlı	5	13%	O günkü ruh hali şarkıya yansıyor	"Neşeliysem daha coşkulu söylüyorum"
Evet — şarkı sözleri üzerinden	4	11%	Sözler duygu aracı olarak kullanılıyor	"Sözler iç sesimi yansıtıyor", "şarkıları yaşayarak söylüyorum"
Evet — özgürlük/içtenlik hissi	3	8%	Şarkı söylerken özgürleşme, içten gelme	"Kendimi daha özgür hissediyorum", "içten söylediğimi gösterebiliyorum"
Koşullu — şarkının duygusuna bağlı	4	11%	İfade, şarkının karakterine bağlı	"Şarkı mutlu ya da üzgün hissettiriyorsa ifade edebilirim"
Evet — ama nasıl bilmiyor	2	5%	Farkındalık düşük, sezgisel ifade	"Evet hissediyorum, nasıl olduğunu bilmiyorum"
Hayır — utanma / çekinme	2	5%	Sosyal çekingenlik, ses kısılması	"Utandığım için sesim az çıkıyor"
Hayır (gerekçesiz)	1	3%	—	"Hayır"
Belirsiz / bilmiyorum	1	3%	Öz farkındalık henüz gelişmemiş	"Bilmiyorum"

SORU 4 – Koroda şarkı söylemek arkadaşlarınla iletişimini etkiliyor mu?

Sosyal Etki Boyutu	Temsili İfadeler	n	%
Sosyalleşme ve arkadaş edinme	"Arkadaş edindim." / "Çevrem genişledi." / "Yeni arkadaşlar edindim."	22	58
İletişim ve etkileşim kalitesi	"Daha rahat konuşuyorum." / "Samimiyet arttı." / "Birlikte çalışıyoruz."	14	37
Olumsuz / etkisiz deneyim	"Koroda hiç arkadaşım yok." / "Hiç etkilemiyor."	2	5
Toplam		38	100

Yukarıdaki veriler koronun sosyalleştiren ve toplumsal bütünleşmeyi etkileyen bir yapı olduğuna işaret etmektedir. Katılımcıların %95'i koroda şarkı söylemenin iletişim ve arkadaşlık üzerinde olumlu etki yarattığını ifade etmiştir. Olumlu yanıtlardan, yeni ilişkiler kurma ve mevcut ilişkilerinde iletişim kalitesinin ve samimiyetin arttığı biçiminde çıkarım yapılabilir. Olumsuz deneyim bildiren iki katılımcı ise koro içi ilişkilerin herkes için eşit düzeyde kapsayıcı olmadığı düşüncesini uyandırmaktadır. Öte yandan bu öğrencilerin bireysel özellikleri ve geçmişlerinden getirdikleri çeşitli durumların da burada dikkate alınmasının önemli olduğu, öğrencilerin aile yaşamlarından yansıttıkları bazı özel durumların onların bütün yaşamlarında ciddi bir etki yarattığı da unutulmamalıdır. Bu durum grup dinamiklerinin yakından izlenmesi gerektiğine işaret ederken, bazı öğrencilerin bu özel durumlarına rağmen 5 yıldan uzun bir süredir koroya devam ediyor olmaları koronun burada ortaya koydukları olumsuz durumla ilgili başka değişkenlerin de olabileceğini düşündürmektedir.

SORU 5 – Sesini kullanarak mutlu, üzgün ya da heyecanlı olduğunu gösterebiliyor musun?

Yanıt Kategorisi	Temsili İfadeler	n	%
Evet – Gösterebiliyorum	*"Evet gösterebiliyorum." / "Ses tonumdan izleyiciye şarkının duygusunu yansıtabiliyorum."* *Evet tabii ki de mutlu üzgün ya da heyecanlı olduğumu gösterebiliyorum.* *Evet.Çok daha fazla duyguyu bile ifade edebiliyorum*	30	%79
Bazen / Kısmen	*"Bazen." / "Şarkının durumuna bağlıdır."*	5	%13
Hayır – Gösteremiyorum / Çekiniyorum	*"Hayır farketmedim." / "Evet ama toplulukta yapmaktan utanıyorum ikizim beni cesaretlendiriyor.."*	3	%8
TOPLAM		38	%100

Katılımcıların %79'u duygu durumlarını sesleriyle ifade edebildiğini belirtmiştir. Bu oran, Soru 3'teki genel duygusal ifade becerisini desteklemektedir ve koro deneyiminin duygu-ses bütünleşmesini pekiştirdiğini ortaya koymaktadır. Bazı yanıtlar, ifadenin henüz otomatikleşmediğini; dış koşullara ve ruh haline bağlı kaldığına işaret etmektedir. Olumsuz yanıtlarda Soru 3'te de görülen utanç temasının yinelendiği dikkat çekicidir; bu durum çekingenliğin birden fazla ifade kanalını aynı anda kısıtladığına işaret etmektedir.Ayrıca, sesin çocuklar için güçlü bir duygusal ifade aracı olduğu, bazı öğrencilerin ifadelerini çekingenlik, topluluk önünde bulunma ya da özgüven eksikliği gibi nedenlerle sınırlı biçimde ortaya koydukları dikkat çekmektedir. Bazı öğrenciler sesin teknik yönüne vurgu yaparak tonlama ve ifade aktarımı üzerinden duygularını ilettiklerini belirtmişler, kendini ifade edemediklerini belirten öğrenciler de gözlemlenmiştir. Bu görüşlere bağlı olarak, sesin duygusal ifade açısından önemli olduğu, koronun bu gelişimde önemli bir rol üstlendiği, ses eğitiminin öğrencilerin duygusal ifade ve kimlik inşası açısından büyük olanaklar sunduğu söylenebilir.

SORU 6 – Tek başına söylemek ile koro içinde söylemek arasındaki fark nedir?

Deneyim Boyutu	Temsili İfadeler	n	%
Özgüven ve güvenlik hissi (koro)	“Koroyla söylerken kendime güveniyorum.” / “Hatalarımı arkadaşlarım kapatabiliyor.” / “Koro daha rahatlatıcı.”	12	31
Kolektif ses gücü ve tını algısı	“Toplu ses daha güçlü.” / “Koro ile daha iyi bir ses oluşuyor.” / “Sesimiz daha gür çıkıyor.”	9	23
Aidiyet ve takım ruhu	“Bir bütünün parçası gibi hissediyorum.” / “Takım ruhu oluşuyor.” / “Uyum içinde hissediyorum.”	7	18
Bireysel ifade ve özgürlük (solo)	“Tek başıma istediğim gibi söyleyebiliyorum.” / “Kendi sesimi daha çok duyuyorum.” / “Daha rahatım.”	6	15
Disiplin ve uyum gereksinimi (koro)	“Topluluğa uymak zorundayım.” / “Detaylara dikkat etmeliyim.”	3	8
Genel / karşılaştırmasız olumlu ifade	“Koro ile söylemek daha güzel.” / “Daha heyecanlı.”	2	5
Toplam		39	100

Boyut	Tek Başına Söylemek	Koro İçinde Söylemek
Özgüven / kaygı	Düşük özgüven, heyecan ve stres belirgin ("Tek başıma söylerken kendime güvenmiyorum", "Çok heyecanlanıyorum",” tek başına söylemek öz güven ve iyi bir ses ister ama koroda söyleyince sesin kaybolduğu için daha rahat ve daha iyi bir sesle söylemek gibi farkları var”)	Özgüven artışı, hata yapma kaygısı azalıyor ("Koroyla söylerken kendime güveniyorum", "Yanlış sesim arkadaşlarım tarafından kapatılıyor")
Ses kalitesi	Tek ses, kısıtlı güç; yanlışlar net duyuluyor ("Tek başıma biraz kötü duyuluyor", "Gür söylemek gerekiyor")	Çok seslilik, güçlü ve gür ses; hatalar örtülüyor ("Toplu ses daha güçlü", "Sesim daha temiz çıkıyor")
Özgürlük ve ifade	Tam özgürlük, bireysel yorum imkânı ("İstediğin gibi söyleyebiliyorsun", "Daha kendim olduğumu hissediyorum")	Uyum zorunluluğu, bireysel yorum kısıtlı ("Topluluğa uymak zorundayım", "İnce detaylara dikkat etmek zorundayım")
Bireysel görünürlük	Yüksek; ses ve hata ayrıca fark ediliyor ("Belki fark edile bilirim", "Yanlış söylediğimde anlaşılıyor")	Düşük; ses kalabalık içinde eriyor ("Sesim kaybolduğu için daha rahat", "Yanlış söylediğimde pek anlaşılmıyor")
Aidiyet / topluluk hissi	Yok; yalnızlık hissi ön planda ("Tek başına söylemek yalnız söylemektir", "Tek iken yalnız hissediyorum",” “Eskiden topluluk önünde tek başıma söylemekten utanırdım koro ile söylemeye başladıktan sonra artık hiç çekinmiyorum. Takım sporu yapan biri olarak ta müziği bir takım içinde yapıyor olmaktan da keyif alıyorum elbette”)	Güçlü; takım ruhu ve dayanışma belirgin ("Bir bütünün parçası olduğumu hissediyorum", "Dayanışma olduğunu hissediyorum" “Koroda söylemek seslerin birleşmesi demek benim için, tek başıma çok söylemiyorum”.)
Teknik zorluk	Tüm sorumluluk bireyde; ses yorgunluğu daha fazla ("Gür söylemek için sesi daha çok zorlamak gerekiyor")	Sorumluluk paylaşılıyor; ses daha az yoruluyor ("Eşlik ederek sesini daha az yoruyorsun")
Gelişimsel katkı	Öz-farkındalık ve bireysel beceri gelişimi	Sosyal-duygusal gelişim, uyum ve işbirliği becerileri

Öğrenci yanıtları, koro ve solo söylemenin birbirini tamamlayan ancak farklı işlevler üstlenen iki deneyim olduğunu göstermektedir. Koro ortamı en çok özgüven ve güvenlik hissi ile ilişkilendirilmiştir ve burada öğrencilerin hata yapma kaygısının azaldığı ve bunun performanslarını olumlu etkilediği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca koro, kolektif ses gücü ve aidiyet duygusu oluşturarak müzikal ve sosyal açıdan destekleyici bir ortam sunmaktadır. Buna karşılık solo söyleme, daha çok özgürlük ve bireysel ifade imkânı ile öne çıkmaktadır. Disiplin ve uyum gerekliliği dile getirilmiştir. Genel olarak bulgular, koronun güvenli ve destekleyici bir ortam sağladığını, solo söylemenin ise bireysel gelişimi tamamlayan önemli bir alan olduğunu göstermektedir. Bu durum, her iki deneyimin birlikte ele alınmasının önemine işaret etmekte, çalışmalar sırasında öğrencilerin bireysel olarak seslendirmelerini istemenin de önemini ortaya çıkarmaktadır.

SORU 7 – Koroya başladıktan sonra kendinde bir değişiklik fark ettin mi?

Değişim Boyutu	Temsili İfadeler	n	%
Ses ve teknik gelişim	"Sesimin çok fazla geliştiğini fark ettim." / "Sesim açılmaya başladı, nefes alışım konuşurken düzeldi." / "Sesimi daha iyi ayarlayıp kullanabiliyorum."	13	34
Özgüven artışı / sahne ve ifade becerisi	"Daha çok özgüvenimin olduğunu fark ettim." / "Arkadaşlarımın yanında şarkı söylerken sürekli utanıyordum, artık rahatlıkla söyleyebiliyorum." / "Sahneye çok çıkmış oluyoruz, bu da başka görevlerimde daha rahat olmamı sağlıyor."	8	21

Sosyalleşme ve aidiyet	"Daha sosyal oldum." / "Yeni arkadaşlar edindim." / "Gruba ait hissediyorum."	5	13
Müzikal ilgi ve motivasyon	"Müziğe ilgim arttı." / "Piyano çalmaya başladım."	4	11
Duygusal iyi oluş	"Daha mutlu hissediyorum." / "Koro günlerini sabırsızlıkla bekliyorum."	3	8
Zihinsel gelişim ve özgür ifade	"Fikirlerimi özgürce ifade edebiliyorum." / "Hem sesim gelişti hem de zihinsel olarak da geliştim."	1	3
Değişim yok	"Hayır fark etmedim."	4	11
Toplam		38	100

Öğrencilerin koroya katıldıktan sonra kendilerinde gözlemledikleri değişimler incelendiğinde, en belirgin dönüşümün ses ve teknik gelişim alanında yaşandığı görülmektedir (%34); bu bulgu, düzenli koro çalışmasının ses kontrolü, nefes tekniği ve tını kalitesi üzerindeki somut etkisini doğrudan yansıtmaktadır. İkinci sırada yer alan özgüven artışı ve sahne becerisi (%21), koronun yalnızca müzikal değil, psikolojik bir olgunlaşma ortamı olarak da işlev gördüğünü göstermekte; öğrencilerin sahne deneyiminin çekingenliği azaltarak performans güvenini pekiştirdiği anlaşılmaktadır. Sosyalleşme, müzikal motivasyon ve duygusal iyi oluş temalarının birbirine yakın oranlarda (%8–13) yer bulması, koro deneyiminin çok boyutlu ve bütüncül bir gelişimi tetiklediğine işaret etmektedir. Değişim fark etmeyen dört öğrencinin (%11) varlığı ise katılım süresi, bireysel farkındalık düzeyi ya da beklenti farklılıklarıyla ilişkilendirilebilir ve bu öğrenciler için farklı etkinliklerin müzik eğitimi sürecine dahil edilmesinin gerekliliğini düşündürmektedir. Bu soru, koroya katılımın çok boyutlu dönüştürücü etkisini en açık biçimde ortaya koyan sorulardan biridir. Yanıtların %95'i olumlu bir değişim bildirmektedir. Ses tekniğindeki ilerleme en sık dile getirilen alan olmakla birlikte hemen arkasından gelen özgüven ve kişisel gelişim ifadeleri, müzikal büyümenin bireysel kimlik gelişimiyle paralel ilerlediğini göstermektedir. Disiplin ve müziğe artan ilgi ise koronun bireyi yalnızca sahne değil yaşam becerisi açısından da güçlendirdiğine işaret etmektedir.

SORU 8 – Kendini "şarkı söyleyen biri" olarak tanımlar mısın?

Kimlik ve Dönüşüm Boyutu	Temsili Öğrenci İfadeleri	n	%
Olumlu öz-kimlik ve özgüven gelişimi	"Kendimi şarkı söyleyen birinden ziyade 'huzurlu ve özgürce şarkı söyleyen biri' olarak tanımlarım, koroda olmak kendime olan güvenimi artırdı" / "Evet tanımlarım, koroda olmak şarkı söyleme hakkında kendime olan güvenimi artırdı." / "Beni daha kendine güvenen biri yaptı", "Sesimin daha güzel olduğuna inandırdı" "Tanımlarım, daha disiplinli olmayı öğretti"	16	42
Müzikal ve teknik kimlik gelişimi	"Koroda olmak beni ses yönetiminde daha uzman yaptı." / "Müziğe farklı yönden bakan ve uyumlu biri yaptı." / "Sesimi nasıl yöneteceğimi öğrendim, toplu uyum sağlamayı öğretti." "Yeteneğimi fark ettim"	8	21
Sosyal kimlik ve aidiyet gelişimi	"Koroda olmak beni çok daha iyi iletişim kurabilen biri yaptı." / "Diğer arkadaşlarımı kardeşim olarak görüyorum, çevreme olan saygım arttı." / "Sosyal biri oldum."	7	18
Duygusal iyi oluş ve müzikal bağlılık	"Koroda olduğumdan beri daha mutlu olduğuma eminim." / "Kendimi kapama tuşu olmayan bir müzik çalar olarak tanımlarım, müziğe daha da	4	11

	bağımlı biri yaptı." / "Şarkı söylemek çok sevdiğim bir şey, özel şan dersi almak isterim."		
Çekingen / belirsiz öz-kimlik	"Biraz çekiniyorum." / "Bilmiyorum." / "Kendimi şarkı söyleyen biri olarak tanımlamam, ama daha özgüvenli yaptı."	3	8
Toplam		38	100

Öğrenci yanıtları incelendiğinde, büyük çoğunluğunun kendini "şarkı söyleyen biri" olarak tanımladığı ve koro deneyiminin bu kimlik oluşumunda belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir. Öğrenciler yalnızca teknik bir ilerlemeden öte kendilerini "huzurlu", "özgür" ve "güvenen" gibi nitelendirmelerle tanımlamaktadır; bu durum, koronun öğrencilerin benlik algısı üzerinde derin ve kalıcı bir dönüşüme destek olduğu görüşüne ulaştırmaktadır. Ses yönetimi ve uyum gibi becerilerin de zamanla bir kimlik unsuruna dönüştüğü, koro deneyiminin yalnızca bireysel bir gelişim süreci olarak değil, aynı zamanda ilişkisel bir dönüşüm alanı olarak da işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Nitekim bir öğrencinin koro arkadaşlarını kardeş olarak nitelendirmesi ve çevreye duyulan saygının arttığını dile getirmesi bu boyutu somutlaştırmaktadır. Bunların yanı sıra koro deneyiminin öğrencilerde müziğe derin bir bağlanma ve mutluluk duygusu ürettiği, hatta bazılarını özel müzik eğitimi arayışına yönelttiği dikkat çekmektedir. Belirsiz ya da çekingen yanıtlar veren çok az öğrenci oluşu ise öğrencilerin kendilerine yönelik algıları konusunda farklı çalışmalara ve yöntemlere yönelmenin veya bu öğrenciler için koroda ne tür geliştirici önlemlerin alınması gerektiği konusunda da araştırma ihtiyacı duyulmasına neden olmuştur.

SORU 9 – Sesini kullanmanın kimliğin / kişiliğin üzerinde bir etkisi var mı?

Kimlik ve Dönüşüm Boyutu	Temsili Öğrenci İfadeleri	n	%
Özgüven ve güçlenme	"Daha özgüvenliyim." / "Kimliğimi daha özgüvenli, ifade gücü yüksek, sosyal ve duygusal açıdan güçlü bir yönde etkilediğini söyleyebilirim." / "Sesimi iyi kullanabilmek özgüvenimi artırdı."	14	37
Kendini ifade etme ve iletişim becerisi	"Kalabalıkta kendini ifade etmek kolaylaştı, okuldaki konuşma sınavlarında sesimi daha güvenli kullanabiliyorum." / "Sosyal ortamlarda kendimi daha iyi ifade edebiliyorum." / "İletişim kurarken tonlamalarımın değiştiğini ve bu nedenle daha iyi iletişim kurduğumu düşünüyorum."	9	24
Duygusal iyi oluş ve mutluluk	"Daha mutlu hissediyorum ve eğleniyorum." / "Şarkı söylerken daha güzel hissetmemi sağladı." / "Çıkamadığım seslere çıkmaya başlayınca mutlu oluyorum."	7	18
Müzikal farkındalık ve kimlik	"Artık her şeyde bir melodi duyuyor gibiyim." / "Kişiliğimin sağlam bir temele oturduğunu düşünüyorum." / "Benimle birlikte sesim de büyüdüğünü anladım."	4	11
Belirsiz / etkisiz	"Bilmiyorum." / "Yok." / "Spesifik olarak bir etkisi olduğunu düşünmüyorum."	4	11
Toplam		**38**	**100**

Bu soru, ses kullanımının kimlik üzerindeki etkisini doğrudan araştırmakta ve son derece güçlü bulgular sunmaktadır. Katılımcıların %90'ı sesini kullanmanın kişiliği üzerinde olumlu bir etki yarattığını ifade etmiştir. Özgüven artışı en baskın tema olmakla birlikte sosyal kimlik ve ifade gücü temaları da belirgin biçimde öne çıkmaktadır. Bu üç temanın bir arada

değerlendirilmesi, koronun bireyi yalnızca müzikal değil; sosyal, duygusal ve kimliksel düzeyde de dönüştürdüğünü güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

Öğrencilerin sesini kullanmanın kimlik ve kişilik üzerindeki etkilerine ilişkin yanıtları incelendiğinde, koronun bireyin öz-algısını ve toplumsal varlığını şekillendiren bir ortam olduğu görülmüş, özgüven konusunda koronun çok etkili olduğu anlaşılmıştır. Öğrenciler seslerini kullanmayı yalnızca müzikal bir beceri olarak değil, kendilerini güçlü ve yetkin hissetmelerini sağlayan bir kişisel kaynak olarak tanımlamaktadır. Kendini ifade etme ve iletişim becerisine ilişkin yanıtlar ise müzikal deneyimin gündelik yaşama ve okul ortamına taşındığını dile getirmişler, bir öğrencinin konuşma sınavlarında daha güvenli ses kullanımından ve sosyal ortamlarda kendini daha iyi ifade etmeye uzanan somut kazanımlar aktarmasının oldukça önemli bir kimlik dönüşümüne işaret etiği düşünülmektedir. Ayrıca bu veri sesin inşasının kişilik/kimlik gelişimi açısından önemini de doğrudan vurgulayan bir veri olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer şekilde duygusal iyi oluş ve mutluluk temasının belirgin bir ağırlık taşıması, sesin sadece teknik bir araç olmaktan öte bireyin duygusal dengesini besleyen bir unsur olduğuna işaret etmektedir. Bu aynı zamanda bireysel olarak sesini inşa eden bireyin kendi varlığını kabul ve önemseme, varlığını hissettirme, duygularını bastırmak yerine dile getirme becerilerinin gelişmesine de katkıda bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Müzikal farkındalık ve kimlik boyutunda ise dikkat çekici bir niteliksel dönüşüm göze çarpmaktadır; "artık her şeyde bir melodi duyuyor gibiyim" ya da "kişiliğimin sağlam bir temele oturduğunu düşünüyorum" gibi ifadeler, müzikal deneyimin zamanla bir dünya algısı ve varoluş biçimine dönüştüğünü düşündürmektedir. Belirsiz ya da etkisiz yanıtlar veren öğrencilerin varlığı ise bu tür derinlikli öz-yansıtma sorularının henüz tüm öğrenciler tarafından içselleştirilememiş olabileceğini ve müzik eğitiminde yansıtıcı düşünme becerilerinin ayrıca desteklenmesi gerektiğini hatırlatmaktadır.

Çalışmanın bu kısmında öğrencilere çeşitli metaforlar aracılığı ile seslerine yönelik algılarını ifade etmeleri istenmiştir. Metaforlar araştırmalarda günümüzde sıklıkla kukllanılan materyaller halinde gelmiştir. Nitel bir araştırma yöntemi olarak metafor analizi, doğası gereği tipik bir bireysel görüşme, odak grup görüşmesi, gözlem ya da doküman incelemesinin türlerine göre daha kullanışlı bir araştırma yöntemi olarak değerlendirilebilir. Özellikle gözlem ve görüşme gibi yüz yüze araştırma yöntemlerinin uygulanmasının mümkün olmadığı durumlarda derinlemesine araştırma yapabilmek için metaforlardan etkili bir şekilde yararlanılabilir (Güneş ve Fırat, 2016). güçlü birer anlamlandırma ve iletişim aracı olarak görülen meraforlar birçok farklı disiplinden gelen bilgiyi bir araya getirip, araştırmaların karmaşık anlamsal yapılarını çözümlemek için kullanılabilecek akılcı bir yöntemler olarak görülmnektedir.

Güneş, A. ve Fırat, M. (2016). Açık ve uzaktan öğrenmede metafor analizi araştırmaları. *AUAd, 2*(3), 115-129.

SORU 12 – Sesin bir şeye benzeseydi ne olurdu? (Renk, doğa olayı, hayvan, nesne...)

Yanıt Kategorisi	n	%	Temsili İfadeler	Yorum
Renk metaforu	13	%34	*"Mavi, çünkü deniz gibi akan." / "Gökkuşağı, her ses bir rengi ifade ediyor." / "Sarı çünkü neşeyi anlatıyor."*	En sık başvurulan kategoridir; mavi huzur ve derinliği, gökkuşağı çeşitliliği, sarı neşeyi simgelemektedir.
Doğa olayı metaforu	9	%24	*"Rüzgar, çünkü farklı tonlarda ses çıkarıyor." / "Deprem: güçlü ve sarsıp etkileyebilir." / "Bazen yükselen bazen dinen bir yangın."*	Doğa olayları sesin dinamik, güçlü ve değişken yapısını yansıtmak için tercih edilmektedir.

Hayvan / Hayvan sesi metaforu	8	%21	*"Kuş cıvıltısı, huzurlu ve neşeli." / "Aslan çünkü güçlü ve gür." / "Kedi, çok yumuşak sesleri var."*	Hayvan metaforları sesin hem tını kalitesini hem de duygusal karakterini yansıtmaktadır.
Müzik / Ses unsuru metaforu	5	%13	*"Melodi." / "Müzik aletlerine benzetirdim." / "Ilık esen rüzgarın uğultusu."*	Müzikal metaforlar sesin estetik boyutuna yapılan vurguyu yansıtmaktadır.
Diğer / Özgün metafor	3	%8	*"Parmak izi, çünkü sadece bana özel." / "Şimşek." / "Güneşli, şarkı söylemek bana canlılık veriyor."*	Özgün metaforlar sesin bireysel ve biricik niteliğini ön plana çıkarmaktadır.
TOPLAM	38	%100		

Bu projeksiyonel soru, katılımcıların seslerine ilişkin içsel imgelerini ve duygusal anlamlandırmalarını ortaya çıkarmaktadır. Renk metaforlarının baskınlığı sesin görsel ve duygusal çağrışımlarla güçlü biçimde ilişkilendirildiğini göstermektedir. Doğa olayı metaforları sesin dinamik ve dönüştürücü gücünü, hayvan metaforları ise tını kalitesini ve duygusal karakteri simgelemektedir. Parmak izi gibi özgün metaforların varlığı, katılımcıların seslerini biricik ve kendilerine ait bir şey olarak algıladığını; bu algının güçlü bir kimlik unsuruna dönüştüğünü göstermektedir.

Alan Yazını Işığında Metafor Analizi: Sesin Renk, Doğa Olayı ve Hayvan İmgeleriyle İlişkisi

1. Ses–Renk İlişkisi: Duyguların Görsel Dile Dönüşmesi

Katılımcıların seslerini en sık renk metaforlarıyla tanımlaması (%34), alanyazında karşılığı güçlü biçimde desteklenen bir bulgudur. Ses ile renk arasındaki bu çapraz duyusal eşleşme, psikolojide **çapraz modal uyum** (*crossmodal correspondence*) olarak adlandırılmakta ve yaygın olarak araştırılmaktadır. Klasik müzikten renk seçimi yapmaları istendiğinde insanlar, müziğin duygusal çağrışımlarına uyan renkleri tercih etmektedir; bu bulgu duygusal aracılık hipotezini desteklemektedir. Gürültülü ve sert müzikler genellikle daha koyu, daha kırmızı ve daha doygun renklerle ilişkilendirilirken, ajite sesler de ajite görünen renklerle eşleştirilmektedir. PubMed Central (Whiteford vd., 2018)

Bu bulgu, katılımcıların seslerini **mavi** ("deniz gibi akan, huzur veriyor"), **sarı** ("neşeyi anlatıyor") ve **gökkuşağı** ("her ses bir rengi ifade ediyor") gibi imgelerle tanımlamasını doğrudan açıklamaktadır: Sesin duygusal karakteri, rengin duygusal karakteriyle örtüşmektedir. Bazı katılımcı yanıtları mavinin suyla, yeşilin doğa ve hayvanlarla ilişkilendirilmesini içermektedir; bunlar ekolojik çapraz modal uyumun örnekleri olarak değerlendirilebilir. PubMed Central (Mouton vd., 2015) Bu bulgu, katılımcının "Mavi, çünkü deniz gibi akan" ifadesini güçlü biçimde desteklemektedir.

Ses–renk eşleşmesi yalnızca sinesteziye özgü bir durum değildir. Sesin tınısı (*timbre*) ile renk tonu arasındaki ilişkiler deneysel psikoloji tarafından uzun yıllardır araştırılmaktadır; duygusal aracılık, bu iki duyusal alan arasındaki bağı kuran temel mekanizma olarak öne çıkmaktadır. PubMed Central (Spence & Di Stefano, 2022)

2. Ses Tonu ve Renk Parlaklığı Arasındaki Sistematik İlişki

Müzik–renk sinestezisi araştırmalarında tiz notaların daha açık renkleri, pes notaların ise daha koyu renkleri çağrıştırdığı bulunmuştur. Bunun yanı sıra tını da renk tercihini etkilemektedir: Piyano ve yaylı çalgı sesleri saf tonlara kıyasla daha renkli deneyimler tetiklemektedir. PubMed Central (Moos vd., 2013)

Bu bulgu, katılımcıların pes, yumuşak seslerini "lila" veya "pembe" gibi pastel tonlarla; tiz, güçlü seslerini ise "sarı-turuncu" gibi parlak renklerle eşleştirmesini açıklamaktadır.

3. Doğa Olayı Metaforları: Sesin Dinamik ve Dönüştürücü Gücü

Katılımcıların rüzgar, yağmur, deprem, yangın gibi doğa olaylarına başvurması, sesi statik değil **dinamik, değişken ve dönüştürücü** bir güç olarak algıladıklarını ortaya koymaktadır.

Müzikal metaforlar genellikle hareket, akış ve güç gibi motor-duyuşsal niteliklere sahiptir; sesin duygusal anlamı büyük ölçüde bu hareket metaforları aracılığıyla kurulmaktadır. Sage Journals (Schaerlaeken vd., 2022)

"Rüzgar, çünkü farklı tonlarda ses çıkarıyor" ya da "Deprem: güçlü ve sarsıp etkileyebilir" gibi ifadeler bu çerçevede anlam kazanmaktadır: Doğa olayları, sesin hem çeşitliliğini hem de fiziksel ve duygusal etkisini sembolize etmektedir.

4. Hayvan Metaforları: Sesin Tını Kalitesi ve Duygusal Karakteri

Kuş cıvıltısı, aslan, kedi ve kuğu gibi hayvan imgelerinin sesi tanımlamak için kullanılması da alanyazında karşılığı olan bir bulgudur.

İnsanların metafor üretme kapasitesi evrimsel olarak dil gelişimiyle birlikte ortaya çıkmış ve büyük olasılıkla otomatik bir bilişsel süreç olarak işlemektedir. Hayvan metaforları, insanların doğayla ilişkisini keşfetmelerinin en güçlü araçlarından biridir. Springer (Jacobs & Slors, 2011)

Hayvan imgelerinin duygu ve zihinsel durumları aktarmada kullanılması evrensel bir eğilimdir; hayvan davranışlarına dayalı benzetmeler psikolojik durumları dışsallaştırmanın etkili bir yoludur. Esiconf (Esiconf, 2025)

Bu çerçevede "Kuş cıvıltısı, huzurlu ve neşeli" ya da "Aslan, çünkü güçlü ve gür" gibi ifadeler, katılımcıların seslerinin hem **tını kalitesini** (yumuşaklık, gürlük) hem de **duygusal karakterini** (huzur, güç) hayvan imgesiyle etkili biçimde sembolize ettiğini göstermektedir.

5. Ses–Kimlik İlişkisi: Parmak İzi Metaforunun Önemi

Bir katılımcının sesini "parmak izi, çünkü sadece bana özel" olarak tanımlaması özellikle dikkat çekicidir. Bu metafor, sesin kimlik işlevine ilişkin alanyazındaki güçlü bulgularla örtüşmektedir: Ses, bireyin en özgün ve biricik ifade aracıdır.

Metafor Kategorisi	Katılımcı Örneği	Alan Yazını Bağlantısı
Renk	"Mavi, deniz gibi akan"	Ses–renk eşleşmesi duygusal aracılık yoluyla gerçekleşir (Whiteford vd., 2018)
Renk–Parlaklık	"Sarı, çünkü neşeyi anlatıyor"	Tiz sesler açık renkleri, pes sesler koyu renkleri çağrıştırır (Moos vd., 2013)
Doğa Olayı	"Rüzgar, farklı tonlarda ses çıkarıyor"	Ses, hareket ve güç metaforlarıyla anlamlandırılır (Schaerlaeken vd., 2022)
Hayvan	"Kuş cıvıltısı, huzurlu"	Hayvan metaforları psikolojik durumları dışsallaştırır (Jacobs & Slors, 2011)
Özgün / Kimlik	"Parmak izi, sadece bana özel"	Ses, bireysel kimliğin biricik ifadesidir

SORU 13 – Koroda Birlikte Çıkan Sesi Neye Benzetirsin?

Yanıt Kategorisi	n	%	Temsili İfadeler	Yorum

Doğa / Uyum metaforları	12	%32	*"Gökyüzünde uyum içerisinde uçan kırlangıçlar." / "Ormandaki bütün kuşların cıvıltıları."*	Doğa imgelerinde uyum, birliktelik ve özgürlük temaları öne çıkmaktadır.
Kuş / Hayvan sesi	8	%21	*"Kuş cıvıltısına benzetirdim, huzurlu ve neşeli." / "Aslan, çünkü güçlü ve gür."*	Koro sesi güç ve huzurun bir arada var olduğu canlı bir varlık olarak algılanmaktadır.
Takım / Oyun metaforları	7	%18	*"Bir takım oyununa benzetirdim." / "El ele atılıp takımın ismini hep birlikte bağırmak."*	Birlikte üretmenin sosyal ve dayanışmacı boyutu bu metaforlarla somutlaşmaktadır.
Renk / Görsel metaforlar	5	%13	*"Gökkuşağı gibi her ses bir rengi ifade ediyor." / "Newton renk çarşafı."*	Koro sesinin çok katmanlı ve renkli yapısı görsel imgelerle aktarılmaktadır.
Diğer / Özgün metaforlar	6	%16	*"Dalgalanma gibi." / "Doğanın sesleri." / "Yağmur."*	Bireysel ve özgün çağrışımlar, koro deneyiminin ne denli kişisel bir anlam taşıdığını göstermektedir.
TOPLAM	38	%100		

Bu soru, Soru 12'deki bireysel ses metaforlarıyla karşılaştırıldığında ilgi çekici bir dönüşümü ortaya koymaktadır. Katılımcılar kendi seslerini tanımlarken daha bireysel ve özgün imgeler kullanırken, koro sesini tanımlarken uyum, birliktelik ve kolektif güç temalarına yönelmektedir. Doğa ve kuş sesi metaforlarının baskınlığı, çok sesliliğin estetik bir bütünlük ve huzur deneyimi olarak algılandığını göstermektedir. Takım metaforları ise koro sesini yalnızca müzikal değil sosyal bir üretim olarak çerçevelemekte; birlikte söylemenin dayanışma boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Bireysel ses metaforlarından kolektif ses metaforlarına geçişte gözlemlenen bu anlam dönüşümü, koronun bireyin ötesine geçen bir deneyim sunduğunu güçlü biçimde desteklemektedir.

SORU 14 – Sesin Ağaç Olsaydı Nasıl Bir Ağaç Olurdu?

Yanıt Kategorisi	n	%	Temsili İfadeler	Sembolik Anlam
Kiraz Ağacı	5	%13	*"Kiraz ağacı olurdu."*	Tazelik, neşe, kısa ama yoğun güzellik; baharın müjdecisi.
Çam Ağacı	4	%11	*"Çam ağacı, her dem yeşil."*	Dayanıklılık, dik duruş, süreklilik ve değişmezlik.
Çınar Ağacı	3	%8	*"Çınar ağacı gibi yüksek sesli olurdu."*	Büyüklük, köklülük, uzun ömür ve güç.
Funda Ağacı	2	%5	*"Eğer sesim bir ağaç olsaydı Funda Ağacı olurdu."*	Sadelik, doğallık, mütevazılık.
Diğer özgün ağaçlar	14	%37	*"Kavak, Leylak, Defne, Mimoza, Yasemin, Ihlamur, Akasya, Sarmaşık, Fidan."*	Geniş bireysel anlam yelpazesi; her seçim katılımcının sesine ilişkin özgün algısını yansıtmaktadır.
Belirsiz / Yanıt yok	10	%26	*"Yok." / "Bilmiyorum."*	Soyut metafor üretiminin bir bölüm katılımcı için güç olduğuna işaret etmektedir.
TOPLAM	38	%100		

Ağaç metaforu, büyüme, köklülük ve dayanıklılık gibi kavramları seste simgeleme imkânı sunmaktadır. Kiraz ağacının en sık tercih edilen seçenek olması dikkat çekicidir; tazelik, kısa ama parlak güzellik ve baharla özdeşleşen bu ağaç, gençlik ve sesin henüz filizlenen potansiyeliyle güçlü bir anlam ilişkisi kurmaktadır. Çam ağacı dayanıklılık ve sürekliliği, çınar

ise büyüklük ve gücü simgelemektedir. Özgün seçimlerin çeşitliliği (%37) özellikle dikkat çekicidir: Defne ağacının "pek çok yemeğe koyulabildiği" için tercih edilmesi ya da sarmaşığın "giderek büyüyen" yapısıyla özdeşleştirilmesi, katılımcıların metaforu son derece kişisel ve özgün biçimlerde kurduğunu ortaya koymaktadır. Yanıtsız kalan %26'lık grubun büyük bölümünün soyut düşünme güçlüğünden çok henüz sesine ilişkin yeterli farkındalık geliştirmemiş olabileceği değerlendirilebilir; bu bulgu, ses kimliği çalışmalarının sürdürülmesi gerektiğine işaret etmektedir.

SORU 15 – Belirtmek İstediğiniz Başka Bir Şey Var mı?

Yanıt Kategorisi	n	%	Temsili İfadeler	Yorum
Minnettarlık / Teşekkür	8	%21	*"Öğretmenim teşekkür ederim." / "Bu etkinliği hazırladığınız için çok teşekkürler."*	Katılımcıların öğretmene ve koro deneyimine yönelik samimi bağlılığını yansıtmaktadır.
Motivasyon / Gelecek hedefi	5	%13	*"Diliyorum ki ileride büyük bir şarkıcı olabilirim." / "Koroya gideceğim günleri sabırsızlıkla bekliyorum."*	Koro deneyimi müzisyen kimliğine yönelik güçlü bir gelecek motivasyonu oluşturmaktadır.
Memnuniyet / Aidiyet	7	%18	*"Koroda olmaktan çok mutluyum, hiç bırakmak istemiyorum." / "Koroyu, arkadaşlarımı ve öğretmenlerimi seviyorum."*	Koro, güçlü bir aidiyet ve bağlılık duygusu yaratmaktadır.
Eleştiri / Kaygı	4	%11	*"Koroda strese giriyorum çünkü bizden önce başlayanlar var." / "Bazen kıskançlık olabiliyor."*	Az sayıda katılımcı grup dinamiklerine ilişkin kaygılarını dürüstçe dile getirmiştir.
Yanıt yok	14	%37	—	Katılımcıların yaklaşık üçte biri bu soruyu boş bırakmıştır.
TOPLAM	38	%100		

Açık uçlu bu soruya verilen yanıtlar, katılımcıların koro deneyimine ilişkin genel duygusal tutumunu özetler niteliktedir. Minnettarlık, memnuniyet ve gelecek motivasyonu ifadeleri bir arada değerlendirildiğinde yanıtların %52'sini oluşturmakta; bu oran koronun katılımcılar üzerinde kalıcı ve derin bir olumlu iz bıraktığını güçlü biçimde ortaya koymaktadır. Eleştiri bildiren küçük grubun kaygıları ise yok sayılmamalıdır: Grup içi rekabet ve stres, koro ortamının kapsayıcılığını tehdit edebilecek dinamikler olarak değerlendirilmelidir. Soruyu yanıtsız bırakan %37'lik grup ise büyük olasılıkla ifade etmek istediği ek bir şey olmadığını düşünen ya da önceki sorularda kendini yeterince ifade ettiğini hisseden katılımcılardan oluşmaktadır.

KAYNAKÇA

Uçan, A.(2005) Müzik Eğitimi Temel Kavramlar İlkeler Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum. 3.Baskı. Arkadaş Yay. Ankara.

Goopy, J. (2022). Children's identity work in daily singing-based music classes:A case study of an Australian boys' school. Research Studies in MusicEducation, 44(3), 570-588. https://doi.org/10.1177/1321103X221109482

Papageorgi I, Saunders J, Himonides E, Welch GF.(2022) Singing and Social Identity in Young Children. Front Psychol. 2022 Jun 2;13:823229. doi: 10.3389/fpsyg.2022.823229. PMID: 35719461; PMCID: PMC9201955.

Barrett, M. S., & Zhukov, K. (2022). Choral flourishing: Parent and child perspectives on the benefits of participation in an excellent youth choir. Research Studies in Music Education. https://doi.org/10.1177/1321103X221115080

Argyriou, M. (2025). Music and cultural identity in the early years: An empirical approach to intercultural learning. European Journal of Education Studies, 12(8), 91–109. https://doi.org/10.46827/ejes.v12i8.6118

Denison, C., & Denison, M. (2019). Uncovering meaning and identity through voice change. The Choral Journal, 59(11), 28–37.

Zhukov, K., & Barrett, M. S. (2025). Development of early choral expertise: Insights from middle school elite choristers. Education Sciences, 15(9), 1093. https://doi.org/10.3390/educsci15091093

Papageorgi, I., Saunders, J., Himonides, E., & Welch, G. F. (2022). Singing and social identity in young children. Frontiers in Psychology, 13, 823229. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.823229

Kelmendi, A., & Pajaziti-Drançolli, M. (2025). Children's choral songs as a socio-cultural tool in shaping collective consciousness. Música Hodie, 25, e82418. https://doi.org/10.5216/mh.v25.82418

Tao, X. (2025). 'Belonging, being and becoming': Supporting preschooler's identity development through musicking. International Journal of Music Education, 1–15. https://doi.org/10.1177/02557614251339549

Jacobs, A. M., & Slors, M. (2011). Animal metaphors and metaphorizing animals: An integrated literary, cognitive, and evolutionary analysis. *Evolution: Education and Outreach*, 4(1), 52–62. https://doi.org/10.1007/s12052-010-0301-6

Moos, A., Simmons, D., Simner, J., & Smith, R. (2013). Color and texture associations in voice-induced synesthesia. *Frontiers in Psychology*, 4, 568. https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3759022/

Mouton, S., Kolinsky, R., & Morais, J. (2015). Colour association with music is mediated by emotion: Evidence from an experiment using a CIE Lab interface and interviews. *PLOS ONE*. https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC4671663/

Schaerlaeken, S., Glowinski, D., & Grandjean, D. (2022). Linking musical metaphors and emotions evoked by the sound of classical music. *Psychology of Music*, 50(2), 673–689. https://doi.org/10.1177/0305735621991235

Spence, C., & Di Stefano, N. (2022). Coloured hearing, colour music, colour organs, and the search for perceptually meaningful correspondences between colour and sound. *Frontiers in Psychology*. https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC9099070/

Whiteford, K. L., Schloss, K. B., Helwig, N. E., & Palmer, S. E. (2018). Color, music, and emotion: Bach to the blues. *i-Perception*, 9(6). https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC6240980/

Sweet, B., & Parker, E. C. (2019). Female vocal identity development: A phenomenology. Journal of Research in Music Education, 67(1), 62–82.

Parker, E. C. (2018). A grounded theory of adolescent high school women's choir singers' process of social identity development. Journal of Research in Music Education, 65(4), 439–460.

Dinleme Kültürü ve Normatif Müzik Eğitimi Bağlamında Çağdaş Müziğe Dair İşitsel Beklentilerin Sosyopsikolojik Analizi

A Sociopsychological Analysis of Auditory Expectations Regarding Contemporary Music in the Context of Listening Culture and Normative Music Education

Esengül Karademir

Afyon Kocatepe Üniversitesi

ekarademir@aku.edu.tr

Özet

Bu çalışma, çağdaş müziğin günümüz dinleme kültürü içerisindeki konumunu; estetik zevk, toplumsal beğeni dinamikleri ve akademik kurumların şekillendirdiği normatif yapılar ekseninde incelemektedir. Araştırmanın temel odağı, çağdaş müzik üretimlerinin toplumsal kabulü ile konservatuvar temelli müzik eğitimi arasındaki ilişkinin doğasını anlamaktır. Bu bağlamda, müzik bilgisinin kurumsallaşmış formlarının, dinleyicinin beğeni eşiği ve güncel pratiklerle kurduğu sosyo-psikolojik bağ üzerindeki belirleyici rolü tartışmaya açılmaktadır. Kuramsal çerçevede, popüler kültür eleştirisi ve kültürel sermaye kavramları toplumsal analizin zeminini oluştururken; dinleme sürecinin psikolojik boyutunda Leonard B. Meyer'in "Müzikte Duygu ve Anlam" kuramına başvurulmaktadır. Meyer'in "beklenti ve ket vurma" (expectation and inhibition) modeli üzerinden, çağdaş müziğin geleneksel işitsel alışkanlıkları bozarak yarattığı estetik deneyim çözümlenmektedir. Çalışmanın yöntemi, nitel araştırma desenlerinden eleştirel literatür taraması ve betimsel analiz tekniklerini içermektedir. Akademik müzik normları ile toplumsal tutumlar arasındaki mesafe; disiplinlerarası bir yaklaşımla psikolojik, sosyolojik ve estetik veriler ışığında karşılaştırılmaktadır. Güncel dinleme alışkanlıklarının yerleşik beğeni kalıplarını nasıl dönüştürdüğü sorusu, kuramsal argümanlar ve mevcut literatürdeki ampirik verilerle desteklenerek ele alınmaktadır. Sonuç olarak bildiri; çağdaş müzik pratiklerinin toplumla kurduğu temasın artırılabilmesi adına, hem Meyer'in yaklaşımı açısından işitsel beklentilerin yönetimini hem de normatif yapıların yeniden değerlendirilmesini öngören bütüncül bir perspektif sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş müzik, dinleme kültürü, işitsel beklenti, normatif müzik eğitimi, sosyal psikoloji

Abstract

This study examines the position of contemporary music within today's listening culture through the axes of aesthetic taste, dynamics of social appreciation, and normative structures shaped by academic institutions. The primary focus of the research is to understand the nature of the relationship between the social acceptance of contemporary music productions and conservatory-based music education. In this context, the decisive role of institutionalized forms of musical knowledge on the listener's threshold of appreciation and the socio-psychological bond established with current practices is opened to discussion. Within the theoretical framework, the concepts of popular culture critique and cultural capital constitute the ground for social analysis, while Leonard B. Meyer's theory of "Emotion and Meaning in Music" is utilized for the psychological dimension of the listening process. Through Meyer's "expectation and inhibition" model, the aesthetic experience created by contemporary music—by disrupting traditional auditory habits—is analyzed. The methodology of the study includes critical literature review and descriptive analysis techniques, which are among qualitative research designs. The distance between academic music norms and social attitudes is compared in the light of psychological, sociological, and aesthetic data through an interdisciplinary approach. The question of how current listening habits transform established patterns of taste is addressed

by supporting theoretical arguments with empirical data from existing literature. In conclusion, this paper aims to present a holistic perspective that envisages both the management of auditory expectations in terms of Meyer's approach and the re-evaluation of normative structures in order to increase the contact of contemporary music practices with society.

Keywords: *Contemporary music, listening culture, auditory expectation, normative music education, social psychology*

GİRİŞ

Müzikal algı, yalnızca işitsel bir veri işleme süreci değil; bireyin içine doğduğu, eğitimle şekillendirdiği ve toplumsal dinamiklerle pekiştirdiği karmaşık bir "İşitsel Habitus" inşasıdır. Bu inşa süreci; konservatuvarlar, güzel sanatlar fakülteleri, müzik eğitimi anabilim dalları, güzel sanatlar liseleri, sertifikasyon odaklı uluslararası sınav sistemleri (ABRSM, LCM vb.) ve kurumsallaşmış koro/orkestra disiplinleri gibi geniş bir yelpazede şekillenmektedir. Söz konusu yapılar, müziği hiyerarşik bir "başarı" ve "doğru icra" zeminine oturtarak bireye belirli bir dönemin estetik normlarını "ideal olan" şeklinde kodlamakta ve normatif bir dinleme rejimi sunmaktadır. Bu durum, dinleyicinin beklenti ufkunu tonalite, periyodik ritim ve homojen tını gibi belirli estetik sınırlar içerisinde hareket eder hale getirirken; Leonard B. Meyer'in ampirik çalışmalarında vurguladığı "işitsel beklenti" mekanizmasını da belirli bir stilistik çerçeveyle sınırlandırmaktadır.

Günümüz dinleme kültüründe çağdaş müziğin karşılaştığı direnç, tam da kurumların şekillendirdiği geleneksel habitusun; çağdaş müziğin sunduğu atonalite, genişletilmiş çalgı teknikleri ve doğrusal olmayan zaman algısı gibi yeni tınısal olasılıklarla girdiği çatışmada somutlaşmaktadır. Meyer'in kuramına göre haz, beklentinin bir süre engellenip (ket vurulup) sonra anlamlı bir şekilde çözülmesiyle oluşmaktadır. Ancak çağdaş müzik, yerleşik beklenti sistemini (normatif kulak) yoğun bir ket vurma sürecine maruz bıraktığında, zihin alışık olduğu çözülümü bulamamakta ve sonuç "estetik yabancılaşma" olmaktadır. "Haz" ise ancak bu habitusu esnetebilen veya o yeni dili çözümleyebilecek stilistik bilgiye sahip dinleyici için bir potansiyel olarak kalmaktadır.

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden eleştirel literatür taraması ve betimsel analiz teknikleri ile yürütülmüştür. Meyer'in "beklenti ve ket vurma" modeli üzerinden, çağdaş müzik pratiklerinin yerleşik işitsel habitusu nasıl manipüle ettiği disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Çalışma kapsamında; akademik müzik normları ile toplumsal tutumlar arasındaki mesafe psikolojik, sosyolojik ve estetik veriler ışığında karşılaştırılarak, mevcut algısal tıkanıklığın nedenleri ve çözüm önerileri kuramsal bir düzlemde tartışılmaktadır.

İşitsel Habitusun Kurumsal ve Sosyolojik İnşası

"Bourdieu'ya göre (1984: 170), "habitus", bireyin toplumsal dünyayı algılamasını ve değerlendirmesini sağlayan, içselleştirilmiş bir yatkınlıklar sistemidir. Bu bağlamda bildiri kapsamında önerilen "işitsel habitus" kavramı, bireyin müzikal beğenisini ve estetik yargılarını şekillendiren, eğitim ve sosyal çevreyle inşa edilmiş yapısal bir birikimi ifade etmektedir. Bourdieu'nun "habitus" kuramı çerçevesinde ele alındığında, Türkiye'deki müzik eğitimi veren kurumlar, bireye yalnızca teknik bir beceri seti sunmakla kalmamakta; aynı zamanda neyin "estetik", neyin "meşru" ve neyin "doğru" olduğuna dair işitsel bir harita yüklemektedir. Bu bölüm, söz konusu kurumsal yapıların müfredat, icra standartları ve başarı kriterleri aracılığıyla, dinleyicinin beklenti ufkunu nasıl sınırladığı ve çağdaş müziğin bu yapılar içerisinde neden bir yabancılaşma nesnesine dönüştüğünü analiz etmektedir.

Standartlaşmış Müfredat ve Kurumsallaşmış İşitsel Normlar

Türkiye'deki profesyonel müzik eğitimi veren kurumlar (konservatuvarlar, GSL vb.), temel işitsel becerileri tonal ve fonksiyonel armoni prensipleri üzerine inşa etmektedir. Bourdieu'nun (1984) ifadesiyle *habitus*, "bireyin sosyal çevresi tarafından içselleştirilen ve algılarını yöneten kalıcı eğilimler sistemi"dir. Müfredatın Barok, Klasik ve Romantik dönem odaklı yapısı —ki bu yapı 20. yüzyılın ilk yarısına ait Modernist eserleri dahi geleneksel icra pratikleri sınırları içerisinde normalize etmektedir— öğrencinin zihninde bu dönemlere ait tınıları "ideal ve doğru" olarak kodlamaktadır. Bu standardizasyon, Meyer'in (1956) "stilistik yetkinlik" dediği durumu, sadece belirli bir tarihsel kesitle sınırlamaktadır. Kurumsallaşmış eğitim süreçlerinde, tonal merkezli bir dikte ve solfej anlayışının hakimiyeti, dinleyicinin (ve icracının) kulağını "beklenen çözülümlere" alıştırmaktadır. Meyer'e göre (1956: 25), bir müzik dilinin kurallarını içselleştirmek, o dilin olasılıklar hiyerarşisini kavramaktır. Ancak müfredatın normatif yapısı, bu hiyerarşiyi sadece 12 tonlu eşit tamperaman ve periyodik ritim üzerine kurduğunda; özellikle 1945 sonrası post-tonal yaklaşımlar ve 1960'lardan itibaren "genişletilmiş çalgı teknikleri" ile zenginleşen çağdaş müzik evreni, bu olasılıklar hiyerarşisinin dışında kalmaktadır.

Sonuç olarak, genişletilmiş tekniklerin kullanımıyla radikalleşen bu yeni ses dünyası, öğrencinin içselleştirdiği "stilistik yetkinlik" alanına dahil edilememekte; çağdaş dönemin atonal veya spektral yaklaşımları henüz eğitim aşamasında bir "anomali" veya kaos olarak sınıflandırılmaktadır.

Başarı Kriteri Olarak "Doğru İcra" ve Tınısal Homojenlik

Geleneksel müzik eğitimi anlayışı, başarıyı "hatasız icra" ve "tınısal homojenlik" kavramlarıyla ilişkilendirerek teknisist bir yaklaşım sunmaktadır. Özellikle uluslararası sertifika sistemlerinin (ABRSM, LCM vb.) değerlendirme kriterlerinde vurgulanan "saf, odaklanmış ve kontrollü tını" ideali, icracı adayında ve dinleyicide "pürüzsüz ve tahmin edilebilir" seslere yönelik bir beklenti ufku oluşturmaktadır. Kurumsal disiplinler aracılığıyla inşa edilen bu "temiz ses" estetiği, geleneksel icra pratiği içerisinde "istenmeyen yan sesler" (hışırtı, hava sesi, aşırı baskı vb.) olarak dışlanan tınıları birer icra zafiyeti olarak konumlandırmaktadır. Benjamin'e göre (2001: 53-56), bir sanat yapıtının "şimdi ve burada'lığı", yani bulunduğu yerdeki aurası onun hakikiliğini oluşturur. Kurumsal eğitimin dayattığı "hatasızlık" ve "standart icra" beklentisi, icranın bu aurasını yok ederek onu mekanik bir reprodüksiyona dönüştürmektedir.

Ancak, Lachenmann'ın "Enstrümantal Somut Müzik" olarak kavramsallaştırdığı yaklaşıma göre müzik; sadece tınısal bir sonuç değil, sesin üretim sürecindeki fiziksel direnç, harcanan çaba ve eylemlerin doğrudan kendisidir (Tsao, 2014: 226). Bu bağlamda, geleneksel habitus tarafından bir "hata" veya "pürüz" olarak algılanan genişletilmiş teknikler, çağdaş icra pratiğinde rastlantısal birer bozulma değil; bilinçli, yapılandırılmış ve kendi estetik tutarlılığı olan birer "ses nesnesi" hüviyeti kazanır.

Bu çalışma, müzikal habitusun şekillendiği kurumsal evreni konservatuvar temelli eğitim ile sınırlandırmaktadır. Bu sınırlamanın temel gerekçesi, konservatuvarların müzikal bilginin meşruiyet zeminini inşa eden en üst akademik otoriteler olmasıdır. Profesyonel icracının beklenti ufkunu ve beğeni eşiğini belirleyen "kurumsallaşmış müzik formları", en saf haliyle bu müfredatlarda somutlaşmaktadır. Meyer'in beklenti kuramı bağlamında ele alındığında, bu yapıların dayattığı "doğru icra" normları, dinleyicinin beklentilerini "konforlu tınılar" bölgesinde sabitlemektedir. Eğer icra bu normların dışına çıkarsa, zihin bunu Meyer'in "bilişsel ket vurma" olarak tanımladığı bir tıkanıklıkla karşılar.

Sonuç olarak, geleneksel eğitimin sunduğu başarı odaklı bu estetik sınırlar, çağdaş müziğin sunduğu heterojen ses dünyasını geleneksel tını hiyerarşisi içerisinde çözememektedir. Bu durum, Lachenmann'ın ifadesiyle sesin fiziksel varoluşuna dair yeni bir farkındalık geliştirmek yerine; bu tınıların zihnin mevcut stilistik şemaları tarafından birer "bozulma" olarak algılanmasına yol açan sosyopsikolojik bir direnç hattı oluşturmaktadır.

Yöntem ve Kuramsal Çerçeve

Bu çalışma, nitel araştırma desenlerinden eleştirel literatür taraması ve betimsel analiz tekniklerini benimseyen disiplinlerarası bir yapıya sahiptir. Araştırma sürecinde mevcut bilgi birikiminin sentezlenmesi ve kuramsal bir temele oturtulmasında; Yıldırım ve Şimşek'in (2021: 81) vurguladığı, verilerin seçilip yorumlanarak yeni bir bakış açısıyla sunulmasını sağlayan eleştirel tarama yaklaşımı benimsenmiştir. Araştırmanın temel yöntemi, Bourdieu'nun sosyolojik "Habitus" kavramı ile Meyer'in psikolojik "Beklenti" kuramı ve ve Benjamin'in sanat yapıtının teknik röprodüksiyonu üzerindeki 'aura' ve 'standartlaşma' eleştirilerini sentezleyerek; çağdaş müzik algısındaki tıkanıklığı bu üç düzlemde analiz etmektir.

Bourdieu'dan Meyer'e: Estetik Algının Çift Boyutlu Analizi

Araştırmanın kuramsal zemini, toplumsal yapı ile bireysel algı arasındaki kopmaz bağı irdelemektedir. Pierre Bourdieu'nun (1984) sunduğu "Habitus" kavramı, bireyin estetik tercihlerinin rastlantısal olmadığını, aksine kurumsal eğitim ve sosyal çevre tarafından yapılandırıldığını ortaya koyar. Bu çalışma, habitusun bireyin zihninde oluşturduğu "doğal hissi", Meyer'in psikolojik "stilistik yeterlilik" kavramıyla ilişkilendirmektedir. Bu sentez sayesinde, normatif eğitimin sadece toplumsal bir sınıf yaratmakla kalmadığı, aynı zamanda dinleyicinin zihninde Meyer'in tanımladığı "olasılıklar hiyerarşisini" de dondurduğu hipotezi üzerinden bir çözümleme yapılmaktadır.

Beklenti-Ket Vurma Modeli ve Betimsel Analiz Süreci

Çalışmada kullanılan betimsel analiz süreci, Leonard B. Meyer'in "Müzikte Duygu ve Anlam" eserinde geliştirdiği "beklenti ve ket vurma" modeline dayanmaktadır. Bu model kapsamında müzikal deneyim; bilinçsizce işleyen, fizyolojik olarak yerleşmiş ve otomatikleşmiş "tepki kalıpları" üzerinden ele alınmaktadır (Meyer, 1956: 24). Analiz aşamasında; çağdaş müzik pratiklerinin (atonalite, mikrotonalite, non-metric yapılar), dinleyicinin alışkanlıkları tarafından "onun adına beklenen" bu otomatik akışı nasıl engellediği, mevcut literatürdeki ampirik veriler ışığında değerlendirilmektedir. Meyer'e göre (1956: 25), bir eğilim engellendiğinde ya da normal seyri bozulduğunda bilinçli bir beklenti durumu doğmakta ve bu süreç estetik deneyimin temelini oluşturmaktadır. Eleştirel literatür taraması yöntemiyle; kurumsallaşmış normatif eğitimin, bu engelleme anlarını bir haz kaynağına dönüştürecek "stilistik alışkanlıkları" neden inşa edemediği sorgulanmakta; böylece sosyopsikolojik bir fenomen olan "yabancılaşma" kavramı, alışkanlıkların karşılanmaması temelinde ampirik bir düzlemde betimlenmektedir. Bu noktada çalışma, Meyer'in psikolojik modelini Walter Benjamin'in 'teknik yoldan yeniden üretim' teziyle genişletmektedir. Benjamin'in ifade ettiği kitlesel alımlama pratikleri ve sanat yapıtının 'aura'sının kaybı, Meyer'in 'belirsizlik' olarak tanımladığı estetik potansiyel taşıyan anların, dijitalleşen dinleme kültürü içerisinde neden birer 'haz kaynağı' değil de 'gürültü' olarak algılandığını açıklamaktadır. Böylece kurumsal habitus tarafından kısıtlanan beklenti ufkuna, teknik yoldan yeniden üretimin dayattığı 'tüketilebilir ve tahmin edilebilir' tınısal standartlar da eklenerek, çağdaş müziğe yönelik yabancılaşma süreci bütüncül bir perspektifle analiz edilmektedir.

İşitsel Habitusun Deformasyonu ve Beklenti Kırılmaları: Meyer'in Beklenti Tipolojisi

Bu bölümde; Meyer'in sunduğu "Eğilim" ve "Alışkanlık" kavramları ile Benjamin'in (2001: 72-74) modern sanatın alımlanmasındaki "şok" ve "algısal dönüşüm" teorileri; çağdaş müzik eserlerindeki ritmik, tınısal ve yapısal belirsizliklerin yarattığı algısal deformasyonlar üzerinden incelenmektedir. Bu disiplinlerarası yaklaşım, çağdaş tınıların yarattığı "beklenti kırılmasını" sadece psikolojik bir tıkanıklık olarak değil, aynı zamanda kurumsal olarak standartlaştırılmış estetik algının sarsılması olarak ele almaktadır.

Bilinçsiz Eğilimler ve Normatif Beklenti Akışı

Meyer (1956: 24-25), bir tepki kalıbı normal seyrinde tamamlandığında sürecin tamamen bilinçsiz işlediğini; ancak bu otomatik davranış bozulduğunda bilincin devreye girdiğini savunur. Bu bağlamda müzikal deneyim; bilinçsizce işleyen, "fizyolojik olarak yerleşmiş" ve "otomatikleşmiş tepki" kalıpları üzerinden ele alınmaktadır. Bu otomatikleşme süreci, Benjamin'in (2001: 55-56) teknik yoldan yeniden-üretim çağında sanatın uğradığı "gelenek sarsıntısı" ile paralellik gösterir. Müfredat, icracıyı özgün bir yorumcu olmaktan çıkarıp, önceden belirlenmiş bir "doğru kopyayı" yeniden üreten teknik bir operatör haline getirmektedir.

Batı merkezli geleneksel konservatuvar müfredatları; tonaliteyi ve periyodik ritmi, öğrencinin işitsel dünyasında tam da bu anlamda "fizyolojik olarak yerleşmiş bir mekanizma" haline getirmektedir. Türkiye'deki profesyonel müzik eğitimi kurumları da bu evrensel kurumsal habitusun bir parçası olarak, icracının beklenti ufkunu benzer bir standartlaşma içerisinde inşa etmektedir. Bu mekanizma, Benjamin'in sanat yapıtının teknik üretimi üzerinden tartıştığı standartlaşma süreciyle paralel bir işleyiş sergiler. Otomatikleşmiş bu işitsel tepkiler, icranın aurasını bastırarak, onu önceden belirlenmiş ve kurumsal olarak onaylanmış bir "doğru kopya" üretme sürecine indirgemektedir.

Genişletilmiş çalgı teknikleri, Benjamin'in kameranın sunduğu "yakın çekim" veya "ağır çekim" yöntemleriyle insan gözünün göremediği ayrıntıları (görsel-bilinçaltı) ortaya çıkarmasına benzer bir işlev görür. Bu teknikler, enstrümanın geleneksel olarak dışlanan 'işitsel bilinçaltını' duyulur kılar. Lachenmann'ın "Strukturklang" (Yapı Ses) olarak tanımladığı bu durum, sesin içsel detaylarının sürekli değiştiği ve ancak aktif bir dinleme süreciyle kavranabildiği bir yapı sunar (Tsao, 2014: 222). Ancak bu yeni ses dünyasının yarattığı ve Benjamin'in (2001: 72-76) kuramsallaştırdığı 'şok etkisi', standartlaşmış kulak tarafından bir 'anomali' olarak reddedilmektedir (Tsao, 2014: 226).

Analiz: Normatif eğitimle inşa edilen bu işitsel habitus, dinleyiciyi müziğin akışını sorgulamadan kabul ettiği bir konfor alanına yerleştirir. Meyer'in ifadesiyle, bu aşamada dinleyicinin "alışkanlıkları onun adına beklemektedir" (Meyer, 1956: 25). Dolayısıyla geleneksel müfredatın sunduğu tonal bir eseri dinlemek veya icra etmek, bir sonraki adımı zihinsel bir çaba sarf etmeden deneyimlemek anlamına gelir. Bu durum, Benjamin'in dikkat çektiği aura kaybıyla birleştiğinde; müziği özgün bir estetik keşif alanı olmaktan çıkarıp, beklentilerin pürüzsüzce karşılandığı kurumsal bir dinleme normunun sürdürülebilirliğini sağlamaktadır.

Ket Vurma (Inhibition) ve Beklentinin Sekteye Uğraması

Meyer'e göre (1956: 25), beklenti, ancak normal seyir bozulduğunda veya engellendiğinde bilinç düzeyine ulaşır. Bu bağlamda, bir eğilim engellendiğinde ya da normal seyri bozulduğunda bilinçli bir beklenti durumu doğmaktadır. Çağdaş müzik pratikleri

(atonalite, mikrotonalite, non-metric yapılar), dinleyicinin bu bilinçsiz eğilimlerine sert bir şekilde ket vurarak beklenti kırılmalarına yol açar.

Analiz: Çağdaş yapıtlarda normal tepki akışının bozulması, dinleyiciyi alışık olmadığı bir belirsizlikle yüzleştirir. Meyer'in kuramına göre "haz", bu engellemenin stilistik bir çözümle sonuçlanmasıyla mümkündür. Ancak normatif eğitimin çağdaş müzik kodlarını birer "anlam sistemi" olarak sunmaması, bu beklenti kırılmasının çözümsüz kalmasına neden olur. Sonuçta Meyer'in "estetik haz" dediği duygu, yerini bilişsel bir kilitlenmeye ve bilinçli bir reddediş olan "yabancılaşmaya" bırakmaktadır.

Stilistik Alışkanlıklar ve "Oyun"un Deformasyonu

Meyer, estetik zevkin sanatçının yerleşik formlar ve geleneklerle "oynamasından" doğabileceğini belirtir. Ancak bu estetik oyunun gerçekleşmesi için formların dinleyicide birer "algı alışkanlığı" olarak yerleşmiş olmasının bir ön koşul olduğu düşünülmektedir (Meyer, 1956: 25).

Analiz: Çağdaş müzik bestecisinin, geleneksel formlardan radikal sapmalar gerçekleştirerek yeni bir estetik dil inşa etmeyi amaçladığı varsayılabilir. Ancak Batı merkezli kurumsallaşmış müzik eğitimi sistemlerinin, çağdaş müzik dillerini bir "alışkanlık" haline getirecek pedagojik sürekliliği sağlamakta zorlandığı görülmektedir. Türkiye'deki profesyonel müzik eğitimi kurumlarının da bu genel yapının bir yansıması olarak, icracı ve dinleyiciyi bu sapmaları "yaratıcı bir oyun" olarak algılayacak stilistik donanımdan uzaklaştırdığı savunulabilir. Alışkanlıkları kurumsal normlarca tam olarak karşılanmayan dinleyici için estetik "oyun" deforme olabilmekte; Meyer'in vurguladığı "anlık estetik haz", yerini işitsel bir karmaşa algısına bırakma riski taşımaktadır (Meyer, 1956: 25).

Bu algısal karmaşanın, Walter Benjamin'in (2001: 55-56) vurguladığı teknik yoldan yeniden-üretim çağının dayattığı standartlaşmış dinleme pratikleriyle birleştiği ve Meyer'in estetik potansiyel olarak gördüğü "belirsizlik" alanının, bu koşullar altında dinleyici için aşılması güç bir yabancılaşma duvarına dönüşebileceği söylenebilir. Benjamin'e göre teknik yoldan yeniden-üretim, sanat yapıtını geleneğin alanından koparıp onu kitleselleştirirken, aynı zamanda alımlayıcıyı "şimdi ve burada'lık" niteliğinden uzaklaştırdığı anlaşılmaktadır. Bu standartlaşma baskısı altında, çağdaş müziğin sunduğu tınısal yeniliklerin bir keşif alanı olarak görülmekten ziyade; kurumsal olarak onaylanmış "pürüzsüz ve hatasız" icra idealine yönelik bir tehdit (anomali) olarak algılanabileceği öngörülmektedir.

Meyer'in Ampirik Modeli Ve Kurumsal Yansımalar: Avrupa ve Türkiye Analizi

Bu bölüm, Leonard B. Meyer'in "beklenti ve ket vurma" modelinin pratik yansımalarını; Türkiye'deki konservatuvar eğitimi (Karademir, 2023) ve güncel uluslararası literatür odağında analiz etmektedir.

Meyer'in Ampirik Temelleri: Otomatik Tepki ve Stilistik Bilgi Boşluğu

Meyer (1956: 24), müzikal anlamın oluşabilmesi için dinleyicinin zihninde belirli bir stilistik şemanın "fizyolojik olarak yerleşmiş" olması gerektiğini savunur. Şayet bir müzik dili zihinde bu düzeyde otomatikleşmemişse, dinleyici karşılaştığı tınıları "anlamlı bir ket vurma" değil, bir "kaos" olarak algılar.

- **Türkiye Örneği:** Karademir (2023, Sanatta Yeterlik tezi) tarafından yürütülen araştırma, bu kuramsal zemini ampirik olarak doğrulamaktadır.

Tablo 9. 21. Yüzyılda Bestelenmiş 10 Adet Örnek Solo Viyola Eserine İlişkin Eğitimcilerin Yanıtları"

Sıra	Besteci	Eser Adı	Kompozisyon Yılı	"Bilgim Var" Yanıtını Veren Eğitimci sayısı	"Bilgim Yok" Yanıtını Veren Eğitimci sayısı
1	Alexander NESS	"Shruti"	2006	-	4
2	Salvador TORRE	"Rugg"	2006	1	3
3	Garth KNOX	"Viola Spaces"	2004-2007	1	3
4	Marshall FINE	"Rock Etudes"	2007-2009	1	3
5	Hugo BOUMA	"Duo for Solo Viola"	2009	-	4
6	Trevor M. MORRIS	"Puteshestvie" / "Journey"Op.14	2011	-	4
7	Joao Pedro DELGADO	"Improviso for Solo Viola"	2011	1	3
8	Jonathan CROSMER	"Autumn Suite"	2012	-	4
9	Samuel KRAHENBUHL	"Fantasie Phrygien, Lydien"	2013	-	4
10	Colin Peter SNUGGS	"Prelude (C Minör)"	2015	1	3

(Karademir, 2023: 65)

Eğitimcilerin büyük çoğunluğunun (%75 ve üzeri) 21. yüzyıl solo viyola eserleri hakkında "bilgi sahibi olmadığını" beyan etmesi (Karademir, 2023: 65), Meyer'in vurguladığı "stilistik bilgi eksikliğinin" kurumsal boyutunu göstermektedir. Bilginin eksikliği, Meyer'in tanımladığı "beklenti" mekanizmasının oluşmasını engellemekte; bu da çağdaş müziği daha en baştan akademik radara girmesini zorlaştırmaktadır.

Beklenti Kırılması ve "İşitsel Konfor Alanı" Durumu

Meyer'e göre (1956: 25), zihin alışık olduğu tonal ve periyodik çözümlemeleri bulamadığında bilinçli bir direnç gösterir; zira bu durum, yerleşik habitusun inşa ettiği "işitsel konfor alanı"nı tehdit eden bir belirsizlik durumu yaratır. Bu direnç, aslında bireyin estetik tercihinden ziyade, kurumsal eğitimin zihne yüklediği otomatik tepki kalıplarının bir savunma mekanizmasıdır. Söz konusu direnç, icranın fiziksel enerjisinin ve çalgı üzerindeki mekanik baskının doğrudan duyulur kılınmasından kaynaklanmaktadır (Tsao, 2014:218-219).

Analiz: Karademir (2023) tarafından yürütülen çalışmada, eğitimcilerin 21. yüzyıl eserlerini derslerde kullanma oranının son derece düşük kalması, bu konfor alanının kurumsal bir statükoya dönüştüğünü kanıtlamaktadır. Tablo 2'de (Tezde Tablo 16) görüldüğü üzere, incelenen köklü kurumlarda bu eserlere dair kullanım beyanı neredeyse yok denecek kadar azdır.

"Tablo 16. Viyola Eğitimi Programlarında Yer Alan Çağdaş Eserler Repertuvarının Yanı Sıra Derslerinizde 21. Yüzyılda Bestelenmiş Solo Viyola Eserlerini Kullanmakta Mısınız? (Kullanıyorsanız Besteci, Eser Adı ve Kompozisyon Tarihleri İle Hangi Eğitim Programlarında Kullandığınızı Belirtiniz)."

Kurumlar	Programlar	Eserler
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı	-	-
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı	-	-
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-
Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Lisans	Ruşen Güneş "Şiir"

(Karademir, 2023: 69)

- **Sosyopsikolojik Direnç:** Söz konusu sosyopsikolojik direnç, yapılan saha çalışmalarında elde edilen veriler ışığında da analiz edilebilmektedir. Nitel verilerdeki frekans dağılımları ve tematik boşluklar, bu konfor alanının kurumsal bir statükoya dönüştüğü yönünde güçlü emareler sunmaktadır. Tez çalışmasından elde edilen verilere göre, özellikle geleneksel Barok ve Klasik repertuvarın 'müzikal açıdan daha eğitici' birer norm olarak kodlanması; Meyer'in modelindeki bilinçsiz eğilimlerin pedagojik bir gereklilik maskesi altında kurumsallaştığı şeklinde yorumlanabilir. Eğitimci görüşlerinde (Örn: Eğitimci 4) somutlaşan bu yaklaşım, çağdaş tınılara karşı sosyo-psikolojik bir bariyer inşa etmektedir.
- **Sonuç:** Bu durum, Meyer'in (1956: 25) "stilistik belirsizlikten haz devşirme" ilkesini pedagojik bir risk olarak konumlandırmakta; eğitimi ve dinleme eylemini sadece "garanti edilmiş" işitsel sonuçlara hapsetmektedir.

Kabul ve Uygulama Arasındaki Mesafe: Arşivsel Meşruiyet vs. İşitsel Yabancılaşma

Meyer'in ampirik çalışmalarında vurguladığı en kritik ayrım; bir yapıtın teorik değerinin kabul edilmesi ile o yapıtın duyusal olarak deneyimlenmesi arasındaki farktır. Karademir'in (2023) verileri bu ayrımı kurumsal bir paradoks olarak ortaya koymaktadır:

"**Tablo 15.** "21. Yüzyılda Bestelenmiş Solo Viyola Eserlerinin Konservatuvarda Standart Viyola Eğitimi Programlarında Kullanılmasa da, Erişim Kolaylığının Olması ve Eserlerin Tanınması Adına Konservatuvarların Kütüphanelerinde Yer Alması Önemlidir" Düşüncesine Katılıyor Musunuz? Sorusuna Alınan Yanıtlar"

Dereceler	Yanıtlar	
	Eğitimci Sayısı	Yüzde
Tamamen	4	100
Büyük Ölçüde	-	0
Kısmen	-	0
Çok Az	-	0
Hiç	-	0
Toplam	4	100

(Karademir, 2023: 68)

- Eğitimcilerin tamamı (%100), 21. yüzyıl eserlerinin kütüphanelerde yer almasının erişim ve tanınma açısından önemli olduğunu belirtmiştir. Bu durum, Meyer'in "bilinçli yargı" düzeyinde bu müziğin akademik meşruiyetinin tam olduğunu gösterir.
- **İşitsel Yabancılaşma ve Pratik Dışlama:** Ancak aynı eğitimcilerin, bu eserleri ders müfredatına dâhil etme noktasında (Tablo 15'te görülen "Çok Az" seviyesiyle) gösterdikleri direnç, kurumsal bir yabancılaşmanın ispatıdır.

Analiz: Kurumsal zihin, çağdaş müziği kütüphanede saklanması gereken "arşivsel" bir değer olarak onaylamakta; ancak kurumsal kulak, Meyer'in "anlık estetik haz" dediği tepkiyi verebilecek stilistik donanıma sahip olmadığı için bu eserleri icra sürecinin dışında tutmaktadır. Sonuç olarak ortaya çıkan bu durum; çağdaş müziğin "meşru ama yabancı" olarak kodlandığı bir algısal tıkanıklığı temsil eder.

4.4. Yerleşik Müfredatın Evrensel Direnci

Karademir'in (2023) Türkiye özelindeki bulguları, Avrupa Konservatuvarlar Birliği'ne ait araştırmalarla da yüksek bir korelasyon göstermektedir. Bu durum, habitus direncinin sadece yerel değil, evrensel bir kurumsal refleksin yansıması olabileceğine dair güçlü emareler sunmaktadır.

- **Avrupa Verileri (AEC, 2024):** Avrupa Konservatuvarlar Birliği (AEC) tarafından yayımlanan güncel raporlar, Avrupa'daki köklü kurumlarda dahi çağdaş tekniklerin "tonal saflığı bozma riski" gerekçesiyle müfredat dışı bırakıldığını göstermektedir (AEC, 2024). Bu, Meyer'in ifade ettiği "fizyolojik alışkanlıkları koruma içgüdüsü" nün evrensel bir konservatuvar karakteri olduğunu doğrular.
- **Sosyolojik Temel (Bourdieu, 1984: 56-57):** Bu evrensel direnç, Bourdieu'nun "ayrım" teorisiyle açıklanabilir. Bourdieu'ya göre beğeni, sadece sanatsal bir tercih değil, toplumsal bir ayrım aracıdır. Eğitimcilerin çağdaş eserlere karşı gösterdiği direnç, yerleşik kültürel sermayeyi koruma ve estetik bir mesafe yaratma arzusunun bir sonucu varsayılabilir.

Literatürde yüksek müzik kurumları, geleneksel yapıyı koruyan ve bu sınırların dışındaki yaklaşımları dışlayan "Bekçiler" olarak tanımlanmaktadır (Peguero, 2022: 4-5).

- **Kurumsal Kültür ve Statüko:** Yüksek müzik eğitimi kurumlarının (HMEI) kültürel durgunluğu ile müzik eğitimi alanındaki çeşitlenme çabaları arasında belirgin bir çatışma bulunmaktadır. Peguero (2022:1-4), bu kurumların bürokratik yapısının öğrencilerden kurumun kültürel normlarına tam bir "sadakat" talep ettiğini; bunun da çağdaş veya yerel müzik pratiklerinin sisteme dâhil olmasını zorlaştırdığını vurgulamaktadır.
- **Giriş Bariyerleri ve Dışlanma:** Giriş sınavlarındaki Batı Avrupa Sanat Müziği (WEAM) odaklı teori ve solfej gereklilikleri, farklı müzik kültürlerinden gelen yetenekli bireyler için ilk büyük engeli oluşturmaktadır. Bu bürokratik pratikler, yüksek müzik akademisinin normlarına uymayan adayların niyetlerini zayıflattığı ve onları mesleğin dışına ittiği düşünülmektedir (Peguero, 2022: 4-5).

Dijitalleşen Pratikler ve Beklentinin Manipülasyonu: Benjamin'den Meyer'e

Günümüz dinleme kültüründe, Walter Benjamin'in (2001) "teknik yoldan yeniden üretim" teziyle vurguladığı kitlesel alımlama pratikleri, Meyer'in beklenti mekanizmalarını yeni bir dijital manipülasyona maruz bırakmaktadır. Benjamin'e göre sanat yapıtının teknik olarak yeniden üretilmesi, onun "aura"sını—biricikliğini ve tarihsel bağlamını—zayıflatırken,

alımlama sürecini de bir "ritüel" olmaktan çıkarıp "eğlence" ve "arka plan tüketimi" düzeyine indirgemektedir.

Analiz: Meyer'in modelinde estetik haz, bir eğilimin engellenmesi (ket vurulması) ve bu engelin zihinsel bir çabayla çözülmesiyle oluşur. Ancak dijital platformların sunduğu algoritmik akışlar, dinleyiciye sürekli "aşina olduğu" ve "beklediği" tonal/ritmik yapıları sunarak bu ket vurma sürecini devre dışı bırakmaktadır. Benjamin'in (2001: 50-70) bahsettiği "dikkat dağılması içindeki alımlama" hali, çağdaş müziğin talep ettiği aktif dinleme sürecini imkânsızlaştırmaktadır.

Bu bağlamda, çağdaş müziğin sunduğu tınısal karmaşa ve yapısal belirsizlik; dijitalleşen pratiklerin yarattığı "hızlı ve konforlu tüketim" refleksiyle çarpışmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan "anlam krizi", sanatsal bir deneyimden ziyade teknik bir hata veya işitsel bir anomali olarak kodlanmakta; dinleyici, Meyer'in "yüksek estetik haz" olarak tanımladığı o eşiği, dijital sabırsızlık nedeniyle aşamadan estetik yabancılaşma kutbuna savrulmaktadır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu çalışma; çağdaş müzik algısındaki tıkanıklığı, kurumsal eğitim süreçleri ve toplumsal dinleme pratikleri düzleminde disiplinlerarası bir perspektifle irdelemiştir. Yapılan analizler neticesinde şu temel sonuçlara ulaşılmıştır:

Kurumsal Habitus ve Algısal Kapasite

Araştırma, konservatuvar temelli müzik eğitiminin bireye sadece teknik beceri kazandırmakla kalmadığını, aynı zamanda neyin "estetik haz kaynağı" olabileceğine dair normatif bir "İşitsel Habitus" inşa ettiğini ortaya koymuştur. Karademir'in (2023) Türkiye özelindeki verileri, bu habitusun Barok, Klasik ve Romantik dönem tınılarını "ideal" olarak kodladığını; 21. yüzyıl eserlerini ise birer "anomali" veya "zorluk nesnesi" olarak müfredatın çeperine ittiğini ispatlamaktadır. Bu müfredat statükosunun dönüşümü önündeki engel sadece teknik bir eksiklik değil, Bourdieu'nun (1984: 190) vurguladığı üzere, yerleşik beğeni hiyerarşilerinin kendisini 'doğal' ve 'vazgeçilmez' olarak sunma eğilimidir. Bu nedenle çözüm, sadece yeni eserler eklemek değil, bu eserleri alımlayacak olan 'işitsel habitus'un kurumsal düzeyde yeniden inşasıdır. Meyer'in (1956: 25), beklenti kuramı ışığında bu durum, dinleyicinin çağdaş müzik diliyle "stilistik bir aşinalık" kurmasını engellemekte; dolayısıyla estetik haz için gereken zihinsel şemaların oluşmasına mani olmaktadır.

Avrupa ve Türkiye Paralelinde Bir Değerlendirme

Elde edilen bulgular, Türkiye'deki konservatuvar yapılarında gözlemlenen algısal direncin yerel bir fenomen olmaktan ziyade, Avrupa konservatuvar geleneğiyle de eklemlenen daha geniş bir örüntünün parçası olabileceğine işaret etmektedir. AEC'nin (2024) açıklamalarına göre güncel uluslararası literatürle paralellik gösteren bu veriler; "tonal merkezli beklenti ufkuna" odaklı kalmanın, çağdaş müzik pedagojisinde karşılaşılan evrensel bir tıkanıklık noktası olarak yorumlanabileceğini düşündürmektedir. Bu bağlamda, yerel düzeyde saptanan habitus direncinin, aslında küresel düzeyde süregelen kurumsal bir refleksin yansıması olduğu varsayılabilir.

Dijitalleşme ve Beklentinin Standartlaşması

Walter Benjamin'in teknik yoldan yeniden üretim teziyle ilişkilendirildiğinde, günümüz dijital dinleme kültürünün Meyer'in "belirsizlik ve ket vurma" modelini manipüle ettiği görülmektedir. Algoritmik müzik tüketimi, dinleyiciyi sürekli "aşina olduğu" tonal güvenli bölgede tutarak, çağdaş müziğin talep ettiği aktif ve çözümleyici dinleme refleksini köreltmektedir. Bu durum, eğitim kurumlarının inşa ettiği korumacı habitusu dijital bir

katmanla daha da pekiştirerek, çağdaş tınıların bir "anlam krizine" dönüşmesini kalıcı hale getirmektedir.

Öneriler

Çalışmada tespit edilen bu "estetik yabancılaşma" hattını kırmak adına aşağıdaki öneriler sunulmaktadır:

Müfredatın Estetik Çeşitliliği: Konservatuvar eğitiminde çağdaş teknikler ve 21. yüzyıl repertuvarı, eğitimin son aşamalarında bir "uzmanlık" alanı olarak değil; temel işitsel eğitimin (solfej, dikte, deşifre) en başından itibaren müfredatın asli bir bileşeni haline getirilebilir.

Habitusun Esnetilmesi: Eğitim programları, sadece "doğru icra" ve "tınısal homojenlik" normuna odaklanmak yerine; "belirsizliği anlamlandırma", "gürültü estetiğini çözümleme" ve "atonal yapıları duyumsama" üzerine kurulu bir esnek kulak inşasını hedeflemelidir.

Dijital Kürasyon ve Aktif Dinleme: Eğitim kurumları, öğrencileri dijital platformların pasif tüketim mekanizmalarından çıkarıp, çağdaş müziğin "aura"sını kavrayabilecekleri etkileşimli performans ve analiz alanlarına yönlendirebilir.

Eğitimcinin Stilistik Güncellenmesi: Karademir'in (2023) saptadığı bilgi eksikliğini gidermek amacıyla, akademik kadroların çağdaş literatür ve icra teknikleri konusunda güncellenmesini sağlayacak uluslararası çalıştaylar ve kütüphane erişim ağları güçlendirilebilir.

KAYNAKÇA

AEC. (2024). *ARTISTIC: Artistic Research Towards Institutional Change*. Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen.

Benjamin, W. (2001). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (İlgili makale: "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", s. (50-87).

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. (Richard Nice, Çev.). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Karademir, E. (2023). *21. Yüzyıl Solo Viyola Eserlerinin Türkiye'deki Konservatuvarlarda Yeri ve Önemi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Peguero, F. L. R. (2022). *The Gatekeepers: The Culture of Higher Music Institutions and its Conditioning of the Field of Music Education and the Music Teaching Profession*. Graduate Essay, University of Washington.

Tsao, M. (2014). Helmut Lachenmann's "Sound Types". *Perspectives of New Music*, 52(1), 217-238.

Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (12. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yeni Medya'nın Yeni Fenomeni: "Sad Girl"

The New Phenomenon of New Media: Sad Girl

Eylem Berfin Çine

Dokuz Eylül Üniversitesi

eylemberfinc@gmail.com

Özet

Yeni Medya'nın farklı biçimlerle müzik dinleme pratiklerine yön vermesi, belirli duygular etrafında şekillenen müzik anlatılarının dolaşıma girmesine olanak tanımaktadır. Son yıllarda dijital platformlarda "Sad Girl" adıyla anılan olgu, melankoli, hüzün, kırılganlık ve duygusal yoğunluk gibi temalara odaklı bir anlatı biçimi olarak öne çıkar ve çok sayıda paylaşım ve çalma listesiyle karşılaşılır. Lana Del Rey'in "Pretty When You Cry" ve "Sad Girl" gibi pek çok şarkısında dile getirilen bu anlatı biçimi, popüler müzikte belirgin bir görünürlük kazanmıştır. Sad Girl fenomenini görsel, metinsel ve müziksel unsurların bir araya geldiği çok katmanlı bir temsil sistemi olarak çözümlemek mümkün. Bu bağlamda Sad Girl, Stuart Hall'un temsil kuramı çerçevesinde medyanın anlam inşasındaki rolüne vurgu yapan bir örnek olarak ele alınabilmektedir. Sad Girl olgusunun medyadaki temsil alanı ve duygusal içeriği bağlamında müzik dinleme pratiklerini etkilediği ileri sürülebilir. Dolayısıyla bu olgu Tia DeNora'nın müzik dinleme pratiklerine yönelik yaklaşımı doğrultusunda incelenebilmektedir. Bildiride, Sad Girl'ün yeni medya platformlarında dolaşıma giren temsillerinin belirli duygulanımlar etrafında şekillenen bir müzik dinleme modu üretip üretmediği tartışılacaktır. Anlatılarda karşılaşılan duygusal içeriklerin müzik dinleme pratikleriyle nasıl bir ilişki içerisinde olduğu sorgulanmaktadır. Söz konusu duygusal süreçlerin izlerkitlenin müzikle kurduğu ilişki ve duygusal düzenleme süreçleri üzerindeki olası etkileri değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yeni medya, müzik dinleme pratikleri, kültürel temsil, anlam üretimi

Abstract

New Media's shaping of music listening practices through various forms enables the circulation of musical narratives shaped around specific emotions. In recent years, the phenomenon referred to as "Sad Girl" on digital platforms has emerged as a narrative form focused on themes such as melancholy, sadness, vulnerability, and emotional intensity. Numerous posts and playlists centered on these themes are widely encountered across digital platforms. This narrative style, present in many of Lana Del Rey's songs, such as "Pretty When You Cry" and "Sad Girl," has gained significant visibility in popular music. The Sad Girl phenomenon can be analyzed as a multi-layered system of representation in which visual, textual, and musical elements converge. In this context, the Sad Girl can be examined as a case emphasizing the role of media in meaning construction within Stuart Hall's theory of cultural representation. The Sad Girl phenomenon can be argued to influence music listening practices through its representational space in media and emotional content. Therefore, it can be examined through Tia DeNora's approach to music listening practices. This study examines whether Sad Girl representations circulating on digital platforms produce a specific affective listening mode. It examines how emotional content in these narratives relates to music listening practices. Furthermore, the effects of these emotional processes on audiences' relationship with music and emotional regulation are evaluated.

Keywords: *New media, music listening practices, cultural representation, production of meaning*

GİRİŞ

Yeni Medya'nın müzik dinleme pratiklerini dönüştürdüğü ve belirli duygular etrafında oluşan müzik anlatılarını dolaşıma soktuğu görülür. Bu dönüşüm dijital yeni medyanın ortaya çıkmasından önce kişisel müzik cihazlarının yaygınlaşmasıyla başlayan geniş bir teknolojik değişim süreci içerisinde değerlendirilebilir. Örneğin Walkman, MP3 çalar ve iPod gibi cihazların kullanımının artmasıyla birlikte gündelik yaşam içerisindeki konumu belirginleşen müzik; farklı zaman, mekan ve durumlarda erişilebilir hale gelmiştir (Çerezcioğlu, 2013: 159). Böylece müzik, belirli bir zaman ve mekanda gerçekleştirilen bir etkinlik olmaktan çıkarak bireyin gündelik yaşam akışı içerisinde yanında taşıyabildiği ve farklı bağlamlarda kullanabildiği bir deneyim alanına dönüşmüştür. Müzik dinleme biçimlerinin çeşitlenmesi dinleme eyleminin gündelik ve sosyal yaşam içerisindeki kullanım alanlarını genişletmiştir (Kumpasoğlu, 2022: 236). Müziğe erişimin kolaylaşması ve içerik yoğunluğunun artışı, dinleyicinin müzikle kurduğu ilişkinin farklı duygusal eksenlerde şekillenmesine de olanak sağlamıştır.

Gündelik yaşamda müzik, duygusal deneyimlere eşlik eden ve duygu durumlarının düzenlenmesine aracılık eden işlevsel bir araç olarak değerlendirilir. DeNora'nın yaklaşımına göre müzik, duygusal durumları sürdürmek, değiştirmek ya da düzenlemek amacıyla kullanılabilir (akt. Kumpasoğlu, 2022: 237). Yeni medya ortamlarında müziğin görsel ve metinsel içeriklerle dolaşıma girmesi, duygular etrafında şekillenen anlatıların görünürlük kazanmasını sağlar. Bu bağlamda sosyal medya platformlarında ortaya çıkan "Sad Girl" (hüzünlü kız) olgusu hüzün, melankoli, kırılganlık ya da duygusal yoğunluk gibi temalar etrafında şekillenen bir estetik figür ve anlatı biçimi olarak öne çıkar (Thelandersson, 2023; Avani, 2024). Bu duyguların estetikleştirilerek kültürel dolaşıma sokulduğu Sad Girl, Hall'un (2017) temsil yaklaşımı doğrultusunda anlamın medya aracılığıyla üretilerek yeniden dolaşıma sokulduğu bir kültürel alan olarak ele alınabilir. Çalışmada, Sad Girl örneği üzerinden müziğin duygusal düzenleme aracı olarak işlevi ve bu temsil biçiminin bir müzik dinleme modu oluşturup oluşturmadığı tartışılmaktadır.

DUYGUSAL İFADE VE ESTETİK FİGÜR OLARAK SAD GIRL ANLATISI

Sad Girl anlatısında, duygusal deneyimlerin gizlenmek yerine görünür kılındığı, hüzün ve kırılganlık gibi temaların ifade edilmekten çekinilmediği bir anlatı biçimi söz konusudur. Bu anlatıda hüzün, melankoli, kırılganlık ve yoğun duygusal ifadeler bireysel deneyimler olmanın ötesine geçen estetik unsurlar olarak sunulur. Böylelikle olumsuz ya da acı verici duyguların estetikleştirilmesi Sad Girl anlatısının dikkat çeken özelliklerinden biri olarak değerlendirilir (Thelandersson, 2023; Avani, 2024; Leon, 2025). Konuya yönelik literatürde estetik, eğilim, pratik ya da kimlik gibi çeşitli kavramlarla açıklanmaya çalışıldığı dikkat çeken Sad Girl, "duygusal yaşamından utanmayan ve acısını başkalarının görmesi için korkusuzca dışa vuran genç bir kadın" olarak tanımlanmaktadır (akt. Thelandersson, 2023: 157). Sad Girl yeni medya platformlarında ortaya çıkan ve farklı biçimlerde yeniden üretilen bir fenomen olarak ele alınabilir; çünkü birçok farklı form almıştır ve tek bir tanıma indirgenerek açıklanmasının mümkün olmadığı dikkat çeker. Bu nedenle farklı bağlamlarda aldığı biçimler üzerinden incelenmesi gerekir. Fenomeni tanımlamak için kullanılan en yaygın parametreler arasında kendine özgü müzik tercihleri, dramatik ve hüzünlü görsel sunumlar, öz-yıkıcı motifler ve duygusal yoğunluk yer almaktadır (Avani, 2024; Leon, 2025; Thelandersson, 2023). Bu özelliklerin bir araya gelmesiyle oluşan Sad Girl çeşitli medya ortamlarında görsel, müziksel ve anlatısal kodlar aracılığıyla görünürlük kazanan bir figür haline gelmiştir. "2014 Tumblr Kızı" olarak da adlandırılan Sad Girl stereotipi; melankolik konulara, kalp kırıklığına, ebeveynlerle yabancılaşmış ilişkilere, depresyona, bağımsızlığa ve yalnızlığa dayanmaktadır. (Thelandersson, 2023: 161, 168-170; Avani, 2024: 86).

Sad Girl'ün Ortaya Çıkış Süreci ve Yeni Medya'da Dolaşımı

2010'lu yıllarda ortaya çıkan Sad girl fenomeninin bir estetik trendi haline gelmesinde Tumblr adlı sosyal medya platformu merkezi bir rol üstlenmiştir. Tumblr'ın metin, görsel ve müziği bir arada sunan formatı sayesinde sad girl anlatısı ve estetiği 2014–2015 yıllarında belirginlik kazanmıştır (Thelandersson, 2023; Avani, 2024). Dönemin diğer sosyal medya platformlarından farklı olarak bir blog sitesi gibi çalışan Tumblr, "dürüst, tuhaf ve belki de depresif olmak için rahat bir yer" şeklinde ün kazanmıştır (Thelandersson, 2023: 161). Bu yapısıyla Tumblr, Sad Girl anlatısının görsel, metinsel ve müziksel unsurların bir arada kullanılmasına imkan sağlamıştır. Tumblr'ın ardından Instagram, Pinterest ve TikTok gibi diğer sosyal medya platformlarına taşındığı gözlemlenen Sad Girl "prettywhenyoucry" gibi 'viral' olan etiketler aracılığıyla yaygınlaşmıştır. Bu platformlarda yeniden üretilen Sad Girl, belirli bir platforma özgü bir anlatı olmanın ötesine geçerek daha geniş bir dijital kültürün içerisinde dolaşıma girmiştir.

Sad Girl estetiğinin bir parçası olan "kendini daha hoş ve tüketilebilir hale getirme çabası" kadınların acısını deneyimlerken gözlemlenmeyi tercih etme fikrine dayanıyordu. Bu estetik kısa sürede popülerleşerek genç kızlar için çekici bir alan oluşturdu (Avani, 2024: 86). Sad Girl olarak nitelendirilen genç kızların "üzgün olmak sorun değil" ve "%100 üzgün" gibi paylaşımları, üzüntü ve depresyonu aidiyet duygusuyla paylaşılan bir deneyime dönüştürdü. Sad Girl trendinin etkisi moda ve tüketim pratiklerine de yansımış; Cry Baby (ağlayan bebek) gibi "ağlamanın ve duyusal tepkilerin sorun olmadığını göstermek için bu markayı yarattık" sloganıyla ortaya çıkan markalar, duygusal dürüstlüğün ve kırılganlığın normalize edilme sürecinin bir yansıması olmuştur (Leon, 2025: 162). Dolayısıyla Sad Girl duygusal ifade ve estetik figür olmanın ötesinde farklı medya bağlamlarıyla yeniden üretilen, yorumlanan ve anlamlandırılan bir fenomene dönüşerek genç kızlar için bir temsil alanı haline gelmiştir.

Popüler Müzikte Sad Girl Temsili

2014-2015 yıllarında en yüksek popülerliğine ulaşan Sad Girl estetiğinin temel bileşenleri arasında indie pop ve alternatif müzik türleri yer almaktadır. Lana Del Rey, Fiona Apple, Melanie Martinez, Lorde ve Billie Eilish gibi isimlerin şarkıları, hem bu müzik türlerine hem de Sad Girl estetiğine yönelik örnekler olarak öne çıkmaktadır. Şarkı sözleri hüzün, kırılganlık, yalnızlık, değersizlik, melankoli gibi temaların yanı sıra madde kullanımı ve kendine zarar verme tasvirleriyle bütünleşmektedir. Sade prodüksiyonlar üzerine yumuşak, nefesli, bastırılmış ya da fısıltıya yakın şarkı söyleme biçimleriyle dikkat çeken bu müzikler; klip ve canlı performanslarda ağlayan suratlar, donuk bakışlar ve yalnızlık imgeleriyle pekiştirilmektedir (Thelandersson, 2023; Avani, 2024; Leon, 2025). Tüm bu müziksel ve görsel unsurların bir arada kullanılması Sad Girl anlatısının bireysel duygulanımların ifadesi olmaktan çıkarak, belirli anlamların üretildiği dinamik ve kültürel bir alana evrilmesine neden olmaktadır.

Temsil kavramı Sad Girl anlatısında müziksel ve görsel unsurlarla üretilen anlamların açıklanması açısından önem taşır. Hall'a (2017) göre temsil, kavramların dil ve çeşitli göstergeler aracılığıyla ifade edildiği, kodlandığı ve toplumsal olarak paylaşıldığı bir anlam üretim sürecidir (s. 40). Temsil süreçlerinde anlam sabit bir biçimde aktarılmak yerine sürekli olarak yeniden üretilir ve dolaşıma girer. Medya da bu anlam üretiminde yalnızca gerçekliği yansıtan bir araç olarak değil, temsillerin üretildiği ve şekillendirildiği bir alan olarak işlev görür (Hall, 2017; Güçlüer, 2024). Kültürel temsil süreçlerinde müzik de anlam üretiminin araçlarından biri olarak ele alınabilir. Kim (2023), müziğin tıpkı dil gibi belirli bağlamlarda anlam iletebildiğini ve duygusal durumlar ya da anlatılar gibi içerikleri aktarabildiğini vurgular (s.2-3). Bu doğrultuda Sad Girl duygusal deneyimlerin müzik, görsel imgeler ve medya aracılığıyla estetik kodlar üzerinden üretildiği bir temsil biçimi olarak değerlendirilebilir.

MÜZİK DİNLEME DENEYİMİ OLARAK SAD GIRL

Hall'un temsil kuramı anlamın sabit olmadığını ve kültürel bağlamlarda sürekli yeniden üretildiğini ortaya koyar. Sad Girl olgusu yalnızca kişisel üzüntünün ifadesi olarak değil, kadın öznenin kırılganlığının görünür kılındığı ve anlamın medya aracılığıyla yeniden üretildiği kültürel bir alan olarak okunabilir. Temsil kuramıyla uyumlu olarak Sad Girl bireysel bir deneyimin kültürel bir temsil biçimine evrilmesinin bir örneği olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda belirli duygular etrafında yoğunlaşan anlatıların izlerkitlenin müzikle kurduğu ilişkiyi yönlendirme potansiyeli taşıdığı söylenebilir. Özellikle müziğin görsel ve metinsel unsurlarla sunulması belirli duyguların müzik dinleme deneyimiyle ilişkilendirilmesine neden olur. Sad Girl gibi temsiller müziğin yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda bir duygusal düzenleme aracı olarak kullanılmasını teşvik edebilir. Böylece Sad Girl anlatısında müzik yalnızca temsili duygulara eşlik eden bir unsur olmakla sınırlı kalmaz ve bu duyguların deneyimlenme biçimine de dahil olur. Bu noktada Sad Girl temsilinin belirli bir müzik dinleme modu üretip üretmediği sorusu önem kazanır.

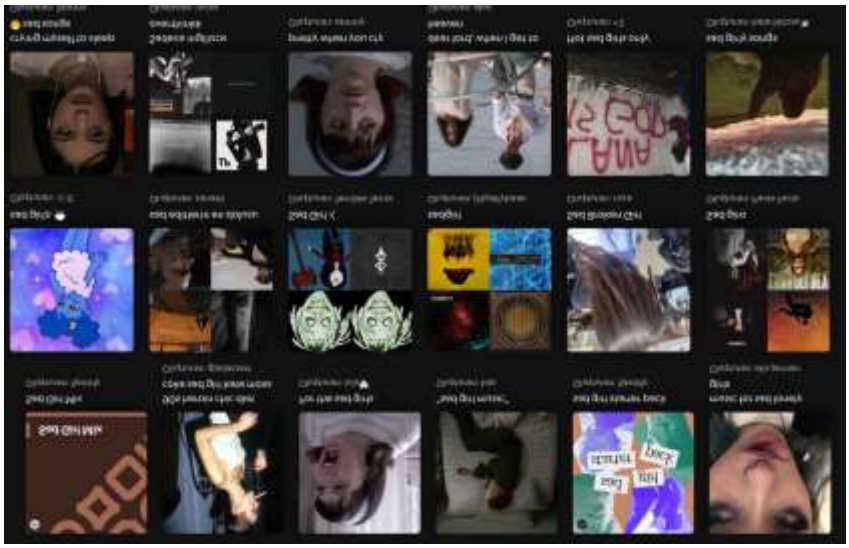
Duygusal Düzenleme Bağlamında Bir Müzik Dinleme Modu: Sad Girl

Müziğin gündelik yaşam akışı içinde farklı uğraşlara eşlik ederek deneyimlenmesini ifade eden gündelik müzik dinleme *(everyday listening)* kişisel müzik teknolojilerinin yaygınlaşması sonucu belirginleşen bir müzik dinleme pratiğidir (Kutluk, 2022: 49). Müzik dinleme pratikleri, amaç *(purpose)* ve biçim *(way)* bağlamında ele alınabilmektedir. Dinleme kipleri (*modes of listening)* müziğin nasıl dinlendiğini işaret ederken, dinleme durumları (listening situations) müziğin neden dinlendiğini açıklar (Kutluk, 2022: 47). Gündelik müzik dinleme kavramı müziğin yalnızca müziğe ayrılmış zamanlarda değil gündelik yaşamın farklı etkinlikleri ve durumları sırasında da deneyimlenebileceğini vurgular. Bu çerçevede müzik dinleme pratikleri bireyin içinde bulunduğu sosyal ve duygusal bağlama göre farklılaşabilen deneyim alanları olarak ele alınabilir.

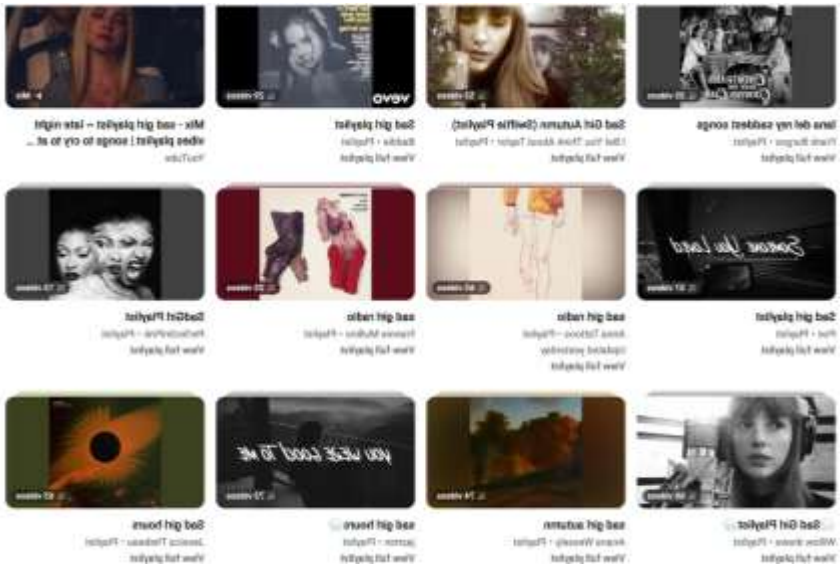
Teknolojik gelişmelerle birlikte müzik bireyin gündelik yaşam akışı içerisinde sürekli yanında taşıdığı ve farklı bağlamlarda kullandığı bir "araç" haline gelmiştir. Müziğin erişilebilir ve taşınabilir hale gelişi, dinleme eyleminin gündelik yaşamın farklı anlarına yerleşmesini mümkün kılarak bireyin içinde bulunduğu duruma göre farklı işlevler üstlenebilen bir kullanım alanı kazanmasını sağlar. Bu bağlamda müzik gündelik deneyimleri şekillendiren ve yaşama eşlik eden işlevsel bir unsur olarak vurgulanır. Dikkat dağıtma, içe yönelme ve mevcut duygudurumdan uzaklaşma gibi deneyimlere eşlik eden müzik; bireylerin duygularını değiştirme, pekiştirme veya yeni duygu durumlar oluşturma gibi duygu düzenleme süreçlerinde etkin bir araç olarak kullanılır (Kumpasoğlu, 2022: 237). Gündelik yaşam içerisinde bireyler çeşitli araçlar aracılığıyla düşünce ve duygu biçimlerini düzenlerler.

DeNora (2000) bireylerin deneyimlerini dengeleme ve düzenleme süreçlerinde müziğin etkin bir rol oynadığını savunur (akt. Çerezcioğlu, 2013: 160-161). DeNora'ya (2000) göre duygusal deneyimlerle doğrudan ilişkili bir pratik olan müzik, "kişisel bir duygudurum düzenleyicisi *(self-regulation)* aracı" olarak kullanılır (akt. Kumpasoğlu, 2022: 237). Frith'e (2000) göre ise müzik yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda kimliğin ifade edildiği ve duygusal ilişkilerin kurulduğu bir alan olarak işlev görür. Bu yönüyle müzik, bireylerin hem öznel deneyimleriyle hem de başkalarıyla kurdukları ilişkilerde anlam üretmelerine aracılık eder (akt. Kumpasoğlu, 2024: 25). Müzik aracılığıyla kurulan bu ilişkiler benzer duyguları paylaşan kişiler arasında da ortak anlam alanları ve duygusal bağlar oluşturabilir. DeNora ve Frith'in yaklaşımlarında da vurgulandığı üzere müzik; duygularla kurulan ilişkiyi düzenleyen, yönlendiren veya anlamlandıran bir pratik olarak konumlanır ve gündelik yaşamda duyguların düzenlenmesinde belirleyici bir araçtır.

Şekil 1. "Sad Girl" temalı çalma listeleri (Spotify'dan alınan ekran görüntüsü, Nisan 2026)



Şekil 2. "Sad Girl" temalı çalma listeleri (YouTube'dan alınan ekran görüntüsü, Nisan 2026)



SONUÇ

Sad Girl temsilleri, belirli duygular etrafında şekillenen müzik anlatılarını görünür ve erişilebilir kılmaktadır. Bu temsiller izlerkitlenin gündelik yaşamlarındaki duygusal deneyimlerini düzenlemek veya sabitlemek için kullanabildikleri bir araç olarak gözlemlenmektedir. Yeni medya ortamlarında müzikle birlikte dolaşıma giren Sad Girl temsilleri, estetik bir anlatı olmanın önüne geçerek belirli müzik dinleme pratikleri içerisinde deneyimlenmektedir. Spotify ve YouTube gibi dijital platformlarda "Sad Girl" başlığı veya etiketiyle oluşturulan çalma listeleri; belirli müzisyen ve müziklerin hüzün, melankoli, yalnızlık ve kırılganlık gibi duygularla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Bu listelerdeki müziklerin belirli duygusal atmosferler yaratacak biçimde tercih edilip bir araya getirilmesi Sad Girl temsilinin müzik dinleme deneyimiyle kurduğu ilişkiyi görünür kılmaktadır. Böylelikle dijital dinleme platformlarında bulunan çalma listeleri, Sad Girl temsilinin yeniden üretildiği ve aynı zamanda isteyerek deneyimlendiği bir dinleme pratiği alanı oluşturmaktadır. Sonuç olarak belirli duyguların medyatik bir temsili olan Sad Girl bu duygular etrafında örgütlenen bir müzik dinleme moduna işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

Avani, C. S. (2024). Pretty when they cry: An analysis of the influence of commodified feminine emotion in popular music on young girls and women, examined through internet aesthetics. Conspectus: A Journal of English Studies, 18, 79–97. https://stthomas.ac.in/wp-content/uploads/2025/04/Conspectus-CJES-2024-Vol.-18.pdf#page=86

Çerezcioğlu, A. (2013). Popüler Müzik ve Gündelik Yaşam Deneyimi. *Folklor/Edebiyat, 19*(75), 159-172. https://izlik.org/JA69AU27WB

Güçlüer, B. S. (2024). Stuart Hall'un yaklaşımıyla: Medyanın etkisinde Ciguli'nin temsili ve kimliği. *Online Journal of Music Sciences, 9*(2), 676–687. https://doi.org/10.31811/ojomus.1522355

Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma pratikleri* (İ. Dündar, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. (Orijinal eser 1997).

Kim, H. (2023). Convention and representation in music. Philosophers' *Imprint, 23*(5), 1–12. https://doi.org/10.3998/phimp.2363

Kumpasoğlu, B. B. (2022). Müzik Dinlemeye Sosyolojik Yaklaşım; DeNora ve "Gündelik Yaşamda Müzik". *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 8*(16), 234-244. https://izlik.org/JA63CF45MC

Kumpasoğlu, B. B. (2024). *Duygu Durumu ve Kimlik Bağlamında Gündelik Yaşamda Müzik Dinleme Biçimleri* (Yayınlanmamış Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi)

Kutluk, F. (2022). *Neden Müzik Dinleriz?* İstanbul: H2o Kitap.

Leon, R. I. C. (2025). *A girl of constant sorrow: The Sad Girl, authenticity and personas in popular music* (Master's thesis, Dalhousie University) https://dalspaceb.library.dal.ca/server/api/core/bitstreams/7a083e69-cc8d-43a5-9802-5fe3cc13849a/content

Thelandersson, F. (2023). Social media sadness: Sad girl culture and radical ways of feeling bad. In *21st century media and female mental health: Profitable vulnerability and sad girl culture.* Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-16756-0_5

Modernleşme ve Rauf Yekta: epistemik otorite ve müzikal benlik kavramları

Modernisation and Rauf Yekta: Concepts of epistemic authority and the musical self

Fatma Muazzez Şimşir

Selçuk Üniversitesi

muazzez.simsir@selcuk.edu.tr

Özet

Bu çalışma, Rauf Yekta Bey'in Türk Musikisi hakkında yetkin söz söyleme konumunu (epistemik otorite) hangi bilgi kaynakları ve yöntemlerle kurduğunu, bu epistemik konumu kültürel aidiyet, hizmet sorumluluğu ve kurumsal yetkiyle nasıl ilişkilendirdiğini ve söz konusu otoritenin geç Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan kurumsal dönüşüm içinde nasıl yeniden biçimlendiğini incelemektedir. Araştırma, nitel ve tarihsel doküman çözümlemesine dayanmaktadır. Yekta'nın 1904–1926 yılları arasında yayımlanan seçili eserleri ve süreli yayın yazıları, Darülelhan'dan İstanbul Belediye Konservatuvarına geçiş, 1932 Kahire Arap Müzik Kongresi ve 1934 radyo kararı çevresindeki kurumsal gelişmelerle birlikte değerlendirilmiştir. Çözümlemede epistemik otorite, sınır çalışması, sembolik ve sosyal sınırlar ile müzikal benlik kavramlarından yararlanılmıştır. Bulgular, Yekta'nın epistemik otoritesini icra tecrübesi, tarihsel kaynak ve belge incelemesi, ölçüm, matematiksel oranlar, karşılaştırma, notaya alma ve modern yayın araçlarını bir araya getiren bütünlüklü bir bilgi programı üzerinden kurduğunu göstermektedir. "Musikimiz", "hâdim" ve "liberal" ifadeleri, bu bilgi konumunu Türk Musikisine aidiyet, hizmet ve temsil sorumluluğuyla birleştiren ilişkisel bir müzikal benlik anlayışına işaret etmektedir. 1926 kurumsal dönüşümü ve polemikleri, uzmanlığa dayalı otorite ile idari karar yetkisi arasındaki gerilimi görünür kılarken Kahire Kongresi uluslararası tanınmanın kurumsal sınırlarını belirginleştirmekte, 1934 radyo kararı ise Türk Musikisinin geniş dinleyici çevrelerine radyo yoluyla ulaşma imkânını sınırlandırmaktadır. Çalışma, Yekta'nın kaynak, yöntem ve yetkinlik ölçütleri aracılığıyla geçerli musiki bilgisinin sınırlarını, aidiyet söylemiyle kültürel sınırları, öğretim, yayın, tasnif ve karar yetkisi talepleriyle kurumsal sınırları birlikte kurduğunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak epistemik otorite ile müzikal benlik kavramları, Yekta'nın araştırmacı-musikişinas konumunda birbirini tamamlayan iki boyut oluşturmaktadır. Modernleşme ise bu konuma yeni temsil imkânları kazandırırken yetki ve dolaşım alanlarını yeniden düzenlemektedir.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta Bey, epistemik otorite, müzikal benlik, sınır çalışması, Türk musikisi

Abstract

This article investigates the foundations of Rauf Yekta Bey's authority as a scholar of Turkish music, the relationship between his expertise and his sense of cultural belonging and service, and the institutional reconfiguration of that authority from the late Ottoman period into the early Republican period. Based on qualitative historical document analysis, it examines selected works and periodical writings published between 1904 and 1926 in relation to the transition from Darülelhan to the Istanbul Municipal Conservatory, the 1932 Cairo Congress of Arab Music, and the 1934 decision to suspend classical Turkish music broadcasts. The conceptual framework draws on the concepts of epistemic authority, boundary-work, symbolic and social boundaries, and the musical self. The findings indicate that Yekta's authority rested on a coherent scholarly programme combining practical experience as a performer with historical and documentary research, measurement, mathematical ratios, comparison, notation, and modern print media. His references to "musikimiz" (Our music), his self-identification as a "hâdim" (one who serves), and his description of himself as "liberal" show

that he understood expertise in relation to cultural belonging and a duty to serve and represent Turkish music. The institutional reorganisation of 1926 and the polemics surrounding it exposed tensions between specialist expertise and administrative power. The Cairo Congress demonstrated that international recognition did not in itself confer equivalent institutional authority, while the 1934 broadcasting decision curtailed the circulation of Turkish music through radio. Yekta thus defined the boundaries of legitimate musical knowledge through sources, methods, and standards of competence; cultural boundaries through expressions of belonging; and institutional boundaries through claims concerning teaching, publication, classification, and decision-making. Concepts of epistemic authority and the musical self consequently emerge as complementary dimensions of Yekta's position as a scholar-musician. Modernisation expanded his opportunities to represent Turkish music while reorganising the domains of authority and the channels through which that music circulated.

Keywords: *Rauf Yekta Bey, epistemic authority, musical self, boundary-work, Turkish music*

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyılın sonlarından Cumhuriyet'in ilk yıllarına uzanan modernleşme süreci, Osmanlı-Türk musiki hayatında kurumları ve icra çevrelerini dönüştürürken musiki bilgisinin üretilme, doğrulanma ve temsil edilme koşullarını da yeniden biçimlendirdi. Meşk yoluyla aktarılan nazari ve ameli yetkinlik yazılı kaynakların incelenmesi, perde ve aralıkların ölçülmesi, notaya alma, tarih yazımı ve matbuat aracılığıyla kamusal dolaşıma girme gibi yöntemlerle yeni bir ifade alanı kazandı. Bu değişim, Türk Musikisi hakkında kimin, hangi bilgiye dayanarak ve hangi temsil araçlarıyla söz söyleyebileceği sorusunu öne çıkardı. Rauf Yekta Bey (1871–1935), geç Osmanlı ile erken Cumhuriyet dönemlerinde faaliyet gösteren nazariyatçı, yazar, bestekâr ve neyzendir. Darülelhan'da Türk musikisi nazariyatı ve Şark musikisi tarihi dersleri vermiş, 1926'dan ölümüne kadar İstanbul Konservatuvarı Tarihi Türk Musikisi Eserlerini Tasnif ve Tespit Heyetine başkanlık etmiş ve 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi'ne katılmıştır (Özcan, 2007: 468). Meşk içinde edindiği nazari ve ameli birikimi modern ölçüm, yazım ve yayın araçlarıyla birleştiren araştırmacı-musikişinas kimliğiyle bu dönüşümün merkezinde yer aldı. Onun çalışmaları, Türk Musikisinin nazari yapısını sistemleştirmenin yanı sıra bu musikinin ilmi niteliğini, kültürel aidiyetini ve gelecek içindeki yerini temellendiren kapsamlı bir bilgi ve temsil programı oluşturdu (Öztürk, 2020; Ergur, 2024: 189).

Yekta'nın üretimi, musiki bilgisine ilişkin bu programın farklı mecralarda izlenmesine imkân verir. 1890'ların sonlarından itibaren İkdam, Resimli Gazete, Şehbâl, Âti, Yeni Mecmua ve Vakit gibi gazete ve dergilerde yayımladığı araştırma ve incelemeler, La Musique Turque ile Türk Musikisi Nazariyatı başlıklı çalışmalarının da zeminini hazırlamıştır (Öztürk, 2020). Esatiz-i Elhan dizisi tarih ve biyografiyi; nazariyat eserleri perde, aralık, makam ve usul bilgisini; süreli yayınlardaki yazıları ise musiki tarihi, eğitim, kurumlar ve dönemin musiki tartışmalarını ortak bir araştırma alanında buluşturur (Özcan, 2007: 469-470). Bu üretim içinde Yekta, Türk Musikisinin ilmi esaslarını ortaya koyarken onun adını, tarihsel aidiyetini ve gelişme yönünü belirleyen bir temsil dili de kurar. Dolayısıyla Yekta'nın metinleri, nazari sistemin kuruluşuyla kazanılan epistemik yetkinliğin kültürel aidiyet ve kurumsal yetkiyle nasıl ilişkilendirildiğini incelemeye elverişli bir zemin sunar.

Rauf Yekta Bey üzerine oluşan literatür süreli yayın yazılarının erişilebilir hâle getirilmesi, nazari sisteminin incelenmesi ve tarihsel, kültürel, kurumsal faaliyetlerinin değerlendirilmesi yoluyla kapsamlı bir bilgi zemini oluşturmuştur (Öncel, 2010: 1-2; Özdemir, 2010: 1-3; Öztürk, 2020; Öner, 2023). Bu birikim, Yekta'nın üretiminin farklı yönlerini görünür

kılmakla birlikte söz konusu yönelimler literatürde büyük ölçüde ayrı inceleme hatları içinde gelişmiştir. Nazari sistem üzerine yapılan araştırmalar Yekta'nın perde ve aralık çalışmalarını, modern teori kurma girişimini ve bu girişimin bilim, ilerleme ve pozitivizmle ilişkisini ele almıştır (Öztürk, 2020). Daha belirli konulara yönelen çalışmalar, Yekta'nın halk müziğine ilişkin görüşleri ile derleme ve yayın faaliyetlerini (Deniz, 2018; Kaya, 2024: 199-203), Esatiz-i Elhan aracılığıyla kültürel sürekliliğe yaptığı katkıyı (Akmehmedoğlu, 2024), La Musique Turque'ün hazırlanışını ve Lavignac ile kurduğu ilişkiyi (Ergur, 2024: 187-189), Kahire Arap Müzik Kongresi'ndeki konumunu kongrenin siyasal, kültürel ve kişisel anlatı boyutları içinde incelemişlerdir (Öner, 2023). Bu çalışmalar, Yekta'nın nazari üretimi, süreli yayın yazıları, kurumsal faaliyetleri ve uluslararası ilişkileri hakkında kapsamlı bir bilgi zemini sunmaktadır.

Bu makale, literatürde ayrı hatlarda gelişen bu incelemeleri, Yekta'nın bilgi ve yönteme dayalı yetkinlik iddiasının Türk Musikisine duyduğu aidiyetle birleşmesi ve bu konumun değişen kurumlarda belirli görev alanlarında karşılık bulması üzerinden ortak bir analitik eksende ilişkilendirmektedir. Başka bir deyişle makale, Yekta'nın musiki bilgisini ilmi ve kamusal geçerlilik taşıyan bir temsil diline dönüştürme çabası ile "musikimiz" ifadesinde belirginleşen kolektif aidiyetini birlikte incelemeyi amaçlamaktadır. Epistemik otorite kavramı, Yekta'nın hangi bilgi kaynaklarına, yöntemlere ve temsil araçlarına dayanarak Türk Musikisi hakkında yetkin söz söyleme konumu kurduğunu, müzikal benlik kavramı ise bu yetkinliği aidiyet, hizmet ve kültürel süreklilik düşünceleriyle nasıl birleştirdiğini açıklamak üzere kullanılmaktadır. Makalenin katkısı, Yekta'nın nazari üretimini, öz tanımlarını ve kurumsal görevlerini ortak bir analitik eksende değerlendirerek modernleşme sürecinde musiki bilgisinin meşruiyeti, kültürel temsil ve kurumsal yetki arasındaki ilişkiyi görünür kılmaktır.

Bu amaç doğrultusunda makale, birbiriyle bağlantılı üç soruya yanıt aramaktadır: Yekta, Türk Musikisi hakkında yetkin söz söyleme konumunu hangi bilgi kaynakları, yöntemler ve temsil araçlarıyla kurmuştur? Bu epistemik konum, "musikimiz" ifadesinde belirginleşen kolektif aidiyet, hizmet sorumluluğu ve kültürel süreklilik düşünceleriyle nasıl birleşmiştir? Yekta'nın bilgi ve yönteme dayalı otoritesi, geç Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan kurumsal dönüşüm içinde hangi görev alanlarında tanınmış, yeniden tanımlanmış ve sınırlandırılmıştır? Bu sorular doğrultusunda çözümleme musiki bilgisinin ilmi bir dille temsil edilmesi, Yekta'nın kişisel öz tanımı ile Türk Musikisine yönelik kolektif aidiyeti arasındaki ilişki ve epistemik otoritenin Darülelhan, İstanbul Belediye Konservatuvarı ve Kahire Arap Müzik Kongresi içindeki kurumsal karşılıkları üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Çalışma, doküman incelemesine dayalı nitel ve tarihsel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Araştırma korpusu, Yekta'nın Tarih-i Musiki başlıklı yazısı, La Musique Turque ve Türk Musikisi Nazariyatı gibi nazari çalışmaları ile Türk Musikisinin adı, aidiyeti, gelişimi ve geleceği üzerine kaleme aldığı seçilmiş süreli yayın yazılarından oluşmaktadır. Darülelhan, İstanbul Belediye Konservatuvarı ve 1932 Kahire Arap Müzik Kongresi'ndeki görevleri ise biyografik kaynaklar ve ilgili araştırma literatürü aracılığıyla incelenmektedir. Metinler, üretildikleri tarihsel bağlam, başvurulan bilgi kaynakları ve yöntemler, kullanılan temsil dili, kültürel aidiyet ifadeleri ve kurumsal görevlerle ilişkileri bakımından çözümlenmiştir. Makalenin hacmi ve araştırma soruları doğrultusunda oluşturulan bu seçki, Yekta'nın bütün üretimini temsil etme iddiası taşımaksızın epistemik otorite ile müzikal benlik kavramları arasındaki ilişkinin belirginleştiği metin ve faaliyet alanlarına odaklanmaktadır.

LİTERATÜR VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölüm, araştırmanın literatürdeki konumunu belirlemekte ve çözümlemede kullanılan kavramsal araçları açıklamaktadır. İlk olarak Rauf Yekta Bey üzerine yapılan çalışmaların başlıca yönelimleri değerlendirilip, ardından epistemik otorite ve sınır çalışması ile müzikal benlik ve sosyal kimlik kavramlarının bu araştırmadaki kapsamı ortaya konulmaktadır. Böylece Yekta'nın bilgiye dayalı yetkinlik iddiası, kültürel aidiyeti ve değişen kurumlar içindeki konumu ortak bir analitik çerçevede incelenmektedir.

Rauf Yekta literatüründeki yaklaşımlar

Rauf Yekta Bey literatürünün başlıca yönelimlerinden biri, kaynakların tespiti ve araştırmacıların kullanımına açılmasıdır. İkdam, Âti, Yeni Mecmua, Resimli Kitap, Şehbâl, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit'te yayımlanan yazıları konu alan tezler, Yekta'nın farklı dönem ve mecralardaki üretiminin izlenebileceği geniş bir metin zemini oluşturmuştur. Bu çalışmalarda yazılar Latin harflerine aktarılmış, konularına göre sınıflandırılmış ve içerik özetleriyle birlikte sunulmuştur (Çergel, 2007: i-ii; Öncel, 2010: 1-2; Özdemir, 2010: i-iii; Öncel ve Çergel, 2024: 13-17). Böylece Yekta'nın nazariyat, musiki tarihi, eğitim ve dönemin tartışmalarına ilişkin görüşleri erişilebilir hâle gelmiş ve bu yönelim ağırlıklı olarak kaynak neşri, sınıflandırma ve betimleme işlevi görmüştür.

İkinci yaklaşım, Yekta'nın nazari sisteminin yapısı ve modern teori inşasındaki konumu üzerinde yoğunlaşır. Teknik karşılaştırmaya dayalı çalışmalar, Türk musikisi Nazariyatı ile sonraki nazari sistemler arasındaki doğal perde, aralık, ana dizi ve tağyir işareti farklılıklarını belirlemiş ve Yekta'nın Batı musikisinin kuramsal araçlarından Türk musikisinin ihtiyaçları ölçüsünde yararlanma tutumunu ortaya koymuştur (Güran, 2019: 277-281). Tarihsel-eleştirel yaklaşım ise Yekta, Ezgi ve Arel'in müdahalelerini bilim, ilerleme ve pozitivizm söylemleri içinde konumlandırarak nazariyat tarihindeki yerleşik aktarımı yeniden değerlendirmiştir (Öztürk, 2020). Öte yandan, sistemin kaynaklarına yönelen araştırmalar 24 aralıklı yapının tarihsel izlerini La Borde, Attar ve Meşakka üzerinden incelemiş ve Yekta'nın özellikle perde adlandırmasında Meşakka'dan yararlandığını, eşit olmayan aralıkları benimseyerek ondan ayrıldığını göstermiştir (Öncel ve Yahşi 2023). Bu yaklaşım Yekta'yı, teknik yetkinliğiyle musiki bilgisini ilmi ölçütler doğrultusunda yeniden düzenleyen bir nazariyatçı olarak ele almaktadır.

Üçüncü yaklaşım, nazari üretimin ilişkili olduğu tarihsel, kültürel ve kurumsal faaliyet alanlarını ayrıntılandırır. Bu kapsamda Yekta'nın halk müziğine ilişkin görüşleri, derleme ve yayın faaliyetleri (Deniz, 2018; Kaya, 2024: 199-203) ile Esatiz-i Elhan aracılığıyla kültürel sürekliliğe yaptığı katkı incelenmiştir (Akmehmedoğlu, 2024). İlk dönem İslam dünyası nazariyatına ilişkin değerlendirmeleri, Yekta'nın tarihsel kaynaklarla kurduğu ilişkiyi görünür kılarken çok sesli müzik yaratımına yönelik görüşleri onun çağdaş musiki tartışmalarındaki konumunu belirginleştirmiştir (Turabi, 2024: 123-124, 132; Yöre, 2024: 449-451). Lavignac ile yazışmaları ve La Musique Turque'ün hazırlanışı uluslararası yayın ilişkileri içinde, Kahire Arap Müzik Kongresi'ndeki konumu ise kongrenin siyasal, kültürel ve kurumsal bağlamı içinde değerlendirilmiştir (Ergur, 2024: 187-189; Öner, 2023). 1932 Kahire Arap Müzik Kongresi'ni bir modernleşme projesi olarak ele alan Öğüt, Yekta'nın 24 eşit aralıklı sisteme itirazını geleneksel olanın korunması yönündeki tutumun bir örneği olarak yorumlamıştır. Öner ise kongrenin siyasal bağlamını, komisyon düzenini ve kişisel anlatılarını ayrıntılandırmıştır (Öğüt, 2012; Öner, 2023). Böylece literatür, Yekta'nın üretiminin genişliğini farklı faaliyet alanları üzerinden ortaya koymuştur. Bununla birlikte bilgiye dayalı yetkinlik iddiası, kolektif aidiyet söylemi ve değişen kurumlardaki yetki alanları arasındaki ilişkiyi ortak bir analitik eksende

inceleyen çalışmalar sınırlı kalmıştır. Bu makale, söz konusu ilişkiyi epistemik otorite, sınır çalışması ve müzikal benlik kavramları aracılığıyla çözümlemektedir.

Epistemik otorite ve sınır çalışması

Epistemik otorite kavramı bu çalışmada bir kişinin belirli bir bilgi alanında uzman ve güvenilir kabul edilmesinden doğan yetkin söz söyleme konumunu ifade etmektedir (Riaz vd., 2016: 1533). Bu konum, sahip olunan bilgiyle birlikte başvurulan kaynakların, yöntemlerin ve temsil araçlarının geçerliliğinin kabul edilmesiyle kurulur. Gieryn'in sınır çalışması kavramı, ilk olarak bilim ile bilim dışı alanlar arasındaki ayrımların retorik olarak kurulmasını açıklamak üzere geliştirilmiştir (Gieryn, 1983: 781-782). Bu makalede kavram, Yekta'nın ilmi musiki bilgisi ile yetkinlikten yoksun gördüğü bilgi ve hükümler arasındaki sınırları nasıl kurduğunu incelemek üzere uyarlanmaktadır. Lamont ve Molnár'ın yaklaşımında sembolik sınırlar nesneleri, kişileri ve pratikleri sınıflandıran, benzerlik ve aidiyet duygusu oluşturan kavramsal ayrımlardır. Bu ayrımlar yaygın kabul ve kurumsal karşılık kazandığında kaynaklara, statüye ve imkânlara erişimi düzenleyen sosyal sınırlara dönüşebilir (Lamont ve Molnár 2002: 168-169). Bu nedenle çözümleme, Yekta'nın bilgi kaynakları, yöntemler ve yetkinlik ölçütleri arasında normatif ayrımlar kurduğu metinlere ve bu ayrımların temsil yetkisiyle ilişkisine odaklanmaktadır.

Riaz, Buchanan ve Ruebottom, epistemik otoritenin söylem içinde güçlendirilmesinde birbiriyle bağlantılı dört retorik strateji belirler. Kişinin kendi uzmanlığını ve güvenilirliğini kurmaya yönelen stratejiler, rasyonel güvenceler sunma ile normatif sorumluluk ifade etmedir. Dışarıya yönelen stratejiler ise rakiplerin yargılarını eleştirme ve niyetlerini sorgulama yoluyla onların uzmanlık ve güvenilirlik iddialarını zayıflatır (Riaz vd., 2016). Bu tipoloji, makalede Yekta'nın tarihsel bağlamına uyarlanmış analitik kategoriler olarak kullanılmaktadır. Rasyonel güvenceler bilgi kaynakları, tarihsel belge, ölçüm, karşılaştırma ve temsil yöntemleri üzerinden incelenirken normatif sorumluluk, Türk musikisine hizmet ve kültürel süreklilik söylemleri üzerinden incelenecektir. Rakiplerinin yargılarını eleştirme ve niyetlerini sorgulama stratejileri ise yetkinlik ve güvenilirlik sınırlarının nasıl çizildiğini çözümlemek üzere ayrı ayrı değerlendirilecektir. Böylece epistemik otorite kavramı bilgi, güvenilirlik, temsil ve sınır çizme pratiklerinin karşılıklı ilişkileri içinde çözümlenecektir.

Müzikal benlik ve sosyal kimlik

Müzik ile benlik arasındaki ilişki, durağan bir kişilik özelliğinden çok bireysel tecrübe ile toplumsal ilişkilerin kesişiminde biçimlenen bir süreçtir. Frith, kimliği tamamlanmış bir yapıdan ziyade sürekli oluş hâlinde bulunan bir süreç olarak ele alır ve müzik deneyiminin bireysel ve kolektif kimliği birlikte kurduğunu belirtir (Frith, 1996: 109-110). DeNora ise müziği, kişilerin benliklerini duygu, hafıza ve biyografik anlatı aracılığıyla kurmak ve sürdürmek için kullandıkları kültürel bir kaynak olarak değerlendirir (DeNora, 1999). Bununla birlikte müzik–benlik ilişkisinin yalnızca özgür ve olumlu bir kendini gerçekleştirme süreci olarak yorumlanması, bu ilişkinin içinde biçimlendiği tarihsel eşitsizlikleri ve kurumsal sınırlamaları geri plana itebilir (Hesmondhalgh, 2008). Bu makalede müzikal benlik kavramı, kişinin musikiyle ilişkisi içinde bilgi ve yetkinlik iddialarını, öz tanımlarını, kültürel aidiyetini ve başkalarınca tanınma biçimlerini bir araya getiren ilişkisel bir konumu ifade etmektedir. Müzikal kimlik ise belirli bir musiki geleneği, topluluğu veya mesleki rolle kurulan aidiyetin toplumsal kategoriler aracılığıyla ifade edilmesine karşılık gelmektedir. Böylece müzikal kimlik, müzikal benliğin kolektif aidiyet boyutunu, müzikal benlik ise aidiyetle birlikte bilgi, hizmet, öz tanım ve kurumsal tanınmayı kapsayan daha geniş analitik çerçeveyi oluşturmaktadır.

Sosyal kimlik yaklaşımı, bireyin benlik tasarımının bir bölümünü ait olduğunu düşündüğü toplumsal kategorilerden ve bu kategorilere yüklenen değerden türettiğini kabul eder (Tajfel ve Turner 1979: 40). Kimliğin içeriği ile gruba duyulan bağlılığın gücü birbiriyle ilişkili olmakla birlikte farklı boyutlar oluşturur. Bunların bireyin konumlanışı üzerindeki etkisi, içinde bulunulan toplumsal bağlama göre değişir (Ellemers vd., 2002). Grubun değerinin veya ayırt ediciliğinin zayıflatılması ise sosyal kimliğe yönelen tehdit biçimleri arasında değerlendirilir (Branscombe vd., 1999: 36-37). Bu çerçeve, Yekta'nın "musikimiz" ve "hâdim" ifadelerinde görülen aidiyetini bilgi, hizmet ve temsil sorumluluğuyla nasıl ilişkilendirdiğini incelemeye imkân vermektedir. Müzikal benlik kavramı burada klinik veya psikolojik bir teşhis kategorisi yerine, tarihsel metinler aracılığıyla izlenebilen analitik bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle çözümleme, Yekta'nın iç dünyası hakkında geriye dönük hükümler üretmekten kaçınarak onun açık öz tanımları, aidiyet ve hizmet ifadeleri, yetkinlik iddiaları ile değişen kurumsal konumu üzerinden yürütülmektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma, Rauf Yekta Bey'in musiki bilgisini kurma ve temsil etme biçimleri ile bu bilgi konumunun kültürel aidiyet ve kurumsal görevlerle ilişkisini inceleyen nitel ve tarihsel bir doküman çözümlemesidir. Araştırmada Yekta'nın yayımlanmış eserleri ve süreli yayın yazılarının Latin harfli aktarımları birincil kaynak, biyografik çalışmalar, kurum tarihleri ve konuya ilişkin araştırmalar ise tarihsel bağlamın kurulmasında yardımcı kaynak olarak kullanılmıştır. Korpus, Yekta'nın bütün üretiminin dökümünü çıkarmak yerine araştırma sorularının belirginleştiği metinlere odaklanan amaçlı bir seçki olarak oluşturulmuştur.

Seçilen metinler üç tarihsel küme içinde değerlendirilmiştir. İlk küme, 1904–1915 yılları arasında yayımlanan "Tarih-i Musiki", "Garb Mûsikîsinde Meyl-i İstişrâk" ve "Eski Türk Musikisine Dair Tetebbular" başlıklı yazılardan oluşmaktadır. Bu metinler, Yekta'nın tarihsel bilgi, belge, karşılaştırma ve uluslararası temsil anlayışını incelemek amacıyla seçilmiştir. İkinci kümede La Musique Turque, Türk Musikisi Nazariyatı ile 1926 tarihli "Alaturka-Alafranga Musiki Meselesi: Milli Musikimize Karşı Yanlış Telakkiler", "Milli Musikimiz Yok Mudur?" ve "Türk Musikisi Müzeye Kaldırılamaz" başlıklı yazılar yer almaktadır. Bu küme, ilmi temsil diliyle kültürel aidiyet, öz tanım ve hizmet sorumluluğu arasındaki ilişkinin çözümlenmesine yöneliktir. Üçüncü küme ise 1926'daki kurumsal dönüşüm, Yeni Ses ve Vakit'teki polemikler ve 1932 Kahire Arap Müzik Kongresi çevresindeki metin ve faaliyetler ile 1934 radyo kararına ilişkin tarihsel ve biyografik kayıtları kapsamaktadır. Kararın kapsamı ve uygulama süreci Büyükduman ve Turgay (2020) ile Öztürk (2020), Yekta üzerindeki etkisine ilişkin biyografik aktarım ise Özcan (2007: 469) üzerinden incelenmiştir. 1926 yılı, aidiyet söylemi ile kurumsal yetki tartışmalarını birbirine bağlayan tarihsel bir eşik olarak değerlendirilmiştir.

Çözümlemenin birimlerini Yekta'nın bilgi kaynakları ve yöntemler hakkındaki açıklamaları, musiki geleneklerini sınıflandırdığı ve adlandırdığı ifadeler, "musikimiz", "hâdim" ve "liberal" gibi öz tanımları ve rakiplerinin bilgi, yetkinlik ve niyetlerine ilişkin değerlendirmeleri ile kurumsal görevleri oluşturmaktadır. Metinler önce üretildikleri tarihsel ve kurumsal bağlam içinde okunmuş, ardından bilgi ve yöntem, kültürel aidiyet, hizmet sorumluluğu, yetkinlik sınırları ve kurumsal tanınma temaları altında karşılaştırılmıştır. Riaz ve arkadaşlarının belirlediği retorik stratejiler, önceden verilmiş sonuçlar olarak değil, metinlerdeki otorite kurma biçimlerini karşılaştırmaya yarayan analitik kategoriler olarak kullanılmıştır.

Müzikal benlik kavramı, Yekta'nın tarihsel metinlerinde izlenebilen öz tanım, aidiyet, yetkinlik ve hizmet ifadelerini birlikte değerlendiren bir çözümleme aracı olarak ele alınmıştır.

İnceleme, açık metinsel ifadeler ve belgelenebilir kurumsal konumlarla sınırlandırılmıştır. Bu nedenle ulaşılan sonuçlar Yekta'nın bütün üretimine yönelik kapsamlı bir genellemeden çok, seçilen metinlerde epistemik otorite ile müzikal benlik arasındaki ilişkinin kuruluşunu açıklamaktadır.

BULGULAR VE YORUM

Bilginin meşru dili

Rauf Yekta Bey, musikiyi bir sanat, bir ilim ve bir dil olarak tanımlar. Ona göre musiki sanatı, musiki ilminin kaynağıdır. Musiki ilmi, sanatın dayandığı kanunları inceler, açıklar ve sistemleştirir. Böylece ilim, sanatın tabiatından ve uygulamasından gelen bilgiyi düzenli ve aktarılabilir bir yapıya kavuşturur (Yekta, 1924: 7-8, akt. Güran, 2019: 96-97).

Musiki bilgisini düzenleme çabası, Yekta'nın tarih anlayışında da görülür. 1904'te Musavver Hale'de yayımlanan "Tarih-i Musiki" yazısında, Batı musikisi eserlerini hakkıyla anlamak ve bu eserler hakkında isabetli hüküm verebilmek için bestecileri, bestecilerin musikiye katkılarını ve musikinin tarihsel gelişimini bilmeyi gerekli görür (Çakıroğlu, 2018). Bu yaklaşımda tarih bilgisi, bir eserin değeri hakkında isabetli hüküm verme yetkisinin dayanaklarından biri hâline gelir.

Tarih bilgisinin sağlam hükümlere dayanak oluşturabilmesi, kaynakların karşılaştırılmasını ve belgelerin eleştirel biçimde değerlendirilmesini gerektirir. Yekta, "Eski Türk Musikisine Dair Tetebbular"da Kiesewetter'in Türklerin musiki kabiliyetini reddeden ve hâkim oldukları ülkelerde musikiyi gerilettiklerini ileri süren görüşünü ele alır. Daha önce topladığı bilgileri yeniden gözden geçirir ve ilk değerlendirmesini yetersiz bularak eski musiki kitaplarında yeni belgeler arar. Ulaştığı belgeleri Türklerin musiki alanında ilmi ve fenni bir geçmişe sahip olduklarını göstermek amacıyla kullanır (Yekta, 1915, akt. Çakıroğlu, 2015). Bu yaklaşımda tarih yazımı, kaynakların bulunmasına, karşılaştırılmasına ve eleştirel biçimde değerlendirilmesine dayanır. Tarihsel belgenin kanıt değeri, köken ve devamlılık hakkındaki hükümlerin ölçütünü belirler.

Tarihsel hükümlerini belgeye dayandıran Yekta, nazari bilgi alanında icra ve ölçümü öne çıkarır. Nazariyatı icradan doğan bir bilgi alanı olarak değerlendirir. Ona göre musikide kullanılan perdeleri bilimsel biçimde belirlemenin yollarından biri, titreşim sayılarını; diğeri ise sonometre üzerindeki tel uzunlukları arasında bulunan sayısal oranları tespit etmektir. Bu çalışmalar sırasında dönemin önde gelen matematikçi ve fizikçilerinden Salih Zeki'den ses fiziği ve sonometre konularında yararlanır. Kendi yaptığı sonometreyle ulaştığı sonuçları Salih Zeki'ye sunar. Salih Zeki bu sonuçları doğru bulur ve kendi çalışmalarında aktarır (Yekta, 1922/1986: 56; Öztürk, 2020). Yekta, nazariyatla uğraşan kişinin icrada da ciddi bir bilgi ve tecrübeye sahip olması gerektiğini vurgular (Yekta, 1924, akt. Güran, 2019: 127-128).

Öztürk (2020), bu yönelimi, bilimselliğin sayı ve ölçüm temelinde kavranması olarak yorumlar. Yekta'nın nazariyatçının icra bilgisine sahip olması yönündeki ısrarı, bu çerçeveye ikinci bir ölçüt ekler. Onun meşru bilgi anlayışında sayı ve deney icrada kullanılan perdelerin gerçek değerlerini belirleyen araçları oluştururken icra tecrübesi ise nazari hükmün geçerliliğini sınayan zemin işlevi görür.

Yekta'nın tarihsel belgeyi, nazari sınıflandırmayı, icra bilgisini ve sayısal ölçümü bir araya getiren yaklaşımı, La Musique Turque'de kapsamlı ve sistemli bir sunuma kavuşur. Lavignac'ın hazırladığı Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire için kaleme alınan eser, Türk Musikisinin tarihini, ses sistemini, çalgılarını ve icra biçimlerini Avrupa'daki okuyuculara yönelik bir ansiklopedi maddesi içinde açıklar. Böylece Yekta, farklı bilgi türlerini ortak bir açıklama düzeninde birleştirerek Türk Musikisini karşılaştırılabilir ve

aktarılabilir bir inceleme alanı olarak sunar. Eserin Avrupa'daki kapsamlı bir yayın projesinde yer alması, Yekta'nın kurduğu bilgi dilini uluslararası dolaşıma açarken Türk Musikisini açıklama ve temsil etme yetkisini de görünür kılar (Ergur, 2024: 187-189, 198).

Bu örnekler birlikte okunduğunda Yekta'nın meşru musiki bilgisini birbiriyle ilişkili ölçütlere dayandırdığı görülür. Musiki ilmi, sanatın tabiatından ve uygulamasından gelen bilgiyi düzenler; tarih bilgisi, eserler hakkında isabetli hükmün zeminini kurar; kaynak incelemesi, köken ve devamlılık savlarını belgeyle temellendirir. Nazari bilgi ise icra tecrübesini matematiksel ölçüm ve fizik bilgisiyle birleştirir. Kuramsal çerçevede belirtilen rasyonel güvenceler, Yekta'nın metinlerinde tarihsel belge, karşılaştırma, ölçüm, sayısal oran ve icra tecrübesi biçiminde somutlaşır. La Musique Turque bu ölçütleri uluslararası bir yayın ortamına taşır. Böylece Yekta, musiki bilgisinin sınırlarını ve bu alanda yetkili biçimde konuşmanın koşullarını belirler. Bu koşulları karşılayan musikişinas, doğru hüküm verme ve musikiyi temsil etme otoritesi kazanır. Yekta'nın epistemik otoritesi, bilgi birikimi, yöntem ve kanıta dayalı bu yetkinlik üzerinden kurulur.

"Bizim Musikimiz": müzikal benliğin ve kültürel sınırların kuruluşu

Yekta'nın kişisel araştırma konumu ile kolektif musiki aidiyeti arasındaki bağ, 1912 tarihli *"Garb Mûsikîsinde Meyl-i İstişrâk"* başlıklı yazısında görülür. Yekta, Revue musicale'de yayımlanan makalelerinin Batı'daki musiki çevrelerinde tartışılmasını ve Arthur Maquaire tarafından Şark musikisi lehindeki görüşlere dayanak gösterilmesini araştırmalarının görünür bir sonucu olarak aktarır. Makamlar ve perdeler hakkında sunduğu nazari ve ameli bilgilerin Batı musikisindeki arayışlara katkısını açıklarken bu karşılığı "musikimiz lehinde bir cereyan-ı efkâr" olarak değerlendirir. Böylece kişisel araştırma emeği, kolektif aidiyet duyduğu musikiyi uluslararası çevrelerde temsil etme işlevi kazanır. İstanbul'un bir Darülmusikiden mahrum bulunduğunu belirtmesi ise temsil sorumluluğunu musikinin öğretileceği ve geliştirileceği kurumsal bir yapıya duyulan ihtiyaçla birleştirir (Yekta, 1912, akt. Öncel, 2010: 149-150, 154).

Bu aidiyet, Yekta'nın 1926 tarihli "*Alaturka-Alafranga Musiki Meselesi: Milli Musikimize Karşı Yanlış Telakkiler"* başlıklı yazısında kültürel sınırların belirlenmesine yönelir. Yekta, "Türk Musikisi" veya "alaturka musiki" adlarının Türkler arasında eskiden beri kullanılan milli musikiyi ifade ettiğini savunur. Şark musikisini Türk, Arap, Acem ve Hint musikilerini kapsayan daha geniş bir kategori olarak tanımlar. Türk Musikisinin bütünü için kullanılan "Enderun musikisi", "saray musikisi", "saltanat musikisi", "tekke musikisi" ve "Bizans musikisi" gibi adlandırmaları ise tarihsel ve nazari gerekçelerle birbirinden ayırır. Bu sınıflandırmada Türk Musikisi, Şark musikisi içindeki özgün bir gelenek olarak konumlanır ve tekke musikisi gibi belirli türler de bu geleneğin bütünüyle özdeşleştirilmez. Böylece Yekta, adlandırmalar üzerinden Türk Musikisinin hangi tarihsel birikime ve kültürel topluluğa ait olduğunu belirler (Yekta, 1926d, akt. Özdemir, 2010: 59-64).

"Milli Musikimiz Yok Mudur?" başlıklı yazı, bu kültürel sınırlandırmayı halk musikisi ile klasik musiki arasındaki ilişkiye taşır. Yekta, Türklerin tarihi kaynaklarla ve musiki eserleriyle izlenebilen eski bir milli musikiye sahip olduklarını savunur. Halk şarkıları, koşmalar, divanlar ve varsağılarla klasik Türk bestekârlarının eserlerini farklı toplumsal çevrelerde gelişen musiki biçimleri olarak değerlendirir ve bunların bütününü Türk Musikisi kapsamında ele alır. Bununla birlikte bu kapsayıcı çerçeve, iki kolu farklı estetik ve epistemik düzeylerde konumlandırır. Yekta, halk şarkılarını sadelikleri ve halka hitap etmeleriyle, klasik eserleri ise münevver tabakanın anlayabileceği yüksek bir musikinin inceliklerini taşımalarıyla tanımlar. Böylece milli aidiyetin sınırı her iki musiki biçimini kapsarken Türk Musikisinin estetik ve nazari temsil merkezini klasik musiki oluşturur. Yekta'nın milli musikiyi halk

ezgilerinin Batı musikisi kurallarına göre düzenlenmesiyle ortaya çıkacak yeni bir terkibe indirgememesi de bu ayrımı tamamlar. Türk Musikisini "bütün milletin bedii duygularının muhassalası" olarak nitelemesi, musiki geleneği ile kolektif aidiyet arasındaki bağı açık biçimde kurar (Yekta, 1926a, akt. Özdemir, 2010: 108-111).

Bu hiyerarşik içerme, La Musique Turque'nin temsil düzeninde de görülür. Metnin kapsamı klasik musiki merkezinde kurulmuş, halk musikisi bağımsız bir nazari inceleme alanına dönüşmemiştir. Buna karşılık meydan sazı ile onun daha küçük türleri olan bağlama ve bozuk, ayrıca zurna gibi halk icrasıyla ilişkili çalgılar eserde sınırlı biçimde ele alınır (Yekta, 1922: 3018, Yekta 1922/1986: 90). Yekta'nın âşıkların musikisinin kendine özgü etkisini vurgulaması da halk musikisini kültürel temsil alanının dışında bırakmadığını gösterir. Dolayısıyla 1926'daki kapsayıcı milli musiki tanımı ile incelemedeki klasik musiki merkezli sunum arasındaki gerilim, mutlak bir dışlamadan çok milli aidiyet sınırları içinde işleyen seçici ve hiyerarşik bir sınır çalışması olarak değerlendirilebilir (Ayas, 2024: 386-388).

Yekta'nın bu kolektif aidiyet içindeki kişisel konumu, *"Türk Musikisi Müzeye Kaldırılamaz"* başlıklı yazısındaki öz tanımında belirginleşir:

"Hakkımda hâsıl ettiğiniz yanlış fikirlerden biri de beni muhafazakâr zannetmenizdir. Halbuki ben musikimizin en liberal bir hâdimiyim. Şu kadar ki benim liberâlliğim sizin ki gibi garp musikisini aynen kabul manasını tazammun etmez" (Yekta, 1926c, akt. Özdemir, 2010: 97).

Yazının önceki kısmında Yekta, kendisine yalnız eski eserlerin dinlenmesini ve çağdaş ihtiyaçlara göre yeni eser bestelenmemesini savunduğu yönünde bir görüş atfedildiğini belirtir. Bu nedenle "muhafazakâr" nitelemesine yönelttiği itiraz, kendisine yüklenen değişime kapalılık anlayışını hedef alır. Pasajdaki "ben" kişisel öz tanımı, "musikimiz" kolektif aidiyeti, "hâdim" sözcüğü ise bu iki düzeyi hizmet sorumluluğu içinde birleştirir. "Liberal" nitelemesi gelişmeye açıklığı ifade ederken "Garp musikisini aynen kabul" sınırı, değişimin Türk Musikisinin kendi özellikleri gözetilerek yürütülmesi gerektiğini gösterir. Yekta'nın müzikal benliği böylece aidiyet, hizmet ve gelişme düşüncelerinin birleştiği bir konumda biçimlenir.

Yekta'nın *"Türk musikisi, sahibi olan Türkler gibi her türlü tekemmüle müstaittir."* sözü, bu musikiyi kendi özellikleri içinde gelişebilen yaşayan bir sanat olarak konumlandırır. *"Dünyada hiçbir milletin yaşayan musikisi müzeye konmamıştır!"* diyerek müzeye kaldırılmayı konuşulan dilin terk edilmesine benzetmesi de Türklerle bu musiki arasındaki bağı süreklilik üzerinden kurar (Yekta, 1926c, akt. Özdemir, 2010: 98). Branscombe, Ellemers, Spears ve Doosje, bir topluluğun değerinin veya ayırt ediciliğinin zedelenmesini sosyal kimlik tehdidinin biçimleri arasında ele alır (Branscombe vd., 1999: 36). Bu kavramsal ayrım psikolojik bir teşhis yöneltmeden kullanıldığında, "müzeye kaldırılma" düşüncesinin Yekta'nın metninde Türk Musikisinin değeri, ayırt ediciliği ve sürekliliğine yönelen bir tehdit olarak kurulduğunu gösterir. Müzikal benliğin savunusu bu noktada kişisel öz tanımdan kolektif musikinin geleceğine doğru genişler.

Yekta, Türk Musikisinin geleceğine ilişkin sorumluluğunu eğitim ve yayın önerileriyle somutlaştırır. Darülfünun'da Türk Musikisi Tarihi ve Nazariyatı kürsüsünün kurulmasını ve gençlere *"esaslı bir müzikoloji felsefesi"* kazandırılmasını ve Darülelhan aracılığıyla kapsamlı yayın ve öğretim faaliyetlerinin yürütülmesini önerir (Yekta, 1926c, akt. Özdemir, 2010: 98-99). Bu program, 1912'de dile getirilen Darülmusiki ihtiyacının daha ayrıntılı bir kurumsal karşılığını oluşturur. "Hâdim" sözcüğünde ifade edilen hizmet anlayışı da Türk Musikisinin tarihini ve nazariyatını öğretme, bilgisini yaygınlaştırma ve gelecek kuşaklara aktarma sorumluluğuyla tamamlanır.

Bu metinler birlikte değerlendirildiğinde Yekta'nın müzikal benliği, kişisel araştırma emeği ile "musikimiz" biçiminde ifade edilen kolektif aidiyetin birleştiği noktada kurulur. Yekta, Türk Musikisinin adını ve kültürel sınırlarını belirlerken kendisini bu musikiyi bilen, açıklayan, temsil eden ve geleceğe aktarmakla sorumluluk üstlenen bir araştırmacı-musikişinas olarak konumlandırır. Kültürel sınırlar dış etkilere kapanmak yerine, alınacak unsurların Türk Musikisinin kendi tarihsel ve nazari özellikleriyle uyumunu gözeten bir seçme ilkesi oluşturur. Böylece müzikal benlik kavramı aidiyet, epistemik yetkinlik ve hizmet sorumluluğunu ortak bir öz tanımda birleştirir.

Kurumsal dönüşüm ve epistemik otoritenin yeniden dağılımı

Yekta'nın öz tanımında aidiyetle birleşen hizmet sorumluluğu, Darülelhan'daki görevlerinde kurumsal bir karşılık bulur. Cumhuriyet'in ilanıyla yeniden yapılandırılan Darülelhan'da Türk Musikisi Nazariyatı ve Şark Musikisi Tarihi derslerini sürdürür. Kurumun 1924'te anket yoluyla topladığı halk müziği notalarını yayıma hazırlar ve 1926'da gerçekleştirilen ilk alan araştırmasına katılır. Böylece Yekta'nın musiki bilgisi, öğretim, yayın ve alan araştırmasını bir araya getiren geniş bir kurumsal görev alanında kullanılır (Kaya, 2024: 201-203; Öztürk, 2020).

1926 yazındaki ilk alan araştırmasından bir süre sonra Darülelhan, İstanbul Belediye Konservatuvarına dönüştürülür ve kurumda Türk Musikisi eğitimine son verilir. Yekta, yeni kurulan Tasnif ve Tespit Heyetinin başkanlığına getirilir. İstanbul Konservatuvarının 1927-1929 yılları arasında gerçekleştirdiği üç alan araştırması ise onun katılımı olmadan yürütülür (Kaya, 2024: 202-203; Öztürk, 2020). Bu dönüşümde Yekta kurum içinde kalmayı sürdürür ancak görev alanı, nazariyat ve tarih öğretimi ile halk müziği alan araştırmalarından tarihi repertuvarın tespit ve tasnifine yönelir.

Bu değişim, Yekta'nın bilgi ve yönteme dayalı otoritesinin kurumsal kullanım alanındaki daralmayı gösterir. Darülelhan döneminde onun uzmanlığı yaşayan musiki geleneğinin öğretilmesi, halk müziğinin araştırılması ve elde edilen malzemenin yayımlanması için kullanılırken konservatuvar döneminde geçmiş repertuvarın belirlenmesi ve düzenlenmesi üzerinde yoğunlaşır. Böylece kurumsal tanınma sürerken bu tanınmanın işlevi yeniden belirlenir. Yeni kurumsal yapı, Yekta'nın musiki bilgisini öğretim ve alan araştırmasından tespit ve tasnif görevine yönlendirir.

Kurumsal görev alanındaki bu daralma, Yekta'nın 1926 polemiklerinde bilgi ile karar yetkisi arasındaki bir gerilim olarak görünür. *"Rauf Yektâ Bey'den Garpçılara Şiddetli Bir Hücum!"* başlığıyla yayımlanan mülakatta Yekta, Sanayi-i Nefise Encümeni üyelerinin Şark ve Garp musikilerinin geçmişi, mevcut durumu ve geleceği hakkında araştırmaya dayalı yeterli bilgi taşımadıklarını ileri sürer. Encümen kararına karşı Anadolu seyahatindeki gözlemlerini, musiki tarihinden örnekleri, halkın konserlere gösterdiği ilgiyi ve her iki musiki sisteminin birlikte öğretilmesine yönelik programını öne çıkarır. Kurumsal karar yetkisini karşılaştırmalı bilgiye, nazari ve ameli yetkinliğe ve musikinin tarihsel gelişimini tanımaya bağlar. Böylece bu ölçütler, idari kararın ilmi meşruiyet koşullarını oluşturur (Yekta, 1926e, akt. Özdemir, 2010: 65-68).

Yekta, *"Nâmık İsmail Bey'e Cevap"* başlıklı yazısında Encümenin kararını dayandırdığı musiki tasniflerini ayrıntılı biçimde eleştirir. Fasıl musikisi, meyhane musikisi, tekke musikisi, halk musikisi ve klasik musiki arasındaki ayrımları açıklarken Acemaşiran ve Hicaz makamlarına ilişkin tarihsel ve nazari bilgilerle muhatabının hükümlerini düzeltmeye çalışır. Encümenden "musiki bilir bir zat"ın kendisiyle ilmi bir tartışmaya girmesini ve kararın bu tartışmadan sonra verilmesini istemesi, kurumsal yetkiyi musiki bilgisiyle sınayan yaklaşımını açıkça gösterir. Bu söylemde idari makam, karar verme yetkisinin tek kaynağı olmaktan çıkar

ve uzmanlık, karşılaştırmalı bilgi ve tartışmaya açık olma, meşru kararın ölçütleri hâline gelir. Yekta böylece musiki bilgisine sahip olanlarla kurumsal karar süreçlerini yönetenler arasında epistemik bir sınır çizer (Yekta, 1926b, akt. Özdemir, 2010: 78-81).

Yekta'nın polemik dili, muhataplarının hükümlerini eleştirmenin yanında güvenilirliklerini ve amaçlarını sorgulamaya da yönelir. Encümen üyelerinin kararını *"asri görünmek"* isteğiyle ilişkilendirir; kurumsal dönüşümün arkasında kişisel kırgınlık ve ihtirasların bulunduğunu ileri sürer. Nâmık İsmail Bey'in açıklamalarını ise Garp musikisine yönelişi örten bir söylem olarak yorumlar (Yekta, 1926b, akt. Özdemir, 2010: 65-68, 80-81). Analiz, bu ifadeleri karşı tarafın amaçlarına ilişkin doğrulanmış olgular olarak almak yerine, Yekta'nın polemik içinde güvenilirlik ve niyet sınırlarını nasıl çizdiğini gösteren retorik unsurlar olarak ele almaktadır. Riaz ve arkadaşlarının tipolojisindeki rakiplerin yargılarını eleştirme ve niyetlerini sorgulama stratejileri bu metinlerde birlikte görülür (Riaz vd., 2016). Yekta'nın araştırmacı-musikişinas olarak kurduğu müzikal benlik, bu süreçte Türk Musikisini savunmanın yanı sıra onun hakkında karar verme ehliyetini savunan polemikçi bir biçim kazanır.

Türkiye'deki kurumsal görev alanı bu çerçevede yeniden tanımlanan Yekta, 1932 Kahire Arap Müzik Kongresi'nde farklı bir çevrede sorumluluk üstlenir. Farmer'a 1931'de yazdığı iki mektup, Mısırlı yetkililerden kongre için davet aldığını ve yaklaşık iki yüz sayfalık bir rapor hazırladığını gösterir (Öner, 2023). Kongrede "Makam, İka ve Telif Komisyonu" başkanlığını yürütmesi, araştırma birikiminin uluslararası bir toplantıda kurumsal bir görevle tanındığını ortaya koyar (Öğüt, 2012; Öner, 2023; Öztürk, 2020).

Öner (2023), bu görevlendirmenin sınırlarını da vurgular. Yekta'nın çalışmaları İstanbul merkezli Osmanlı-Türk Musikisi üzerinde yoğunlaşırken Arap musikisi ve özellikle Kahire musiki kültürü hakkındaki yetkinlik alanı daha sınırlı kalır. Kongredeki komisyonlar arasında bir önem hiyerarşisi bulunması ve Yekta'nın başkanlığını yaptığı komisyonun kritik kararların alınmasının beklendiği komisyonlar arasında yer almaması, kendisine verilen sorumluluğun kapsamını gösterir. Bu çerçevede Kahire Kongresi, Yekta'nın uluslararası bir toplantıda kurumsal sorumluluk üstlendiği, ancak bu sorumluluğun uzmanlık alanı ve kongrenin komisyon düzeni içinde sınırlandığı bir zemin oluşturur.

Yekta'nın uluslararası tanınmasının sınırlarını gösteren Kahire örneğinin ardından 1934 radyo kararı, bilgi, temsil ve dolaşım ilişkisini ülke içindeki yayın alanında görünür kılar. 1 Kasım 1934 tarihli TBMM konuşmasını izleyen 2 Kasım 1934 tarihli Dâhiliye Vekâleti genelgesiyle Türk makam musikisi radyo programlarından kaldırılmış, bu musikiye ilişkin yayınlar 6 Eylül 1936'da yeniden başlamıştır (Büyükduman ve Turgay, 2020). Öztürk de uygulamayı, 1934'te İçişleri Bakanlığı kararıyla Türkiye radyolarındaki Türk müziği yayınlarına son verilmesi biçiminde kurumsal kronolojiye yerleştirir (Öztürk, 2020). Özcan ise radyolardan Türk musikisinin kaldırılmasının Yekta'da yarattığı üzüntüyü biyografik bir aktarım olarak kaydeder (Özcan, 2007: 469). Karar sırasında Tasnif ve Tespit Heyeti başkanlığını sürdüren Yekta'nın kurumsal görevi korunurken temsil ettiği musikinin radyo yoluyla geniş dinleyici çevrelerine ulaşma imkânı sınırlandı. Böylece 1926 dönüşümü Yekta'nın uzmanlığının kurumsal kullanım alanını, 1934 radyo kararı ise bu uzmanlığın yöneldiği musiki geleneğinin yayın alanını daralttı.

Darülelhan'dan İstanbul Belediye Konservatuvarına geçiş, bu dönüşüme eşlik eden 1926 polemikleri, Kahire Kongresi ve 1934 radyo kararı birlikte değerlendirildiğinde Yekta'nın epistemik otoritesinin kurumlara göre yeniden biçimlenen ilişkisel bir konum olduğu görülür. Darülelhan'daki geniş öğretim ve araştırma alanı, tarihî repertuvarın tespit ve tasnifine yönelirken Yekta bu daralmayı bilgi, uzmanlık ve karar yetkisi üzerinden tartışmaya açar.

Kahire'deki uluslararası tanınma ise sınırları belirlenmiş bir komisyon sorumluluğu içinde gerçekleşir. Bu süreçte müzikal benliğin savunusu, Türk Musikisine aidiyet ve hizmet sorumluluğundan bu musiki hakkında kimlerin yetkili karar verebileceği sorusuna doğru genişler. Böylece belirlenen rasyonel güvenceler, normatif sorumluluk ve rakiplerin yargılarını eleştirme ile niyetlerini sorgulama stratejileri, Yekta'nın epistemik otoritesinin kuruluşunu ve kurumsal sınırlarla karşılaşmasını ortak bir çözümleme hattında birleştirir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu çalışma, Rauf Yekta Bey'in Türk Musikisi hakkında yetkin söz söyleme konumunu hangi bilgi kaynakları ve yöntemlerle kurduğunu, bu konumu kültürel aidiyet ve hizmet sorumluluğuyla nasıl birleştirdiğini ve epistemik otoritesinin geç Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan kurumsal dönüşüm içinde nasıl yeniden biçimlendiğini incelemiştir. Bulgular, epistemik otorite ile müzikal benliğin Yekta'nın düşüncesinde aynı konumun birbirini tamamlayan iki boyutunu oluşturduğunu göstermektedir. Epistemik otorite, musiki bilgisinin geçerlilik koşullarını ve bu alanda hüküm verme ölçütlerini belirlerken müzikal benlik, söz konusu yetkinliği Türk Musikisine aidiyet, hizmet ve temsil sorumluluğuyla ilişkilendirmektedir. Bu iki boyutun birleşmesi, Yekta'nın araştırmacı-musikişinas konumunu modernleşme sürecindeki bilgi, kültür ve kurum ilişkileri içinde açıklamaya imkân vermektedir.

Araştırmanın ilk sorusu bakımından Yekta'nın epistemik otoritesinin icra tecrübesi, tarihsel kaynak incelemesi, belge eleştirisi, ölçüm, matematiksel oranlar, karşılaştırma, notaya alma ve modern yayın araçlarından oluşan bütünlüklü bir bilgi programına dayandığı görülmüştür. Yekta, sanatın ve icranın içinden gelen musiki bilgisini sistemli, açıklanabilir ve aktarılabilir bir yapıya kavuşturmuştur. Tarihsel belgeler köken ve sürekliliğe ilişkin hükümleri temellendirirken ölçüm ve nazari çözümleme perde ve aralıkların belirlenmesinde kullanılmaktadır. Bu araçlar, icra bilgisini yazılı ve denetlenebilir bir temsil düzenine dönüştürmektedir. Dolayısıyla Yekta'nın epistemik otoritesi, sahip olduğu bilgi birikiminin yanı sıra bu bilgiyi hangi kaynaklara ve yöntemlere dayanarak ürettiğini gösterebilme yetkinliği üzerinden kurulmaktadır. Riaz ve arkadaşlarının kavramsallaştırmasıyla bu yöntemler, Yekta'nın uzmanlığını ve hükümlerinin güvenilirliğini destekleyen rasyonel güvenceler işlevi görmektedir (Riaz vd., 2016).

İkinci araştırma sorusuna ilişkin bulgular, bu epistemik konumun Yekta'nın Türk Musikisine yönelik kolektif aidiyetiyle doğrudan birleştiğini ortaya koymuştur. "Ben", "musikimiz", "liberâl" ve "hâdim" ifadeleri; kişisel öz tanım, kültürel aidiyet, gelişme düşüncesi ve hizmet sorumluluğu arasında belirgin bir ilişki kurmaktadır. Yekta'nın hizmet anlayışı, geçmiş repertuvarın muhafazasıyla birlikte Türk Musikisinin tarihinin ve nazariyatının öğretilmesini, yeni eserlerle geliştirilmesini, yayınlar aracılığıyla dolaşıma sokulmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını kapsamaktadır. Bu nedenle müzikal benlik, sabit bir kişilik niteliğinden çok bilgiye dayalı yetkinlik, kolektif aidiyet ve toplumsal tanınma arasında kurulan ilişkisel bir konumu ifade etmektedir. Yekta'nın Türk Musikisine hizmeti bir görev olarak sunması ise epistemik otoritesine normatif bir dayanak kazandırmaktadır.

Üçüncü araştırma sorusu, bilgiye ve yönteme dayalı otoritenin kurumsal tanınmasının tarihsel koşullara bağlı olarak değiştiğini göstermiştir. Yekta'nın Darülelhan'daki öğretim, yayın ve alan araştırmasını birleştiren görev alanı, İstanbul Belediye Konservatuvarına geçişle birlikte tarihî repertuvarın tespit ve tasnifine yönelmiştir. Kahire Arap Müzik Kongresi'nde üstlendiği komisyon başkanlığı, uzmanlığının uluslararası bir çevrede tanınmasını sağlarken bu tanınma kongrenin komisyon düzeni ve Yekta'nın uzmanlık alanı içinde belirlenmiştir. Radyo yayınlarına ilişkin 1934 kararı iseYekta'nın temsil ettiği musikinin geniş dinleyici çevrelerine

radyo yoluyla ulaşma imkânını sınırlandırmıştır. Modernleşme böylece Yekta'nın musiki bilgisine yeni temsil ve dolaşım araçları kazandıran, aynı zamanda bu bilginin öğretim, icra ve karar süreçlerindeki kullanım alanlarını yeniden düzenleyen çok katmanlı bir süreç olarak belirginleşmektedir.

Yekta'nın 1926 polemikleri, epistemik otorite ile kurumsal karar yetkisi arasındaki gerilimi açık hâle getirmektedir. Yekta, rakiplerinin Türk Musikisi hakkındaki hükümlerini tarih, nazariyat ve icra bilgisi bakımından eleştirirken meşru kararın bilgiye ve karşılaştırmalı değerlendirmeye dayanması gerektiğini savunur. Muhataplarının amaç ve güvenilirliklerini sorgulayan ifadeleri ise polemik içinde yetkinlik sınırlarını daha keskin biçimde çizer. Riaz ve arkadaşlarının belirlediği rasyonel güvenceler, normatif sorumluluk, rakiplerin yargılarını eleştirme ve niyetlerini sorgulama stratejileri, Yekta'nın metinlerinde birbirini destekleyen söylemsel araçlar hâline gelmektedir (Riaz vd., 2016). Böylece müzikal benliğin savunusu, Türk Musikisine duyulan aidiyetin yanında bu musiki hakkında hüküm verme ve kurumsal karar alma ehliyetinin kimlere ait olduğu sorusunu da kapsamaktadır.

Sınır çalışması yaklaşımı, bu sonuçların üç düzeyde birlikte değerlendirilmesini sağlamaktadır. İlk düzeyde Yekta kaynak, yöntem, ölçüm ve icra tecrübesi aracılığıyla geçerli musiki bilgisinin epistemik sınırlarını kurmaktadır. İkinci düzeyde "musikimiz" ifadesi, Türk Musikisinin tarihsel aidiyetini, ayırt edici özelliklerini ve gelişme imkânlarını belirleyen kültürel sınırı oluşturmaktadır. Üçüncü düzeyde ise bu bilgi ve aidiyet ölçütlerinin öğretim, tasnif, yayın ve karar yetkisi üzerindeki kurumsal karşılıkları ortaya çıkmaktadır. Gieryn'in retorik sınır çalışması ile Lamont ve Molnár'ın sembolik ve sosyal sınırlar arasında kurduğu ayrım birlikte düşünüldüğünde Yekta'nın söyleminde bilgi sınıflandırmalarının kültürel temsil ve kurumsal yetki talepleriyle birleştiği görülmektedir (Gieryn, 1983: 781-782; Lamont ve Molnár 2002).

Çalışmanın literatüre başlıca katkısı, Yekta'nın nazari sistemi, süreli yayın yazıları, öz tanımları ve kurumsal görevleri arasında ortak bir çözümleme hattı kurmasıdır. Bu hat, Yekta'nın entelektüel konumunu musiki bilgisini sistemleştiren, Türk Musikisinin kültürel sınırlarını belirleyen, bu musikiyi temsil eden ve kurumsal sürekliliğini savunan bir araştırmacı-musikişinas konumu olarak açıklamaktadır. Çalışmanın sonuçları, araştırma soruları doğrultusunda seçilen metin ve kurumlarla sınırlıdır. Yekta'nın diğer yazılarının ve yazışmalarının incelenmesi ile Ezgi ve Arel gibi dönemin diğer nazariyatçılarıyla yapılacak karşılaştırmalar, epistemik otoritenin farklı biçimlerini daha geniş bir araştırma alanında değerlendirebilir. Bununla birlikte mevcut bulgular, Yekta'nın modernleşme içindeki konumunun ilmi temsil, kültürel aidiyet, hizmet sorumluluğu ve kurumsal yetkinin karşılıklı ilişkileri içinde şekillenen çok katmanlı bir düşünsel müdahale olduğunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Akmehmedoğlu, N. (2024). Rauf Yektâ Bey'de kültürel devam: Esatiz-i Elhân örneklemi. *Rumeli'de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (42), 159–171.

Ayas, O. G. (2024). Klasik Türk müziği kategorisinin doğuşu ve Rauf Yekta: Öteki müzikler karşısında Klasik Türk müziği. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, (45), 363–400.

Branscombe, N. R., Ellemers, N., Spears, R. ve Doosje, B. (1999*). The context and content of social identity threat.* N. Ellemers, R. Spears ve B. Doosje (Ed.), *Social identity: Context, commitment, content* (s. 35–58) içinde. Oxford: Blackwell.

Büyükduman, B. ve Turgay, N. Ö. (2020). Türk makam müziğinin Batılılaşma sürecine genel bir bakış: Ankara Radyosu örneği. *İdil*, 9(68), 645–655.

Çakıroğlu, İ. (2015). Rauf Yekta Bey, "Eski Türk Musikisine Dair Tetebbular, Kökler", Milli Tetebbular Mecmuası, Cilt 1, Sayı 3, İstanbul, Temmuz-Ağustos 1331 (1915), s. 457-463 (Osmanlıcadan çeviri). *Art-Sanat*, 4, 217-229.

Çakıroğlu, İ. (2018). Rauf Yekta Bey,"Tarih-i Musiki" , Musavver Hale, S. 1, İstanbul, Kanun-i Evvel 1320, s. 7–9 (Osmanlı Türkçesinden transkripsiyon). *Art-Sanat,* 9, 527-533.

Çergel, M. A. (2007). *Rauf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde neşredilen Türk mûsikîsi konulu makaleleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27(1), 31–56.

Deniz, Ü. (2018). Rauf Yektâ Bey'in Türk halk müziği hakkındaki görüşleri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (71), 249–276.

Ellemers, N., Spears, R. ve Doosje, B. (2002). Self and social identity. *Annual Review of Psychology*, 53, 161–186.

Ergur, A. (2024). *Rauf Yekta Bey'in Albert Lavignac ile yazışmalarının toplumsal arka planı*. N. Doğrusöz (Ed.), *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Bildiri Kitabı* (s. 187–198) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. https://doi.org/10.32704/9789751751683.2024.0132

Frith, S. (1996). *Music and identity*. In S. Hall ve P. du Gay (Ed.), *Questions of cultural identity* (s. 108–127) içinde. SAGE Publications.

Gieryn, T. F. (1983). Boundary-work and the demarcation of science from non-science: Strains and interests in professional ideologies of scientists. *American Sociological Review*, 48(6), 781–795.

Güran, B. G. (2019). *Rauf Yektâ Bey'in "Türk Mûsikîsi Nazariyatı" adlı eseri ve tahlîli* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T. C. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Hesmondhalgh, D. (2008). Towards a critical understanding of music, emotion and self-identity. *Consumption Markets & Culture*, 11(4), 329–343.

Kaya, C. V. (2024). *Koleksiyonundan belgelerle Rauf Yekta Bey'in halk müziği çalışmaları.* N. Doğrusöz (Ed.), *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Bildiri Kitabı* (s. 199–226) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. https://doi.org/10.32704/9789751751683.2024.0133

Lamont, M., Molnár, V. (2002). The study of boundaries in the social sciences. *Annual Review of Sociology*, 28, 167–195.

Öğüt, E. H. (2012). Bir modernleşme projesi olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi. *Müzik-Bilim Dergisi*, 37-43.

Öncel, M. (2010). *Rauf Yektâ Bey'in Âti, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl adlı mecmûalarda mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T. C: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öncel, M. ve Çergel, M. A. (2024). *Türk Müzikolojisinin Kurucusu Rauf Yekta Bey.* İstanbul: Ketebe Yayınları.

Öncel, M., Yahşi, T. (2023). Raûf Yektâ Bey Türk Mûsikîsi'nin 24'lü ses sistemini Risâletü'ş-Şihâbiyye'den mi almıştır? *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 27(2), 459–479.

Öner, O. (2023). Arap Müzik Kongresi (1932): Tarihsel değişim, millî kimlik ve öznel anlatılar. *Dîvân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 28(54), 123–163.

Özcan, N. (2007). *Rauf Yektâ Bey*. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 34, s. 468–470) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. https://islamansiklopedisi.org.tr/rauf-yekta-bey

Özdemir, H. (2010). *Rauf Yektâ Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit gazetelerinde mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi* (YayınlanmamışYüksek Lisans Tezi). T. C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öztürk, O. M. (2020). Türk müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel teorilerinin pozitivist inşası: Kısa fakat eleştirel bir tarihçe. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 171–215.

Riaz, S., Buchanan, S. ve Ruebottom, T. (2016). Rhetoric of epistemic authority: Defending field positions during the financial crisis. *Human Relations*, 69(7), 1533–1561.

Tajfel, H. ve Turner, J. C. (1979). *An integrative theory of intergroup conflict.* W. G. Austin ve S. Worchel (Ed.), *The social psychology of intergroup relations* (s. 33–47) içinde. Monterey, CA: Brooks/Cole.

Turabi, A. H. (2024). *Rauf Yektâ Bey'in ilk dönem İslam dünyası müziği ve nazariyesi konusundaki görüşleri.* N. Doğrusöz (Ed.), *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Bildiri Kitabı* (s.123–136) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. https://doi.org/10.32704/9789751751683.2024.0127

Yekta, R. (1912). Garb Mûsikîsinde Meyl-i İstişrâk. *Şehbâl*, 56.

Yekta, R. (1922). *La musique turque.* A. Lavignac ve L. de La Laurencie (Ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire: Première partie, Histoire de la musique* (Cilt 5, s. 2945–3064) içinde. Paris: Librairie Delagrave.

Yekta, R. (1924). Türk Musikisi Nazariyatı. Mahmut Bey Matbaası.

Yekta, R. (1926a). Milli Musikimiz Yok mudur? *Vakit*, 2919, 5.

Yekta, R. (1926b). Nâmık İsmail Bey'e Cevap. *Vakit*, 3101, 2.

Yekta, R. (1926c). Türk Mûsikîsi Müzeye Kaldırılamaz. *Vakit*, 2958.

Yekta, R.(1926d). Alaturka-Alafranga Musiki Meselesi: Milli Musikimize Karşı Yanlış Telakkiler. *Yeni Ses*, 232.

Yekta, R. (1926e). Garpçılara Şiddetli Bir Hücum. *Yeni Ses*, 216.

Yekta, R. (1986). Türk musikisi (O. Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Özgün eser 1922'de yayımlanmıştır.)

Yöre, S. (2024). *Türkiye'de ulusçu çok sesli müzik yaratımına dair Rauf Yekta Bey'in görüşleri.* N. Doğrusöz (Ed.), *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Bildiri Kitabı* (s. 449–459) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı https://doi.org/10.32704/9789751751683.2024.0147

20.yy. Sonrası Ürün Tasarımında Görülen Yaklaşım Farklılıklarının Enstrüman Tasarımına Yansımaları: Elektro Gitar

Reflections of Post- War Design Shifts in Instrument Design: The Electric Guitar

Ferhan Kızıltepe

Eskişehir Teknik Üniversitesi

fkiziltepe@eskisehir.edu.tr

Özet

Bilimsel gelişmelerin katkısıyla, 18.yy. üçüncü yarısında başlayan ve 19.yy. boyunca süren sanayii ve endüstri devrimleri; üretim ve tüketim modelini değiştirirken, tasarım süreçlerinin, ekonominin merkezine yerleşmesine olanak sağlamıştır. Yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler; bir yandan enerji çeşitliliği ve kullanım teknikleri konusunda önemli mesafe kat ederken, diğer yandan plastik, polyester, yapay pigment gibi hayatın her alanında kullanılan yapay maddelerin endüstriyel kullanımına yol açmıştır. 19.yy.'ın ikinci yarısından sonra hızlanan Dünya hayatı, 20. ve 21.yy.'larda da hızlanmasını sürdürerek devam etmiştir. O günler için insan yaşamının içine girdiği bu hızın, beklide en güzel göstergesi, başta elektrikli olan, kısa süre sonra benzin motorluya dönen otomobiller ve otomobil yarışlarıdır.

Kültürel ve ekonomik üretimin her alanının değişmesi ve evrilmesine sebep olan bu gelişmelerin, sanat ve tasarım alanlarında etkilerinin olmaması düşünülemez. 19.yy. ile tasarım kavramının ortaya çıkması, sanat kavramının yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmıştır. Bu sürecin devamında, ortaya çıkan yeni sanat ve tasarım akımlarının gerek anlatı teknikleri gerekse anlatıları değişirken; mimarlık, içmimarlık, endüstriyel veya moda/ tekstil gibi tasarım alanlarında yaşanan değişimler, tarihe geçecek ikonik eserlerin ortaya konmasını sağlamıştır. Kısaca değinilen bu değişim süreçlerinde; sanat ve tasarım alanlarının ana ögelerinden biri olan ses akustiği ve müzik enstrümanları da önceki yüzyıla göre büyük gelişim ve değişim yaşamıştır. Ses akustiği ve müzik enstrümanlarında ortaya çıkan bu gelişim ve değişim süreçleri, 21.yy.'ın dijital teknolojileri sayesinde birkaç misline tırmanmıştır.

16. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumunda sunulmak üzere kaleme alınan bu bildiri kapsamında; özellikle ürün tasarımı konusunda 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan gelişim ve değişimlerin ışığı altında; ses akustiği ve müzik enstrümanlarında yaşanan değişimlere bir örnek olarak ele alınan solid- body elektro gitar tasarımlarının; aynı dönemlerde üretilen Amerikan otomobilleri ile karşılaştırmalı incelemesi yapılmaktadır. Yapılan bu inceleme; teknolojiden ziyade plastik değerleri, görsel algısı ve psikolojik yansımaları çerçevesinde ele alınmıştır. Bu bildiri metninde elde edilen bulgu ve yapılan değerlendirmelerde kullanılan verilere, bir araştırma yöntemi olan literatür ve belge taraması sonucu ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ürün tasarımı, solid- body elektro gitar, Fender- Fmıc, amerikan araba tasarımı

Abstract

With the contribution of scientific developments, the industrial and industrial revolutions that began in the third half of the 18th century and lasted throughout the 19th century; while changing the production and consumption model, in meantime, design processes had been allowed to settle at the center of the economy. Scientific and technological developments have led to the industrial use of artificial substances used in all areas of life, such as plastics, polyester, artificial pigments, on the one hand, while making significant progress in terms of energy diversity and usage techniques. World life, which accelerated after the

second half of the 19th century, had been continued to accelerate throughout the 20th and 21st centuries. For those days, the best indicator of this speed that human life entered into has been cars and automobile races, which were electric at first, and soon turn to gasoline engines.

It is inconceivable that these developments, which cause every field of cultural and economic production to change and evolve, do not have an impact on the fields of art and design as well. The emergence of design as a distinct conceptual category during the 19th century necessitated a fundamental redefinition of the very notion of art. As a result of this process, both the narrative techniques and narratives of the new art and design movements that emerged have been changed; changes in such as architecture, interior architecture, industrial or fashion /textile design fields have enabled the creation of iconic works that will go down in history. In these processes of change briefly mentioned, acoustic and musical instruments, which are one of the main elements of the fields of art and design, have also experienced great development and change compared to the previous century. These processes of development and transformation in sound acoustics and musical instruments have accelerated manifold thanks to 21st century digital Technologies.

Within the scope of this paper written for presentation at the 16th International Hisarlı Ahmet Symposium, a comparative study of solid-body electric guitar designs, which are considered as an example of the changes in acoustic and musical instruments, has been conducted, especially in the light of the developments and changes experienced in the first half of the 20th century in product design, with American cars produced during the same periods. This review has been conducted within the framework of plastic values, visual perception, and psychological implications rather than technology. The data utilized in the findings and assessments set forth in this paper were obtained through a literature and document review, which was conducted as a research methodology.

Keywords: *product design, solid-body electric guitar, Fender-Fmıc, american car design*

GİRİŞ

18.yüzyılın üçüncü çeyreğinde Britanya'da başlayan Sanayii Devrimi; kömürle çalışan buhar makinesinin dokuma ve maden ocaklarında kullanılmasıyla, üretimde kas gücünün yerini mekanik enerjiye bıraktığı bir kırılma noktasıdır (Landes, The Unbound Prometheus, 1969, s. 41). Bu ilk aşama, demir-çelik üretimindeki kok kömürü kullanımıyla hammadde işlemede ölçek ekonomilerini mümkün kılmıştır (Landes, The Unbound Prometheus, 1969, s. 89). Bir yandan yaşanan sanayii ve endüstri devrimi, diğer yandan, aynı dönemde kaydedilen bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sonucu olarak; 19. yüzyılın ortalarında çelik üretiminde ilk büyük ölçekli endüstriyel metalürji yöntemi olan; sıvı pik demirden seri ve ucuz şekilde çelik elde edilmesini sağlayan Bessemer yönteminin hayata geçirilmesi, kimya endüstrisinde sentetik boyalar ve elektrik enerjisinin santraller aracılığıyla yaygınlaşmasıyla, II. Sanayii Devrimi ivme kazanmıştır (Mokyr, The Lever of Riches, 1990, s. 187). Bu dönemde; içten yanmalı motorların ve petrol rafinasyonunun devreye girmesi sayesinde enerji kaynağı çeşitliliğinin artması, üretim sahalarını fabrikaların dışına taşırken, üretim modelini; atölye ve lonca temelli esnek ancak düşük hacimli zanaatkârlıktan, standartlaştırılmış parçaların bant üzerinde montajlandığı seri imalata evirmiştir (Hobsbawm, The Age of Revolution, 1962, s. 45). Ortaya çıkan yeni sistemde, mal üretim süreçleri en küçük bileşenine ayrılarak, her işçinin yalnızca tek bir hareketi tekrarlaması sağlanmış ve buna bağlı olarak vasıfsız işgücünün yüksek oranlarda üretime katılımını mümkün kılmıştır (Marx, Kapital, Cilt I, 1867/1976, s. 327). Bu üretimin tüketim modeli ise sanayii devrimleri öncesinde yerel, mevsimsel ve kıt olan mal arzının yerini; demiryolu ve buharlı gemiyle taşınan ucuz, bol ve çeşitli mamul malların yer almasıyla kökten

değiştirmiştir (O'Rourke & Williamson, Globalization and History, 1999, s. 30). Üretimin çeşitlenerek artması, tüketimin çeşitli coğrafyalara dağılması, ekonominin küreselleşmesinin başlamasına neden olurken, Dünya ekonomisinde yaşanan bu sürecin başını çeken ülke Britanya olmuştur (O'Rourke & Williamson, Globalization and History, 1999, s. 1). Diğer yandan, bilim ve teknolojinin gelişimiyle (yapay aydınlatma, elektrik, makineleşme, yapay pigment gelişimi ve benzeri) ekonomik sistemde yaşanan büyük değişim beraberinde; devlet yönetimlerinin, güvenlik ve adalet sistemlerinin değişimini de zorunlu kılmıştır. Öyle ki 18.yüzyılın son çeyreğinden itibaren yaşanan ekonomik değişim ve dönüşüm süreçleri; 19.yüzyılın Dünya'sında var olan imparatorlukların da son yüzyılı olmasının ana sebebi olarak ortaya çıkmıştır. Bu konu, Osmanlı Türk İmparatorluğu özelinde, İlber Ortaylı tarafından kaleme alınan "İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı" adlı eserinde etraflıca ele alınmıştır (İlber Ortaylı, İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, Hil Yayınları, 1983).

18.yüzyılın son çeyreğinden başlayarak 19.yüzyılın son çeyreğine kadar geçen süre içinde yaşanan iki sanayii devrimi ve bunlara bağlı olarak gelişen endüstri devrimleri; üretimi doğanın ritminden arındırıp saat-dakika esaslı zaman disiplinine bağlamış; tüketimi ihtiyaçtan arzuya kaydıran reklam ve moda endüstrisini yaratmıştır (Ewen, Captains of Consciousness, 1976, 25.bsk, 2001 s. 31). Üretim-tüketim zincirinde, perakende sektörü mağaza vitrinleri ve katalog satışlarıyla tüketici tercihlerini yönlendiren aktif bir aktör olarak belirmiştir (Ewen, Captains of Consciousness, 1976, 25.bsk, 2001 s. 33). Markalaşma ve paketli gıda, üretici ile tüketici arasındaki mesafeyi kapatırken, ürün homojenleşmesi bölgesel farklılıkları aşındırmıştır (Adburgham, The Shops of Britain, 1964, s. 156). Özetle, üretim artık yerel ve döngüsel değil, küresel ve lineer hale gelirken; tüketim, statü göstergesi ve kimlik inşâsının aracına dönüşmüştür (Veblen, Aylak Sınıfın Teorisi, 1899, s. 222). Bu çift yönlü devrim, 20. yüzyılın kitlesel tüketim toplumunun anatomisini çizen bütün ana parametreleri, 1830-1890 arasındaki altmış yılda tamamlamıştır (Hobsbawm, The Age of Capital, 1975, s. 63).

Diğer taraftan, yapay aydınlatma teknolojilerinde gaz lambasından elektrik ampulüne geçiş, sanayii ve endüstri devrimlerinin itici gücü olurken, tüketim saatlerini de geceye yaymış ve boş zaman endüstrisinin doğmasına zemin hazırlamıştır (Schivelbusch, Disenchanted Night, 1988, University of California Press, California, s. 93). O günün insanları, cadde ve sokaklarda, kapalı ve açık mekânlarda gereklilikleri yerine getirmiş, sosyal ve özellikle eğlence hayatları çeşitlenip yaygınlaşmıştır. Daha önce karanlık nedeniyle kısıtlı olan sosyal etkinlikler, tiyatrolar, konserler ve diğer eğlenceler, yapay ışık sayesinde gece saatlerine yayılmış ve "boş zaman" faaliyetleri için yeni bir zaman dilimi yaratılmıştır (Schivelbusch, Disenchanted Night, 1988, University of California Press, California, s. 93). Aydınlatılmış caddeler, insanları evlerinden çıkararak sokaklarda vakit geçirmeye teşvik etmiş, özellikle "mağaza vitrinleri" gibi yeni tüketim mekânlarının ortaya çıkmasına ve akşam saatlerinde alışverişin bir eğlence haline gelmesine olanak sağlamıştır (Schivelbusch, Disenchanted Night, 1988, University of California Press, California, s. 143). 19.yüzyılda yapay aydınlatma teknolojilerindeki ilerlemeler, içi mekânların de işlevsel dönüşümünü hızlandırmıştır. Okuma odası, kitaplık, salon veya müzik odası gibi iç mekânlar, temel işlevlerinin ötesine geçerek; sosyal etkileşimin, oyun oynama, müzik icra etme ve dinleme gibi boş zaman etkinliklerinin merkezine dönüşmüşlerdir (Schivelbusch, 1988, s.155). Bu dönüşüm, mekânların daha önce yeterince aydınlatılamaması nedeniyle kısıtlı olan kullanım potansiyelini, elektrikli aydınlatmanın yaygınlaşmasıyla birlikte genişletmiştir. Benzer şekilde, tiyatro, konser salonları ve eğlence mekânları gibi kamusal alanlar da aydınlatma kalitesindeki iyileşmeden doğrudan etkilenmiştir. Sahne aydınlatmasının ve salonun karartılabilmesi, seyir deneyimini derinleştirerek dinleme ve izleme kalitesinin artmasına sebep olmuştur. Bu teknik gelişmelere paralel olarak, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren ses kayıt teknolojilerinde yaşanan buluşlar, müziğin mekânsal ve toplumsal erişimini kökten değişimine zemin oluşturmuştur (Sterne, 2003, s.215). Kaydedilmiş

müzik, yalnızca canlı icranın gerçekleştiği mekân ve anlarla sınırlı olmaktan çıkmış; özel konutlardan sosyal buluşma alanlarına kadar uzanan geniş bir yelpazede dinlenebilir hale gelmiştir. Bu gelişmeler, müziğin toplumun farklı katmanlarına yayılmasına, tür çeşitliliğinin artmasına ve bu alanda faaliyet gösteren müzisyen, orkestra ve bestecilerin niceliksel olarak çoğalmasına olanak tanımıştır (Kızıltepe, 2025). Özellikle yüzyılın son çeyreğinde kaydedilmeye başlayan ses kayıt alanındaki teknolojik ilerlemeler, sadece sosyal ve kültürel habitatın değil, aynı zamanda bu habitatın ayrılmaz bir parçası olan müzik endüstrisinin de ekonomik yapısını dönüştürmüştür. Bu süreçte giderek metalaşan müzik; kültürel bir ürün olarak piyasa ilişkileri içinde yeniden konumlanmıştır (Horkheimer ve Adorno, 1944, s.345).

Müzikteki bu metalaşma ve mekânsal yayılma, 19. yüzyıl boyunca üretim ilişkilerindeki daha geniş bir dönüşümün yalnızca bir veçhesini oluşturmuştur. Aynı yüzyılda sanayi ve endüstri devrimlerinin ivme kazanmasıyla birlikte, tasarım kavramı da köklü bir dönüşüm geçirerek modern anlamını kazanmaya başlamıştır. Bu dönem, üretim süreçlerinin mekanizasyonu ve ölçek ekonomilerinin yükselişiyle, nesnelerin biçimlenmesinde zanaatkârın tekil iradesinin yerini, endüstriyel üretimin kolektif ve anonim mantığının almasına yol açmıştır. Artık form, renk, ölçek, malzeme gibi temel özellikleriyle birlikte bir ürün, fikirden ziyade seri üretime uygun, tekrarlanabilir bir tip olarak kodlanmaya başlanması, tasarım ile sanat arasında belirleyici bir ayrışmayı da beraberinde getirmiştir.

19.yüzyılla birlikte içine girilen yeni endüstriyel düzenin en somut ifadesi olarak ortaya çıkan tasarım, doğrudan doğruya kapitalist ekonominin kâr amacına hizmet eden bir araca dönüşmüştür. Dolayısıyla, kapitalist toplumlarda, meta üretimindeki temel amaç üreticiye kâr sağlanması olduğu sürece; tasarım da bu sürecin bir parçası olarak, metaların pazarlanabilirliğini ve kârlılığını artırma işlevini üstlenmektedir. Adrian Forty'nin 1986 yılında yayımlanan "Objects of Desire" başlıklı çalışmasında, kapitalist sistemin temel araçlarından biri olan tasarımın, üreticilerin tüketici alışkanlıklarını yönlendirerek, sürdürülebilir olacak şekilde "daha fazla, daha iyi ve daha yeni" ürün talebi oluşturma amacına hizmet ettiğini savunmaktadır (Forty, Objects of Desire, 1986, s.7). Günümüz Dünya'sının ekonomik sistemine bakıldığında, Adrian Forty'nin bu savının oldukça isabetli olduğu görülmektedir. Kapitalist sistemde, her alana ait metanın yeni ürün olarak pazara sürülmesiyle kendine özgü bir üretim ve tüketim ekonomisi oluşturulduğu çok açıktır. Bu nedenle, tasarım faaliyeti, üreticinin kâr marjını ve rekabet gücünü artırmak amacıyla, ürünün hem biçimsel hem de işlevsel niteliklerinin stratejik olarak planlanmasını kapsar hâle gelmiştir (Forty, Objects of Desire, 1986, s.7). Bu vesileyle kapitalist ekonominin önemli bir temel öğesi hâline gelen tasarım kavramı, gerek teorik parametreleri ve ekonomik boyutlarıyla gerekse tasarım alanında uzmanlaşmış insan kaynağı ve eğitim politikalarıyla üzerinde özel olarak çalışılması gereken bir alana evrilmiştir. Bu sürecin başlangıcından itibaren ortaya çıkan tasarım kavramının sanat, zanaat ve ekonomi üzerinden tanımlanması sorunu ise, Walter Benjamin'in 1936'da kaleme aldığı "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, (Sanat Yapıtının Teknik Olarak Yeniden Üretilebildiği Çağda)" adlı makalesinde; Valéry'nin 1928'de yazdığı "La Conquête de l'ubiquité, (The Conquest of Ubiquity)" adlı metnine atıfta bulunarak, sanat ve sanat eseri kavramlarını, değişen üretim teknikleri ve çoğaltılabilirlik temelinde yeniden anlamlandırmasıyla, doğru bir zemine oturmuştur.

19. yüzyılın ortalarında, devlet eliyle kurulan tasarım okulları (dikkate değer örneklerden biri 1837'de Londra'da kurulan ve günümüzde the Royal College of Art okulu olarak devam eden Government Schools of Design), bu alanın profesyonelleşmesi ve sanayi ile daha entegre bir yapıya kavuşması yolunda atılan ilk kurumsal adımlar olarak değerlendirilebilir (Lawrence, 2021, s.28). Britanya'da açılan tasarım teknik okulları, erken dönemin tasarım eğitiminin iyi örnekleri olarak görüldüğü için Alman hükûmeti; Britanya'daki

tasarım ve mimarlık alanındaki gelişmeleri incelemek üzere uzman, mimar ve kuramcı Hermann Muthesius'tu görevlendirmiştir. Kültür Ateşesi olarak görev yaptığı süre boyunca İngiliz konut mimarisi ile zanaatkârlık geleneğini üzerine yaptığı derinlemesine çalışmaları sonucu; 1907 yılında Almanya'da kurulan Deutscher Werkbund'un (Alman Çalışma Birliği) kurucu üyelerinden biri olarak alana en büyük katkıyı sağlamıştır. Muthesius'un savunduğu Sachlichkeit (nesnellik) ilkesi, bu hareketin temel taşı olurken; Walter Gropius'un 1919 yılında kurulduğu Bauhaus okulunun kuruluşunda; eğitim kadrosu tarafından sanat, zanaat ve teknolojiyi birleştirmek üzere hazırlanan eğitim programında daha da ileri bir seviyeye taşınmıştır (Aslan ve Kızıltepe, 2020).

Öte yandan, bu dönemde mühendislik ve mimarlık disiplinleri; demiryolu istasyonları, sergi pavyonları gibi yeni yapı tipleriyle tasarım pratiğine öncülük ederken, aynı zamanda teorik tartışmalar da derinleşmiştir. 1880-1914 yılları arasında tasarımsal anlamda yaşanan dönüşüm sürecinde, tasarımın öncülerini sanat ve zanaat hareketi ile ilişkilendiren çalışmalarda; tüketici tercihlerini araştıran ve piyasa talebine göre şekillenen endüstriyel tasarım pratiği zayıf kalmıştır (Pevsner, 1936). Zayıf kalan bu alan, dönemin Amerikan otomotiv endüstrisinde, endüstriyel tasarım uygulamalarında aktif olarak dikkate alınmaktaydı. Özellikle 1920'ler ve 1930'larda otomotiv sektöründe yaşanan gelişmeler, genel olarak tasarımcının, özel olarak endüstriyel tasarımcısının rolünü tanımlanmasını sağlamıştır (Meikle, 2001, 2.bsk, s.84). Ford Model T'nin başarısının ardından General Motors'un yükselişi; tüketici beğenisinin ve stil çeşitliliğinin üretim kararlarında belirleyici olduğunu göstermiş ve endüstriyel tasarımcıların, ürünlere estetik ve duygusal değer katma konusunda kilit aktörler haline gelmesine yol açmıştır (Gartman, 1994, s.133). Bu süreç, tasarımı yalnızca üretimin değil, aynı zamanda tüketimin ve pazar stratejilerinin de merkezine yerleştirmiştir.

19. yüzyıl sanayii ve endüstri devrimleri, tasarımı yalnızca bir süsleme veya biçimlendirme faaliyeti olmaktan çıkarıp, üretim, tüketim ve kâr döngüsünün vazgeçilmez bir öğesi haline getirmiş; Valéry veya Benjamin gibi sanat ve tasarım teorisi üzerinde çalışan entelektüellerin sanat ve tasarım kavramlarını, içinde bulunulan sosyoekonomik, sosyokültürel ortamı isabetli değerlendirerek yeniden tanımlamalarıyla tasarım kavramının hem profesyonel kimliğini hem de kendine özgü kuramsal tartışma alanını inşa etmesinin yolunu açmıştır. Bu dönüşüm, tasarımın günümüzdeki stratejik öneminin ve karmaşıklığının da temelini oluşturan tarihsel bir kırılmadır.

ARABA ve ELEKTRO GİTAR

19.yüzyılın getirdiği modern Dünya düzeninde boş zaman endüstrisinin içinde yer alan büyük bileşenlerinden biri; üretici, urun, tüketici, geniş sektörü ve geliştirilen teknolojileriyle müzik endüstrisidir. Bu endüstri içinde önemli bir yere sahip olan müzik enstrümanları, 19.yüzyıl ve sonrası gelişen teknolojilerle hızla evrilmiş, ses alanının genişlemesine büyük katkı sağlamıştır. Müzik enstrümanlarınkinin erken dönemde ortaya çıkan zarifliği, çeşitlenen ve genişleyen yeni mekanlarda çoğalan dinleyiciye ulaşabilecek kadar yüksek ses çıkartamıyor olmasıydı. Bu sorunun çözüldüğü ilk enstrüman, şasisi dökme demir olarak üretilen piyanolardı. Elektriğin icadı ile geleneksel enstrümanın gövdesine manyetik alıcı eklenerek, aplikatör yardımıyla elektro/manyetik bir sisteme uyarlanan ilk enstrüman ise gitar olmuştur. Bu gelişmenin bir sonucu olarak gitar ailesine, yeni teknolojilerin bir ürünü olarak elektro gitar (ailesi) eklenmiştir.

1931 yılında, gitar sesini büyük orkestralarda ve kalabalık mekanlarda duyulabilecek kadar güçlendirmek üzere, elektro gitarın manyetik alıcısını (pickup) geliştiren George Beauchamp, elektro gitarın ilk prototipini yapan Harry Watson ve bu icadı hayata geçiren ve bir sene sonra mağaza vitrinlerine çıkmasını sağlayan mühendis Adolph Rickenbacker,

"Flaying Pan" modeli ile ilk ticari elektro gitarı üretmişlerdir (Allen Maslen, Louder!, 2014, s.13). Yaklaşık 20 yıl sonra, Kaliforniyalı radyo tamircisi ve gitar yapımcısı Clarence Leonidas Fender, 1951 yılında, sonraları patent konusunda The Gretsch firmasıyla yaşanabilecek problemler nedeniyle "Telecaster" olarak yeniden adlandırılacak olan; solid body (katı gövdeli) olması nedeniyle kalıp kesim tekniği ile üretilebilen, sapın cıvata ile gövdeye bağlandığı ve kolayca onarılabilir yada değiştirilebilir olmasıyla seri üretime uygun ilk ticari elektro gitar olarak tarihe geçen Broadcaster modelini piyasaya sürmüştür (Allen Maslen, Louder!, 2014, s.8).

Elektro gitarın keşfi ve gelişimi; Birleşik Devletler otomotiv sektörünün, ürün geliştirme, marka imajı, kimlik oluşturma ve ürün ile tüketici arasında duygusal bağ kurma gibi temel kaideleri içinde barındıran endüstriyel tasarım anlayışının, farklı sektörlere geçişinin iyi bir örneğidir.

Birleşik Devletler otomotiv sektörünün büyük oyuncularından olan Cadillac Otomobil Firması'nın 1940 ile 1960'lar arasında ürettiği Cadillac modellerinin tasarım dili; Birleşik Devletleri'n endüstriyel tasarım dilinin gelişip şekillenmesinde çok büyük katkı sağlamıştır. Ortaya çıkan bu tasarım dili, kıta ve ada Avrupası'ndan görülen endüstriyel tasarım diline göre farklılık içermektedir.

Citroën DS, aerodinamik hatları, su damlası formundaki profili, sahip olduğu teknolojik ve ergonomik yenilikleriyle döneminin en modern araba teknolojilerine sahip ikonik araba modeli olarak ortaya çıkarken; üretilen modelin kimliği tasarlanmış, kullanıcı profili planlanmış ilk otomobil tasarımı olarak sanatsal bir estetiği üzerinde barındırmaktadır (Citroen Origins, 2026). Citroën DS'den 6 yıl sonra Cenevre Otomobil Fuarı'nda görücüye çıkan ve MoMA Müzesi'nin sabit koleksiyonunda yer alan Jaguar E-Type (MoMA, 2026), DS gibi aerodinamik yapısıyla, tampon ve kapı kolları gibi detayların su damlası formlarıyla, tasarımının elips temelli geometrik hatlarıyla centilmen bir çizgi taşırken sanatsal estetiğe sahip diğer bir ikonik araba modeli olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, Avrupa araba tasarımında sanatsal bir estetik anlayışın izi sürülebilirken Birleşik Devletler'de; aerodinamik kaygılarla dörtgen prizmadan çıkıp su damlasına oturan ana hacim formu, kalın hatları, özellikle 1950- 1960'larda sıkça kullanılan kuyruk yüzgeçleri (tailfin), Art Deco tarzın izini taşıyan krom nikelajları, kalın krom tamponları (David Gartman,1994, s. 154), büyük hacmi ve gücü gösteren maskülen çizgileriyle marka sitillerini koruyarak tasarlanan otomobiller (David Gartman,1994, s. 117), endüstriyel estetiğin tanımlı hale gelmesini sağlamıştır.

1920 ve 30'larda, Birleşik Devletler'in tasarım alanında etkin olan Art Deco akımı, yerini; Büyük Buhran dönemi koşullarında Birleşik Devletler ekonomisinin öncü alanlarından otomotiv sektöründe, süslemeden arındırılmış, yatay hatların ve yumuşak eğrilerin hâkim olduğu, silindirik ve damla formuna öykünen, aerodinamik verimliliği, hız ve modernite kavramlarını estetik bir ifadeye çeviren endüstriyel tasarım anlayışı olarak tanımlanabilecek Streamline Moderne bırakmıştır (Bush, 1974). Amerikan otomotiv sanayîsi, 1950'lere gelindiğinde Uzay Çağının tasarımsal etkilerinin de görüldüğü bu tarzı benimseyerek hem üretim süreçlerini rasyonelleştirmiş hem de tüketiciye yönelik olarak hareket, akıcılık ve düzen fikirlerini görsel bir dile çevirmiştir. Ancak, bu tarzın yaygınlaşması teknik zorunluluktan çok estetik ve pazarlama odaklı bir tercihe dönüşmüş; böylece Streamline Moderne, dönemin Amerikan endüstriyel tasarımını biçimlendiren kalıcı bir üslup mirası hâline gelmiştir (Bush, 1974).

Birleşik Devletler'in endüstriyel tasarım anlayışında geliştirdiği ve sonrasında yaşanan gelişmelerle evirilmeye devam eden bu üslup, elektro gitar tasarımcılarının tasarım anlayışlarını önemli oranda etkilemiştir. Bu etkinin görüldüğü ilk marka, elektro gitarı seri üretilebilir ilk

endüstriyel ürün olarak tasarlayan Fender firması olmuştur. Fender'in Telecaster ve Stratocaster modellerinde kullandıkları üretim teknikleri ve malzeme seçimlerinde; dönemin otomotiv endüstrisinde ortaya çıkan yeniliklerin etkisi açıkça görülmektedir (Maslen, 2014).

Leo Fender ve tasarım ekibinin 1950'ler boyunca geliştirdiği modellerde, o dönemin Amerikan otomobil tasarımının karakteristik özellikleri olan keskin hatları, akıcı gövde çizgileri, krom detayları ve parlak metalik boyaları, müzik aletlerine başarılı bir şekilde uyarlamıştır (Bush, 1974; Maslen, 2014). 1954 yılında Stratocaster modelinin piyasaya sürülmesiyle birlikte, savaş sonrası aerodinamik akımının kıvrımlı çizgilerinden ilham alan derin gövde kıvrımlarıyla, elektro gitar tasarımında önemli bir ergonomi yaklaşımını ortaya koymuştur (Maslen, 2014). Bu tasarım yaklaşımında; otomotiv endüstrisindeki "Streamline Moderne" akımının etkisiyle geliştirilen aerodinamik ve ergonomik formlarin izini, ergonomi ve işlevselliği öncelenerek yapılan elektro gitar tasarımlarında korumuştur (Bush, 1974).

Fender'in bu tasarım anlayışı sayesinde geliştirdiği Stratocaster modelinde hem ayakta çalarken denge sağlayan hem de otururak çalan müzisyenlerin kucağına rahatça yerleşen bir gövde formu tasarlamıştır (Maslen, 2014). Stratocaster'ın asimetrik çift kesik (double-cutaway) gövdesi ise Frank Hershey tarafından geliştirilen ve Jet Çağı ile Uzay Çağı estetiğinden ilham alan, 1948-1959 arası üretilen Cadillac modellerinin ikonik kuyruk yüzgeci (tailfin) tasarımının bir tür uyarlaması olarak ortaya çıkmıştır. Bu gövde yapısı; gitaristlerin tiz perdelere benzeri görülmemiş bir erişim kolaylığı sağlarken, üst gövde boynuzunun arka tarafındaki yer alan özel oyuntu, çalan kişinin göğüs kafesine rahatça oturacak şekilde tasarlanmıştır (Maslen, 2014).

Erken dönem Fender gitarlarındaki köprü ve manyetik kapaklar ve Stratocaster'ın krom kaplama kontrol plakaları, parlak metal anahtarlar ve manyetik kapaklarda kullanılan krom detayları; 1950'lerin otomobillerindeki yer alan krom çerçeveli gösterge panelleri ve kaputta kullanılan krom detayların bir benzeri olarak yer almıştır (May, 2022). Bu estetik anlayış, dönemin otomotiv tasarımında olduğu gibi Fender gitarlarında da krom detayların hem işlevsel hem de görsel bir unsur olarak öne çıkmasını sağlamıştır (Bush, 1974). Fender gitarın mermi şeklinde, açılı ve krom kaplama jak giriş detayı ise otomotiv tasarımında yaygın olarak kullanılan "uzay çağı" estetiğini yansıtan tasarımsal bir gösterge olmuştur (Maslen, 2014).

Fender'ın 1950'lerin sonu ve 1960'larda, özellikle Stratocaster müşterilerine sunduğu Custom Colour renk seçenekleri, DuPont firmasının General Motors'un araba modelleri (özellikle Cadillac, Buick ve Chevrolet) için geliştirdiği seramik renk kartelalarından alınırken, gitar cilası olarak, araba gövdelerini korumak için kullanılan cilalar kullanılmıştır (Doktora Tezi). Fender gitarları için 14 farklı özel renk sunulan Custom Colour renk seçeneklerinin çoğunlukla, Fiesta Red ve Burgundy Mist gibi DuPont Duco otomotiv boyalarının stok renklerinden oluşturulmuştu (Doktora Tezi).

Leo Fender, Fender markası altında üretilen gitarların isimlerinin belirlenmesinde pazarlama stratejilerini göz önünde bulundurmuştur. İlk çıkardığı elektro gitar olan Broadcaster modelini, telif probleminin çıkma tehlikesi nedeniyle Telecaster olarak yeniden adlandırırken o gunun tüketicisinin yoğun ilgi gösterdiği televizyon teknolojisine gönderme yapmıştır. Fender'in ikonik modeli olan Stratocaster isminin belirlenmesindeyse, uzay çağının cesur ve yepyeni dünyasına adım atmayı simgelemek üzere atmosferin katmanı Stratosfer'in isminden esinlenmiştir (Maslen, 2014). Fender firmasının, burada iki örnek ile açıkladığımız modellerin isimlendirme stratejisi; otomotiv endüstrisinde sıkça kullanılan ve dönemin teknolojik gelişmelerine atıfta bulunan pazarlama stratejileri ile örtüşmüştür (Bush, 1974).

Fender firmasının erken dönem ürettiği elektro gitarların arasında özellikle Stratocaster modeli, yüzyıl ortası Amerikan otomotiv tasarımının endüstriyel seri üretim teknikleriyle birleşerek çağının ötesinde bir tasarım klasiği olarak ortaya çıkmıştır (Maslen, 2014).

Aerodinamik form, ergonomik konfor, otomotiv boya teknolojisi ve dönemin uzay çağı estetiğinin mükemmel bir sentezi olan Stratocaster, 70 yılı aşkın süredir tasarımsal evrimine devam ederek müzik endüstrisinde eşsiz bir miras olarak varlığını sürdürmektedir (Maslen, 2014). Leo Fender ve ekibinin Detroit otomobil tasarımından ilham alarak elektro gitar üretimi için geliştirdiği bu yenilikçi yaklaşım; Fender'i yalnızca bir müzik enstrümanı üreticisi olmaktan çıkartarak Amerikan endüstriyel tasarım dunyasinin ve popüler kültürün ikonik bir temsilcisi haline getirmiştir (Maslen, 2014; Bush, 1974).

SONUÇ

19.yüzyılda yaşanan sanayii ve endüstri devrimlerinin üretim süreçlerinde yarattığı mekanizasyon ve ölçek ekonomileri; zanaatkârın tekil iradesinin yerine endüstriyel üretimin kolektif ve anonim mantığını ikâme etmiştir. Buna bağlı olarak tasarım, yalnızca biçimlendirme faaliyeti olmaktan çıkmış; üretim, tüketim ve kâr döngüsünün stratejik bir öğesi haline dönüşmüştür. Dolayısıyla, tasarım alanının profesyonelleşmesi ve sanayi ile entegre bir yapıya kavuşması yolunda atılan ilk kurumsal adımlar olarak, Britanya'da açılan teknik tasarım okulları ve bunların Almanya'daki uzantısı olan Deutscher Werkbund arka planlı Bauhaus okulu ortaya çıkmıştır. Avrupa'nın tasarım yaklaşımından farklı olarak, 1920'ler ve 1930'larda Amerikan otomotiv endüstrisinde yaşanan gelişmelerin sonucu endüstriyel tasarımın ne olduğu ve endüstriyel tasarımcının rolü tanımlamıştır.

Diğer yandan, 20.yüzyıl ortası Amerikan endüstriyel tasarım anlayışı, otomotiv sektörünün öncülüğünde şekillenen güçlü bir estetik anlayışla, müzik enstrümanı üretimini derinden etkilemiştir. Leo Fender ve tasarım ekibinin 1950'ler boyunca geliştirdiği Stratocaster modeli, bu etkileşimin en somut ve başarılı örneklerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Fender'in bu modeli; savaş sonrası dönemin aerodinamik akımından ilham alan kıvrımlı gövde hatları ve derin konturlarıyla gitar tasarımında yepyeni bir ergonomik anlayışın kapılarını aralamıştır. Bu bağlamda, Stratocaster'ın asimetrik çift kesik gövdesi, Frank Hershey tarafından geliştirilen ve 1948-1959 arası Cadillac modellerinde görülen ikonik tailfin tasarımıyla kurduğu biçimsel benzerlikle, endüstriyel tasarımın disiplinlerarası doğasını gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

Bush, D.J. (1974). Streamlining and American Industrial Design. *Leonardo*. 7(4), 309- 317.

Citroën Orginis. *Citroën DS*. https://www.citroenorigins.co.uk/en/cars/ds (Erişim Tarihi: 09.08.2025).

Gartman, D. (1994). *Auto Opium*. New Yrok: Routledge.

Kızıltepe, F. (2025). *Aydınlatma/ Optik Laboratuvarlarının Gelişimi ile Kurulum ve Değerlendirme Ölçütlerinin Belirlenmesi*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Eskişehir Teknik Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Maslen, A. (2014). *LOUD! The History and Science of the Electric Guitar*. Worldbooks.eu, e-book.

May, T. P. (2022). *Castles Made of Sand? On the Interplay of Material Artifacts, Times, and Institutions*. Emlyon Business School, Lion/ Fransa.

MoMA, The Museum of Modern Art. *Jaguar E-Type*. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/282 (Erişim Tarihi: 09.08.2025).

Müziğin Sosyal Psikolojik Etkilerinin Milliyetçi Yansımalarının Wagner Operaları Üzerinden İncelenmesi

An Examination of Wagner's Operas in Terms of the Nationalist Reflections of the Social Psychological Effects of Music

Gizem Sedef

Çanakkale 18 Mart Üniversitesi

gizemsimili@hotmail.com

Özet

Sanat, tarihsel süreç boyunca kültürel mirasın aktarılmasında ve toplumsal kimliklerin inşasında önemli bir işlev üstlenmiştir. Özellikle opera sanatı, müzik, dramatik yapı ve sahneleme unsurlarını bütüncül bir anlatı formunda birleştirerek bireysel ve kolektif anlam üretiminde etkili bir araç hâline gelmiştir. Bu çalışma, Richard Wagner operalarının sosyal psikolojik etkilerini ve bu etkilerin milliyetçi ideolojilerle olan ilişkisini incelemeyi amaçlamaktadır.

Araştırma, literatür taraması yöntemine dayalı olarak kurgulanmış olup, Wagner operalarında öne çıkan mitolojik anlatılar, kahramanlık temaları, kader vurgusu ve ulusal kimlik söylemlerinin birey ve toplum üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Bu bağlamda Hitler tarafından, Wagner'in eserlerinin yalnızca estetik birer sanat ürünü olmanın ötesinde, güçlü bir simgesel ve duygusal repertuar sunduğu; bu repertuarın ise kolektif aidiyet, kimlik ve ideoloji üretim süreçlerinde yeniden anlamlandırıldığı söylenebilir.

Çalışmada ayrıca, Adolf Hitler'in erken dönem yaşantılarında Wagner operalarıyla kurduğu ilişkinin, müziğin sosyal psikolojik etkilerinin siyasal yansımalarına örnek teşkil ettiği tartışılmıştır. Özellikle Wagner operalarında yer alan dramatik yapıların, bireysel tahayyül ile kolektif siyasal ideoloji arasında bir köprü kurduğu; ancak bu ilişkinin doğrusal bir etki süreci olarak değil, seçmeci ve yeniden kurgulayıcı bir yorumlama biçimi olarak ortaya çıktığı vurgulanmıştır.

Sonuç olarak, Wagner operalarının sosyal psikolojik etkilerinin, milliyetçi ideolojilerin oluşumunda doğrudan belirleyici olmaktan ziyade, bireysel tahayyül ile kolektif siyasal üretim arasında aracılık eden estetik ve kültürel bir zemin oluşturduğu değerlendirilmiştir. Bu çalışma, müziğin yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda sosyal psikolojik ve ideolojik süreçlerde etkin bir rol oynayan çok katmanlı bir yapı olduğunu ortaya koyarak literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Wagner, opera, sosyal psikoloji, ulusalcılık, ideoloji, kültürel kimlik

Abstract

Art has historically played a significant role in the transmission of cultural heritage and the construction of social identities. In this context, opera, as a performing art, integrates music, dramatic structure, and staging into a unified narrative form, functioning as a powerful medium for both individual and collective meaning-making. This study aims to examine the social psychological effects of the operas of Richard Wagner and their relationship with nationalist ideologies.

The research is designed as a literature review. Within this framework, the mythological narratives, themes of heroism, emphasis on fate, and discourses of national identity present in Wagner's operas are analyzed in relation to their effects on individuals and society. The

findings suggest that Wagner's works extend beyond purely aesthetic objects, offering a rich symbolic and emotional repertoire that can be reinterpreted in the processes of collective belonging, identity construction, and ideological production.

The study also discusses how Adolf Hitler's early encounters with Wagner's operas provide a striking example of the political reflections of music's social psychological effects. In particular, it is argued that the dramatic structures within Wagner's operas function as a bridge between individual imagination and collective political ideology. However, this relationship is not approached as a linear cause-and-effect process; rather, it is emphasized that Wagner's multi-layered works were selectively and reductively reinterpreted by Hitler within a specific ideological framework.

In conclusion, the social psychological effects of Wagner's operas are considered not as direct determinants of nationalist ideologies, but as providing an aesthetic and cultural ground that mediates between individual imagination and collective political production. This study aims to contribute to the literature by demonstrating that music is not only an artistic form of expression but also a multi-layered structure that plays an active role in social psychological and ideological processes.

Keywords: *Wagner, opera, social psychology, nationalism, ideology, cultural identity*

GİRİŞ

MÜZİĞİN SOSYAL VE PSİKOLOJİK ETKİLERİ

Müzik, insanlık tarihinin her döneminde ve coğrafyasında var olmuş evrensel bir insan etkinliği olarak, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmayıp bireyin psikolojik dünyası üzerinde derin izler bırakmaktadır. Müziği dinlemenin insanlar için hangi işlevleri yerine getirdiğini sistematik biçimde araştıran Schäfer, Sedlmeier, Städtler ve Huron (2013), 834 katılımcıyla yürüttükleri geniş ölçekli araştırmada, 129 ayrı dinleme işlevini üç temel boyuta indirgemiştir: "İnsanlar müziği, uyarılma düzeylerini ve duygudurumlarını düzenlemek, öz-farkındalık geliştirmek ve sosyal aidiyet/ilişkiselliklerini ifade etmek amacıyla dinlemektedir" (Schäfer vd., 2013, s. 1). Bu bulgu, müziğin salt bir eğlence aracının çok ötesinde, bireyin hem iç dünyasını düzenlemesine hem de toplumsal bağlarını pekiştirmesine hizmet eden çok katmanlı bir yapı olduğuna işaret etmektedir.

Söz konusu sosyal işlev boyutu, evrimsel perspektiften ele alındığında daha da belirginleşmektedir. Tarr, Launay ve Dunbar (2014), müziğin insan toplulukları arasında nasıl yayıldığını açıklarken şu tespiti öne çıkarmaktadır: "Müziğin insan toplulukları arasında gelişimi ve yayılımı sürecinde temel işlevlerinden birinin, etkileşim hâlindeki grup üyeleri arasında sosyal bağlar oluşturma ve güçlendirme kapasitesi olduğu öne sürülmüştür" Frontiers (Tarr vd., 2014, s. 1). Bu çerçevede müzik, bireyler arasındaki etkileşimi kolaylaştıran ve grup dayanışmasını güçlendiren nörohormonal mekanizmalar aracılığıyla işlev görmekte; toplu müzik yapımı sırasında serbest kalan endorfin ve oksitosin gibi nörokimyasal maddelerin sosyal bağlanmayı doğrudan desteklediği öne sürülmektedir.

Bu sosyal bağlanma işlevi bireysel ilişkilerle sınırlı kalmayıp geniş kitleleri kapsayan kolektif kimlik inşasına da zemin hazırlamaktadır. Boer ve Abubakar'ın (2014) dört farklı kültürde gerçekleştirdiği karşılaştırmalı araştırma bu bağlamda dikkat çekicidir: "İnsanlar müziksel etkinlikler ve paylaşılan müzik referansları üzerinden bağ kurar ve müzik kolektif kimliklerin gelişimine katkı sağlar. Ait olma ihtiyacı evrensel temel bir motivasyondur. İnsanlar kabul edildiklerini, beğenildiklerini ve bir grubun parçası olduklarını hissettiklerinde, daha iyi duygusal ve psikolojik iyi oluş ve daha iyi stres azaltma deneyimlerler"PubMed Central (Boer ve Abubakar, 2014, s. 1). Bu bulgu, müziğin aidiyet duygusunu beslemek ve grup kimliğini

pekiştirmek suretiyle bireyin psikolojik esenliğine doğrudan katkıda bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Sherree Owens Zalampas, Adolf Hitler: A Psychological Interpretation of His Views on Architecture, (Adolf Hitler'in Mimarlık görüşlerine psikolojik bir yaklaşım) Art, and Music adlı çalışmasında, sanatın Adolf Hitler'in kimlik oluşumu ve dünya görüşü üzerindeki belirleyici etkisini vurgulamaktadır. Hitler'in erken dönem yaşamında sanatçı olma arzusu yalnızca bireysel bir kariyer hedefi değil, aynı zamanda kendilik inşasının (self-construction) önemli bir parçası olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda romantik ve bohem yaşam tarzına duyduğu hayranlık, onun estetik deneyimi bir tür psikolojik kaçış ve anlam üretme aracı olarak kullanmaktadır.

Küçük bir yerleşimden ayrılarak eğitim sürecine girmesi, Hitler'in sosyal karşılaştırma (social comparison) mekanizmalarıyla daha yoğun biçimde yüzleşmesine neden olmuş; özellikle sınıfsal farklılıkların farkına varması, kendilik algısında kırılmalar yaratmıştır. 1908'de Vienna'ya taşınmasıyla birlikte sanatsal etkinliklere katılımı artmış, opera deneyimi onun için yalnızca estetik bir haz değil, aynı zamanda duygusal düzenleme (emotional regulation) ve kolektif aidiyet hissi (sense of belonging) üreten bir alan haline gelmiştir. Bu süreçte Ludwig van Beethoven ve Wolfgang Amadeus Mozart'a duyduğu takdirin ötesinde, Richard Wagner'e yönelttiği özel ilgi dikkat çekicidir. Wagner'in mitolojik ve epik anlatılarla yüklü müziği, Hitler'in zihninde kolektif kimlik (collective identity) ve tarihsel kader fikrini besleyen güçlü bir estetik çerçeve sunmuştur.

Müzikte Milliyetçillik

Müziğin sosyal bağ ve kimlik oluşturma kapasitesi, ulusal ölçekte de kendini göstermektedir. Savage ve diğerleri (2021), müziğin evrimsel kökenlerini ele aldıkları kapsamlı çalışmalarında ulusal marşların işlevine özellikle dikkat çekmektedir: "Bu durum, müziğin (örneğin millî marşların) üyeleri hiçbir zaman fiziksel olarak birbiriyle etkileşime girmeyebilecek büyük 'hayal edilmiş topluluklar' arasında bile sosyal kimliklerin inşasına katkıda bulunmasını mümkün kılar." (Savage vd., 2021, s. 7). Bu saptama, müziğin doğrudan yüz yüze etkileşim olmaksızın bile milyonlarca insanı ortak bir kimlik etrafında kenetleyebildiğini göstermekte; müzikal milliyetçiliğin dayandığı psikolojik zemini açıkça ortaya koymaktadır.

Müzikal milliyetçilik, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'nın siyasi dönüşümleriyle paralel biçimde ortaya çıkmış ve hızla gelişmiştir. Nielsen ve Vallejo'nun (2022) World Music Textbook dergisinde yayımlanan çalışması, bu süreçteki dinamikleri şu şekilde özetlemektedir: " Müzik kitapları ve radyo, kayıtlar ve film gibi medya araçları, vatandaşların yaşamlarında baskın bir güç olarak ulusal kimliği geliştirmeyi amaçlayan ortak bir ulusal kültürün yayılmasına yardımcı olmuştur." Bowling Green State University (Nielsen ve Vallejo, 2022, s. 4). Bununla birlikte, aynı çalışma milliyetçi müziğin içerme ve dışlama mekanizmalarına da dikkat çekmektedir: "Müzik uluslar içinde yakınlık yaratabilirken, müzikal milliyetçilik bunu başkalarını dışlayarak, çoğu zaman toplulukları ve pratikleri bütünüyle silerek yapar." Bowling Green State University (Nielsen ve Vallejo, 2022, s. 8). Milliyetçi müziğin bu Janus yüzlü yapısı bir yanda ulusal dayanışmayı pekiştirirken öte yanda ötekini dışlayan bir söylem üretmesi onu siyasal ideolojilerin elinde güçlü bir araç haline getirmiştir.lt başlıklardaki kelimelerin sadece ilk harfleri büyük ve bold olmalı.

Wagner Operaları ve Wagner Operalarındaki Milliyetçi Unsurlar

On dokuzuncu yüzyılın en tartışmalı ve en etkili bestecilerinden biri olan Richard Wagner, Alman milliyetçiliğinin müzikal diliyle özdeşleşen eserler ortaya koymuştur. Wagner'in Ring Döngüsü operaları bu bağlamda özellikle incelemeye değerdir. Söz konusu operaların arka planını ele alan AP Central'ın tarihsel analizi, Wagner'in niyetini açıkça ortaya koymaktadır: "Yüzük Döngüsü operaları, belki de onun en büyük eserleri, Almanya'nın birleşmesinden kısa bir süre sonra, 1876 yılında bestelenmiş ve ilk kez sahnelenmiştir. Bu eserler, yeni imparatorluk için, üzerine bir ulusal kimlik inşa edilecek gerçek bir siyasal tarih bulunmadığından, mitlere ait bir ulusal tarih geliştirmeyi amaçlamıştır" College Board (AP Central, 2010). Bu saptama, Wagner'in eserlerinin salt sanatsal bir amaçla değil, genç Alman İmparatorluğu'na tarihsel ve mitolojik bir özgünlük kazandırmak amacıyla bilinçli olarak kurgulandığını gözler önüne sermektedir.

Wagner, bu ulusal kimlik inşasını müziğin toplumu dönüştürücü gücüne duyduğu inanç üzerine bina etmiştir. Nitekim "Opera ve müziğin bir milliyetçilik ruhu geliştirdiğine ikna olan Wagner, geleneksel tiyatro tasarımını reddetmiştir" College Board (AP Central, 2010) ve Bayreuth'taki Festspielhaus'u, seyircileri sahneye odaklayan yeni bir mimari anlayışla tasarlamıştır. Bu tasarım, müzik deneyimini bireysel bir estetik haz olmaktan çıkarıp kolektif bir ulusal duygusal deneyime dönüştürme yolundaki bilinçli bir tercihti.

Peki bu deneyim siyasal alana nasıl sıçramıştır? Ticker'ın (2016) Musical Offerings dergisinde yayımlanan araştırması, Wagner'in Hitler üzerindeki etkisini birincil kaynaklara dayanarak incelemiştir. Bu çalışmaya göre Hitler, Wagner'in eserlerinde kişisel bir anlam bulmuş ve bu anlamı ideolojik bir zemine oturtmuştur: "Hitler'in kendisi de bir sanatçıydı ve sanat ile müziğin yaşam ve kültürün temel bir bileşeni olduğuna inanıyordu. Wagner'in hem görüşlerinden hem de müziğinden derin biçimde etkilenen Hitler, Wagner'in Almanya anlayışı ile bestecinin operalarında işlediği anlatılar arasında çok sayıda benzerlik tespit ediyordu" (Ticker, 2016, s. 48). Aynı çalışma, bu etkinin Nazi rejimi tarafından araçsallaştırılma biçimini de belgelemektedir: " Parti, siyasi etkinliklerini güçlendirmek ve bireysel yurttaşı ideolojik olarak şartlandırmak için müzikten önemli ölçüde yararlandı" (Ticker, 2016, s. 52).

Porat'ın (2006) Holocaust Studies dergisindeki derinlemeli araştırması ise bu ilişkinin doğasını birincil kaynaklara dayalı olarak sorgulamakta ve önemli bir nüans ortaya koymaktadır. Çalışmaya göre Hitler'in Wagner'e olan ilgisi ideolojik bir benzerlikten çok duygusal ve öznel bir deneyime dayanmaktaydı: "Wagner'ın operalarını dinlerken hissettiği coşku, onun kendini değerli ve kendi algısına göre kurtarıcı bir lider olabilecek yeterlikte hissetmesine neden olmuştur. Ayrıca, sanatsal deneyimi ve operaların Germen içeriklerini, özellikle Nazi Partisi mitingleri sırasında, halkın duygularını ırksal üstünlük ve ulusal kader duygusu yönünde kanalize etmek için kullanmıştır" (Porat, 2006, s. 4). Bu bulgu, Wagner operalarının milliyetçi ideoloji üzerindeki etkisinin doğrudan ve nedensel bir süreçten ziyade, seçici ve yeniden yorumlayıcı bir alımlama biçimi aracılığıyla gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

OPERA	KARAKTER	TEMSİL ETTİĞİ	WAGNER'İN MİLLİYETÇİ BAĞLAMI	NAZİ/ HİTLER YORUMU
DER FLİEGENDE HOLLANDER	Hollandalı	Lanet, kurtuluş arzusu	Romantik kader teması	Alman sanat üstünlüğü teması
	Senta	Fedakarlık	Bireysel kurtuluş miti	

TANNHAUSER	Tannhäuser	Dünyevi ve kutsal çatışması	Ortaçağ hristiyanlığı	Minnesäng geleneği
	Elisabeth	Saf, kurtarıcı kadın	Aryan kadın ideali	''Saf Alman kadın'' idealine uyarlandı
PARSİFAL	Parsifal	Saf, kurtarıcı	Lanetli topluluğu kurtaran kahraman	Irksal saflaşma miti
	Grail Topluluğu	İyi ve kötü	İnsan doğasının bölünmüşlüğü	Ebedi ulus fikri
	Klingsor	Bozulmuş, dışlanmış kişi	Ruhsal yozlaşma	Düşman/yoz Ahlaki düşüş
DİE MEİSTERSİNGER VON NÜRNBERG	Hans Sachs	Gelenek, Alman sanatının koruyucusu	Alman lonca kültürü ve sanat ideali üstünlüğü	Ulusal sanat vurgusu
	Beckmesser	Kuralcı Eleştirmen	Sanat tartışması, estetik çatışma	Nazi yorumlarında karikatürize
	Final korosu	Alman sanatının yüceltilmesi	Açık milliyetçi propaganda	Doğrudan ulusal vurgu
LOHENGRİN	Lohengrin	Gizemli kurtarıcı şövalye	Führer lider miti	Sorgulanmayan lider figürü, ilahi köken
DER RİNGS DES NİBELUNGEN	Siegfried	Korkusuz kahraman, özgür birey	Mitolojik kahramanlık	Aryan kahraman (Asil, uygar anlamında)
	Alberich	Güç için her şeyi yapan	Kapitalizm ve iktidar eleştirisi	
	Wotan	Otorite, yasa	Gücün sınırları ve çöküşü	
RİENZİ	Rienzi	Halk tribünü, karizmatik lider	Ulusu birleştiren figür, iradenin sesi	Adolf Hitler'in miting anlayışıyla birebir örtüşür.
	Irene	Sadakat ve bağlılık	Ulusal birlik	Liderin etrafındaki sadık çekirdek
	Adriano	İç çatışma yaşayan aristokrat	Bölünmüş kimlik, birliğin kaybı	Zayıflık / Kararsızlık
	Roma Halkı (koro)	Kolektif güç	Halkın birliği, ulusal beden	Kitle

1. Der fliegende Holländer / Uçan Hollandalı (1843)

Wagner'in olgunluk döneminin açılış eseri sayılan bu opera, ana teması itibarıyla milliyetçi bir opus değildir; ancak "Der fliegende Holländer (1841/3) otobiyografik bir yön taşır. Kahramanı, bir kadının fedakârlığıyla kurtuluşa erdirilene kadar denizlerde dolaşmaya mahkûm edilmiş bir dışlanmış kişidir" (Operavision, 2021). Eserde kuzey Avrupa efsanelerine olan ilgi belirginleşmekte, Germen ve İskandinav kökenli anlatı motiflerine yönelik ilk adım atılmaktadır. Vatan özlemi ve dolaşım teması, kültürel aidiyetin arayışı olarak yorumlanmıştır.

Uçan Hollandalı Operasındaki Milliyetçiliğe Dayalı Unsurlar	
Kategori	Unsur
Mitolojik/Efsanevi Kaynak	Kuzey Avrupa lanetli denizci efsanesi
Kahraman ve Kurtarıcı	Lanetli kahraman, sadık kadın aracılığıyla kurtuluş
Ulusal Kimlik ve Toprak	Sürgün ve aidiyet arayışı, Doğaüstü ceza ve kefaret teması
Alman Sanat ve Kültürü	Leitmotif Kullanımı, Kültürel üstünlük algısı
Ötekinin Dışlanması	Hollandalı toplumdan dışlanmış ve sürekli hareket halinde

2. Tannhäuser (1845)

Ortaçağ Alman şiir geleneğini sahneye taşıyan bu opera, Wartburg sarayındaki tarihi şarkı yarışmasını konu almaktadır. " Tannhäuser, Parsifal ve Lohengrin operalarının mitolojik kaynakları, geç Orta Çağ Hristiyanlığının Kutsal Kâse (Grail) mitlerindedir" Encyclopedia.com (Encyclopedia.com, t.y.). Tannhäuser'deki Wartburg şarkı yarışması sahnesi, özellikle Alman sanat geleneğinin üstünlüğünü simgeleyen güçlü bir milliyetçi imge işlevi görür.

Kategori	Unsur
Mitolojik/Efsanevi Kaynak	Ortaçağ Hristiyan Grail mitolojisi, Minnesang geleneği
Kahraman ve Kurtarıcı	Günaha düşen ve kurtuluş arayan kahraman şair Tannhäuser
Ulusal Kimlik ve Toprak	Milliyetçi bir üstünlüğü değil, ahlaki düzen ve toplumsal normlar üzerinedir.
Alman Sanat ve Kültürü	Wartburg şarkı yarışması; Alman Minnesang geleneğinin yüceltilmesi
Öteki'nin Dışlanması	Venüs'ün temsil ettiği yabancı/bedensel dünyanın reddedilmesi

3. Lohengrin (1850)

"19. yüzyılın ortaları, milliyetçiliğin, romantizmin ve mitoloji ile folklora yönelik yeniden artan ilginin yükselişine tanıklık etti. Bu dönem, Wagner'in müzik yoluyla hikâye anlatımına yaklaşımını büyük ölçüde etkilemiştir" (Classical Music Info, 2024). Lohengrin, bu bağlamda Wagner'in Alman ulusal kimliği inşasına en açık katkılarından birini sunar. Operada tarihsel bir figür olarak Kral Henry (Heinrich der Vogler), "Wagner, bu karakteri, Orta Avrupa'ya egemen olacak bir Alman İmparatorluğu oluşturmak amacıyla, çok sayıdaki Alman dükünü ve küçük hükümdarı tutarlı bir bütün içinde birleştirme girişimlerinin simgesi olarak kullanmıştır" (Edinburgh Music Review, 2023). Lohengrin'in kendisi ise "yeryüzünde saflığı ve kahramanlığı bedenleştiren" (Opera Online, 2017) olarak tanımlanmakta, kutsal şövalye imgesiyle Alman ırkının asil temsilcisi olarak sunulmaktadır.

Kategori	
Mitolojik/Efsanevi Kaynak	Kutsal Kase (Grail) mitleri, Ortaçağ Alman şövalye destanları
Kahraman ve Kurtarıcı	Kutsal ve saf şövalye Lohengrin; kurtarıcı kahraman arketipi
Ulusal Kimlik ve Toprak	Kral Heinrich'in Alman birliği çabası; Macar tehdidine karşı Alman dayanışması
Alman Sanat ve Kültürü	Sanat kutsal bir deneyimdir ve ulaşılması zordur
Öteki'nin Dışlanması	Putperest büyücü Ortrud'un Hristiyan-Alman düzene karşı konumlandırılması

4. Der Ring des Nibelungen / Nibelung'un Yüzüğü Döngüsü (1876)

(Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung)

Ring Döngüsü, Wagner'in milliyetçi idealini en kapsamlı biçimde somutlaştırdığı eserdir. "Wagner'in tasarladığı şey, sanat formunun yeniden doğuşu olan yeni bir opera türüydü; belirgin biçimde Alman bir biçim içinde sunulmuştu. Devrimci yıllarından çıkarken, estetik hedefleri en başından itibaren milliyetçi bir coşkuyla şekillenmişti ve bu coşku, sahte-mesihçi ve yabancı düşmanı bir çizgiye varacak kadar belirgindi" (Lyric Opera of Chicago, 2021). Operanın kaynağı olan Nibelungenlied destanı ve İskandinav Volsunga Sagası, Alman ulusal kimliğine tarihsel bir derinlik ve mitolojik bir meşruiyet kazandırma amacıyla yeniden

yorumlanmıştır. Daha önce de aktarıldığı üzere, "Yüzük Döngüsü operaları, yeni imparatorluk için mitik bir ulusal tarih geliştirmek amacıyla tasarlanmıştı; çünkü bu imparatorluğun, bir ulusal kimlik inşa etmek için dayanak oluşturabileceği gerçek bir siyasal tarihi yoktu"(AP Central, 2010).

Kategori	Unsur
Mitolojik/Efsanevi Kaynak	Nibelungenlied, Volsunga Sagası, Eski Germen tanrı panteonu (Wotan, Brünnhilde)
Kahraman ve Kurtarıcı	Siegfried; ari ve korkusuz Alman kahraman arketipi Tanrılara benzer doğaüstü varlıklar ve ölümlü insanlar
Ulusal Kimlik ve Toprak	Ren Nehri çerçevesiyle Alman coğrafi kimliğinin inşası
Alman Sanat ve Kültürü	Gesamtkunstwerk anlayışıyla Alman sanatının evrensel üstünlüğünün ilanı
Öteki'nin Dışlanması	Altın ve iktidar hırsını simgeleyen Alberich figürü

5. Die Meistersinger von Nürnberg / Nürnberg'in Usta Şarkıcıları (1868)

"1868'deki prömiyerinden bu yana Wagner'in Die Meistersinger von Nürnberg operası, Alman devletinin kültürel-siyasal yapılanmasında yaşanan tekrar eden sarsıntılara rağmen, Alman ulusal operası olarak gayriresmî statüsünü korumuştur. Eserin ulusal kültürün bir ölçü taşı olarak taşıdığı önem, 1933'te Joseph Goebbels tarafından 'tüm Alman operaları içinde en Alman olanı' şeklinde kamuoyu önünde onaylanması gibi rahatsız edici olaylardan bile kurtulmuştur" (Kimbell, 2024, s. 1).

Dennis (2003) ise operanın Üçüncü Reich dönemindeki alımlanmasını doğrudan incelemiş ve "Die Meistersinger'in Üçüncü Reich'ın Merceğinden Görünümü" Loyola University Chicago başlıklı çalışmasında Anti-Semitik stereotiplerin operanın ideolojik dokusuna nasıl işlendiğini ortaya koymuştur (Dennis, 2003, s. 98).

Kategori	Unsur
Mitolojik/Efsanevi Kaynak	Seçilmiş kişi ve rehber mitini anımsatır ancak yine de Wagner'in diğer eserleri gibi mitlere dayanmaz. İdealleştirilmiş tarih anlatısıdır.
Kahraman ve Kurtarıcı	Hans Sachs Halkla bağlantılı, bilge. Yenilik ve gelenek arasındaki köprü. Walther von Stolzing, saf Alman ruhunun temsilcisi. Sanatçı.
Ulusal Kimlik ve Toprak	Alman kimliğini kültür üzerinden anlatır. Sanatı, ulusal varlığın temeli olarak nitelendirir.
Alman Sanat ve Kültürü	Gerçek sanat, Alman ruhundan doğar ve yine Alman geleneği içinde anlam kazanır anlayışı vardır.
Öteki'nin Dışlanması	Yozlaşmış bir sanat anlayışı, Alman olmayan düşünceyi benimseyen Beckmesser karakteri

6. Parsifal (1882)

Wagner'in son operası Parsifal, dinî ve metafizik bir boyut taşımakla birlikte Germen şövalye geleneğini ve Grail mistisizmini derinlemesine işler. "Wagner'in romantize edilmiş tarih yazımı üç mitik Germen dünyasını içeriyordu. Tannhäuser, Parsifal ve Lohengrin operalarının mitolojik kaynakları, geç Orta Çağ Hristiyanlığının Kutsal Kâse (Grail) mitlerindeydi" Encyclopedia.com. Parsifal'deki "kutsal aptal" figürü, saflığı ve özveriyi temsil ederek Alman milliyetçi düşüncesindeki ırk saflığı ve arınma temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Nazi rejimi bu operaya ayrı bir konum biçmiştir.

Kategori	Unsur
Mitolojik/Efsanevi Kaynak	Kutsal Kase mitleri, Holy Grail Efsanesi Ortaçağ Hristiyan-Germen mistisizmi
Kahraman ve Kurtarıcı	Parsifal; saf, lanetli topluluğu kurtaran kahraman. Mesih Figürü
Ulusal Kimlik ve Toprak	Saf olanı koruma, yozlaşmış olanı dışlama algısı

Alman Sanat ve Kültürü	Bayreuth'ta yalnızca icra edilmesi kuralı; kutsal Alman sanatı statüsü
Öteki'nin Dışlanması	Klingsor figürü; baştan çıkaran ve bozguncu güç olarak betimlenen öteki

7. Rienzi

Kategori	Unsur
Mitolojik/Efsanevi Kaynak	Roma Cumhuriyeti'nin çöküş hikâyesi (Ortaçağ kronikleri)
Kahraman ve Kurtarıcı	Cola di Rienzi, Retorik olarak yükselen halk tribünü
Ulusal Kimlik ve Toprak	Roma halkı, şehir-devlet çatışması, Volksgemeinschaft fikrinin mekânsal prototipi
Alman Sanat ve Kültürü	Wagner burada Fransız grand opéra geleneğini alıp Alman dramatik yoğunlukla yeniden kodlar
Öteki'nin Dışlanması	Adriano figürü; Saf olmayan sadakat, politik tehlike

Milliyetçi Unsurların Kategorik Özeti

Yukarıdaki analizden hareketle Wagner operalarındaki milliyetçi unsurlar beş ana kategoride sistematik biçimde özetlenebilir:

1. Mitolojik ve Efsanevi Kaynak Kullanımı: Wagner, tüm olgun dönem operalarında Germen ve İskandinav mitolojisine, Grail efsanelerine ve Ortaçağ Alman şiir geleneğine başvurmuştur. "Wagner'in romantize edilmiş tarih yazımı, üç mitik Germen dünyayı içeriyordu" Encyclopedia.com (Encyclopedia.com, t.y.): Germen pagan mitleri (Ring Döngüsü), Hristiyan-Ortaçağ Grail mitleri (Tannhäuser, Lohengrin, Parsifal) ve idealize edilmiş Alman burjuva toplumu (Die Meistersinger).

2. Kahraman ve Kurtarıcı Figürü: Operaların tamamında kurtarıcı kahraman arketipi merkezi bir konuma sahiptir. "Lohengrin, Wagner'in eserlerinde yer alan savaşçı-kurtarıcı-mesih kahramanlar dizisinin problemli bir örneğidir. Bunlar pek de hoş olmayan bir topluluktur. Rienzi bir diktatördür; Aryan ideal erkek figürü olarak sunulan Siegfried ise kaslı bir aptaldır. 'Kutsal budala' Parsifal ise en katlanılabilir olanıdır" Opera Scribe (Opera Scribe, 2024). Bu kahraman figürleri kolektif bir ulusal özdeşleşmeye zemin hazırlamıştır.

3. Ulusal Kimlik ve Toprak Vurgusu: Operalar, Alman tarihsel ve coğrafi kimliğini inşa eden sembolik mekânlar sunar: Ren Nehri (Ring Döngüsü), Wartburg Kalesi (Tannhäuser), Nürnberg şehri (Die Meistersinger), Brüksel ve Alman toprakları (Lohengrin).

4. Alman Sanatının ve Kültürünün Yüceltilmesi: "Meistersinger, Orta Çağ Alman kültürüne ve Nürnberg'li tarihsel Hans Sachs figürüne dayanır ve dikkati Alman sanatının en yüce konumuna yönlendirir" ENO (ENO, 2021). Bu söylem, Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışıyla birleşerek Alman sanatını evrensel bir üstünlük iddiasının taşıyıcısına dönüştürmüştür.

5. Öteki'nin Dışlanması: Başta Die Meistersinger'daki Beckmesser ve Ring Döngüsü'ndeki Alberich olmak üzere çeşitli figürler, Alman kimliğinin karşısına konumlandırılan "yabancı" ve "bozguncu" güçleri temsil etmektedir

KAYNAKÇA

AP Central – College Board. (2010). German unification https://apcentral.collegeboard.org/series/lesson-plans-european-history/german-unification

Boer, D. ve Abubakar, A. (2014). Music listening in families and peer groups: Benefits for young people's social cohesion and emotional well-being across four cultures. Frontiers in Psychology, 5, 392. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00392

Dennis, D. B. (2003). "The most German of all German operas": Die Meistersinger through the lens of the Third Reich. N. Vazsonyi (Ed.), Wagner's Meistersinger: Performance, history, representation içinde (ss. 98–119). University of Rochester Press. https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=history_facpubs

Interlude HK. (2022, June 20). Die Meistersinger von Nürnberg: The origins and impact of Wagner's opera. https://interlude.hk/on-this-day-21-june-wagner-meistersinger-premiered/

Kimbell, C. (2024). Tradition, community, and nationhood in Richard Wagner's Die Meistersinger von Nürnberg. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003342434

Y Lyric Opera of Chicago. (2021). Richard Wagner and the journey of the Ring. https://www.lyricopera.org/lyric-lately/richard-wagner-and-the-journey-of-the-ring/

Nielsen, K. ve Vallejo, J. (2022). Music and nationalism. World Music Textbook, 3(1), Article 1. https://doi.org/10.25035/wmt.2022.001

Paré, G. ve Kitsiou, S. (2017). Chapter 9: Methods for literature reviews. F. Lau ve C. Kuziemsky (Ed.), Handbook of eHealth evaluation: An evidence-based approach içinde. University of Victoria. https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK481583/

Paré, G., Trudel, M.-C., Jaana, M. ve Kitsiou, S. (2015). Synthesizing information systems knowledge: A typology of literature reviews. Information & Management, 52(2), 183–199. https://doi.org/10.1016/j.im.2014.08.008

Porat, D. (2006). The Richard Wagner and Adolf Hitler connection: Ideology or fascination? Holocaust Studies, 12(3), 1–18. https://doi.org/10.1080/17504902.2006.11087183

Savage, P. E., Loui, P., Tarr, B., Schachner, A., Glowacki, L., Mithen, S. ve Fitch, W. T. (2021). Music as a coevolved system for social bonding. Behavioral and Brain Sciences, 44, 1–22. https://doi.org/10.1017/S0140525X20000333

Schäfer, T., Sedlmeier, P., Städtler, C. ve Huron, D. (2013). The psychological functions of music listening. Frontiers in Psychology, 4, 511. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00511

Snyder, H. (2019). Literature review as a research methodology: An overview and guidelines. Journal of Business Research, 104, 333–339. https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.07.039

Snyder, H. (2023). Designing the literature review for a strong contribution. The TQM Journal, 35(2), 551–558. https://doi.org/10.1108/TQM-07-2022-0229

Tarr, B., Launay, J. ve Dunbar, R. I. M. (2014). Music and social bonding: "Self-other" merging and neurohormonal mechanisms. Frontiers in Psychology, 5, 1096. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01096

Ticker, C. S. (2016). The effect of Richard Wagner's music and beliefs on Hitler's ideology. Musical Offerings, 7(2), 43–56. https://doi.org/10.15385/jmo.2016.7.2.1

2000 Sonrası Türkiye'sinde 9/8'lik Roman Dansının Politik Psikolojisi ve Tahakküm Pratikleri

The Political Psychology and Domination Practices of 9/8 Romani Dance in Post-2000 Turkey

Gonca Girgin

İstanbul Teknik Üniversitesi

zgoncat@itu.edu.tr

Özet

2000'li yıllarda Türkiye'de Roman topluluklarının sivil toplum düzeyinde örgütlenerek dernekleşmesi ve kamusal alanda görünürlük kazanması, Roman dansının popülerleşmesiyle eşzamanlı yaşanmıştır. Ancak bu süreç, salt bir kültürel kabul ve entegrasyon hikayesi olarak değil, dezavantajlı bir grupla kurulan asimetrik güç ilişkilerinin ve politik tahakkümün sahneye yansımaları olarak okunabilir. Bu okumayla bildiri, Roman kültürel üretiminin dolaşıma girme biçimlerini, sosyal psikoloji ve iktidar pratikleri ekseninde üç spesifik vaka üzerinden inceleyen eleştirel bir çerçeve sunmaktadır. Çalışmanın ampirik zeminini oluşturan vakalar, 2006 yılından bu yana Trakya ve İstanbul'da aralıklı olarak yürüttüğüm etnografik araştırmalardan seçilmiş olup, eleştirel literatür çerçevesinde tartışmaya açılmaktadır. İlk olarak, özellikle 2006-2012 yılları arasında Roman dernekleri bünyesinde yerel yönetim etkinliklerinde kültürel temsil adına sahne alan genç kız gruplarının durumu ele alınmaktadır. Bu pratik, etnik kimlik etrafında örgütlenme ve temsili güç elde etme ile açıklanabilecek güven duygusu ve izlenebilir olma statüsüyle pekişen bir potansiyel taşımaktadır. Ancak diğer taraftan paternalist politikalar gölgesinde hayatta kalmaya ve sosyal kabul görmeye çalışan öznelerin ana akım toplumun görmeyi beklediği öteden beri bilinen "dertsiz ve eğlenceli" stereotipe yönelik gönüllü bir uyum stratejisi (kendini stereotipleştirme) olarak da analiz edilebilir. İkinci olarak, öncesinde ev hanımıyken 2006 sonrasında "sıradan" dansıyla ünlenerek uluslararası dolaşıma dahi giren Reyhan Tuzsuz incelenmektedir. Reyhan İstanbul'da kentsel dönüşüm kapsamında yıkılan Gaziosmanpaşa'da yaşayan Roman Dansı eğitmeni olarak kabul görür. Özellikle yurt dışından gelen ve Roman dansını öğrenmek isteyenler Reyhan'ın kendi evinde boşalttığı bir odada dans dersi alırlar. Reyhan İstanbul'da yapılan dans festivallerinde, Balkan coğrafyasında ve ABD'de düzenlenen küçük ölçekli birçok festival sahnesinde yer alır. Kültürel temsilin sahnesi Roman bir kadına emek görünürlüğü ve ekonomik güç sağlar. Bu noktada da Reyhan'ın dışında başka isimlerden söz edilememesini, yapısal eşitsizliklerin üzerini örtebilen bir "vitrinleştirme" (*tokenism*) ve neoliberal istisnacılık politikalarının bir yansıması olarak yorumlamak mümkündür. Üçüncü ve son olarak, Roman dansının popülerleşip ticari bir değer kazanmasının ardından sahnenin ve eğitmenlik pozisyonlarının Roman olmayan icracılar tarafından devralınması tartışılmaktadır. Bu eğilim, çoğunluk toplumunun belirli kesimlerinin Roman bedeniyle doğrudan yüzleşmek yerine bir nevi "güvenli egzotizm" arayışına girdiğine işaret etmektedir. Çünkü temsili sahneler, kültürel imalar Roman kadın dansçı bedeniyle ilişki kurarken, profesyonel piyasa ve ekonomik döngü bu bedenleri kapsamaz. Aynı dönemde uygulanan kentsel dönüşüm politikalarıyla paralel işlediği görülen bu süreç, bedenin dışlanıp estetiğin ön plana çıkarıldığı hegemonik bir kültürel temellük (*cultural appropriation*) dinamiği olarak değerlendirilmektedir. Sonuç olarak, bu çalışma, sahnenin ve estetik emeğin politik ekonomisini sorgulayarak, dansın Romanları hak talep eden politik özneler olmaktan ziyade "zararsız estetik nesnelere" dönüştürme potansiyeli taşıyan bir araç olarak nasıl işlevselleştirilebildiğini tartışmaya açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Roman dansı, politik psikoloji, tahakküm, kültürel temellük, vitrinleştirme (*tokenism*).

Abstract

This paper critically examines the civic organization and public visibility of Gypsy/Rom communities in Turkey during the 2000s, focusing on the popularization of Romani dance. Rather than a simple narrative of cultural integration, this process reflects unequal power dynamics and political domination over a disadvantaged group. Drawing on ethnographic research conducted in Thrace and Istanbul since 2006, the study analyzes Romani cultural production through three specific cases grounded in social psychology and power relations. First, it explores teenage Romani girl groups performing at local government events (2006–2012). While these performances fostered self-confidence through ethnic representation, they also functioned as a self-stereotyping survival strategy. By embodying the expected "trouble-free and entertaining" trope, these subjects secured social acceptance within a paternalistic system. Second, the paper examines Reyhan Tuzsuz, a housewife who gained international fame post-2006 as a Romani dance instructor in the gentrifying Gaziosmanpaşa district. Although the cultural stage provided her with economic power and labor visibility—teaching foreigners in her home and performing globally—her unique success highlights tokenism. This neoliberal exceptionalism ultimately masks broader structural inequalities, as similar success stories remain notably absent. Third, the study addresses the takeover of Romani dance instruction and performance by non-Romani individuals as the art form is commercialized. Mainstream society gravitated toward a "safe exoticism" consuming the aesthetic while rejecting the Romani body. Paralleling contemporary urban renewal policies, this hegemonic cultural appropriation commodifies Romani aesthetics while economically and professionally excluding Romani performers. Ultimately, by interrogating the political economy of the stage and aesthetic labor, this paper argues that dance has been instrumentalized to transform Gypsy/Rom individuals from political subjects demanding rights into "harmless aesthetic objects".

Keywords: *Romani dance, political psychology, domination, cultural appropriation, tokenism*

GİRİŞ

NEOLİBERAL MODERNİTE VE ROMAN BEDENİ ÜZERİNDEKİ PARADOKS

Bu çalışma, Nancy Fraser'ın tanınma ve yeniden dağılım gerilimi üzerine kurulu eleştirel modelini merkeze alarak, 2000'li yıllarda Türkiye'deki Roman dansının neoliberal modernite içindeki sembolik görünürlüğü ile asıl kaynak topluluğun maddi dışlanması arasındaki paradoksu incelemektedir. Bu doğrultuda temel araştırma sorusu neoliberal modernitenin, 9/8'lik Roman dansını bir ruhsal iyileşme, arınma ve kişisel gelişim nesnesi olarak baş tacı ederken, o dansın asıl kurucusu ve sahibi olan Roman bedenini nasıl bir sosyal patoloji olarak kodlayıp dışladığı ve bu süreçte işlevsel olan mekanizmanın nasıl organize edildiğidir. Bu sorunun cevaplanması için kullanılan etnografik veriler 2006-2012 yılları arasında Türkiye Trakyası'nda belirlenen pilot bölgelerde yapılan düzenli araştırmalara ve 2012'den günümüze kadar daha düzensiz aralıklarla devam eden görüşmelere ve gözlemlere dayanır. Çalışma, sembolik düzeydeki aşırı görünürlük ile sosyoekonomik alandaki maddi görünmezlik/dışlanma arasındaki eşzamanlı işleyişi kuramsal bir zemin üzerine oturtmaktadır.

Çalışmanın tarihsel zeminini 2000'ler Türkiyesi ve bu dönemde başat hale gelen kimlik politikaları oluşturmaktadır. Bu dönem, diğer etnik kimlikler için olduğu gibi Roman topluluklar için de kültürel tanınma söyleminin kurumsallaştığı bir döneme tekabül eder.

Dönemin politik iklimi, 1980 sonrası dönüşen devlet teorisi ve sivil toplumun küresel yapılara eklemlenerek kimlik odaklı hale gelmesiyle şekillenmiştir. 1980 sonrası neoliberal yeniden yapılanma, devletin toplumsal alan üzerindeki tekelleştirici konumunu aşındırırken, 1999 Helsinki Zirvesi'yle resmiyet kazanan Avrupa Birliği adaylık süreci ve buna bağlı uyum paketleri, sivil toplumu azınlık hakları ve kültürel tanınma talepleri ekseninde yeniden konumlandırmıştır. Bu bağlamda Roman başlığının politik gündemi de sivil toplum kuruluşları (STK'laşma) ve demokratikleşme söylemleri zemininde belirlenmiştir. Öyle ki 2004 yılında kabul edilen 5253 sayılı Dernekler Kanunu'nun[36] örgütlenme önündeki engelleri hafifletmesiyle Roman dernek ve federasyonlarının sayısı belirgin biçimde artmış (Kolukırık ve Toktaş, 2007: 765), topluluğun talepleri bireysel yoksulluk ekseninden kolektif bir kimlik ve tanınma talebine doğru evrilmiştir. Bu bağlamda 1980 sonrasının neoliberal modernitesi ve yeniden tanımlanan milliyetçilik anlayışıyla kimlik söylemlerinin görünürlüğü, 2000'lerle birlikte kültürel tanınma söyleminin kurumsallaştığı bir dönem olarak kavramsallaştırılabilir.

Bu tarihsel dönüşümün somut, politik adımları kronolojik olarak izlenebilmektedir. 1999 yılında Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak Edirne Roman Halk Müzikleri ve Dansları Topluluğu kurulmuştur. Bu kurumsallaşma adımı, Avrupa Birliği Türkiye ilerleme raporlarında Romanların dernekleşmesi ve kültürel farkındalıklarının artırılmasına yönelik ilk uyarılardan hemen iki yıl önce gerçekleşmiştir[37]. 1934 tarihli 2510 sayılı İskan Kanunu'nun "göçebe Çingeneleri" muhacir olarak kabul etmeyen ifadelerle yazılmış 4. maddesi, 2006 yılında yürürlükten kaldırılmıştır[38] (ayrıca bkz. Yılgür, 2015). Süreç, nihayet 2010 yılında Kürt ve Alevi açılımlarının yanında yer alan "Roman Demokratik Açılımı" ile ilerlemiş; 2014 yılında Bakanlar Kurulu kararıyla Trakya Üniversitesi bünyesinde kurulan Roman Dili ve Kültürü Araştırmaları Enstitüsüyle akademik bir zemin kazanmış; ardından 2016 yılında Roman vatandaşlara yönelik strateji belgesi (2016-2021) ve I. Roman Eylem Planı'nın (2016-2018)[39] ilan edilmesiyle resmi bir devlet politikası haline gelmiştir.

Ancak bu resmi ve sembolik tanınma süreciyle birlikte, kentsel alanda tam tersi yönde yapısal tasfiye mekanizmaları işletilmiştir. Eş zamanlı olarak yürütülen kentsel dönüşüm projeleri kapsamında birçok tarihi Roman mahallesi (örneğin Sulukule ve Sarıgöl) tasfiye edilmiş, Roman toplulukları kentsel merkezlerden ve dayanışma ağlarından sürülerek çeperlere itilmiştir. Bu süreçte kentsel yoksulluk derinleşmiş, kayıt dışı ekonomiye katılım artmış ve topluluk "yurttaşlık" zemininde çözülmeye yüz tutmuştur (Bkz. Bağçe 2022; Yılmaz ve Kılıç 2021). Aynı esnada, Roman müziği ve dansı, küresel eğlence endüstrisi ve "world music" pazarı içinde yoğun bir ticari büyümeyle araçsallaştırılmış; sahne ve kitle iletişim araçlarında "neşeli, kaygısız, dertsiz, sürprizli" bir kimlik olarak kurgulanmıştır (Bkz. Değirmenci 2009; Girgin 2015, 2018).

[36] 5253 Sayılı Dernekler Kanunu. (2004, 23 Kasım). Resmî Gazete.

[37] Edirne yerel gazetelerinde köşe yazarlığı yapmış ve resmi Kırkpınar marşının söz yazarı/bestecisi Beyazıt Şansı, topluluğun kuruluş sebebini Roman oyların kazanılması için seçim öncesi uygulanan stratejilerden biri olarak ifade eder (B. Şansı, kişisel görüşme, 6 Nisan 2012). Diğer taraftan o dönem topluluk şefi olan Mehmet Ali Körüklü, topluluğun temellerini 1978'de attığını belirtir. İlk olarak birkaç arkadaşıyla birlikte kurduğu Edirne Müzik İcrası ve Yardımlaşma Derneği askeri darbe sonrasında diğer stk'lar gibi kapatılmıştır. Bir müdet sonra tekrar kurduğu Geleneksel Kakava Şenlikleri Yardımlaşma Derneği'nin çalışmaları esnasındaysa milletvekillerinin seçim öncesi derneği ziyaretlerinde "Roman kültürünü geliştirme" konusunda sözler alan Körüklü'nün İstemihan Talay'a ısrarı sonucunda topluluğun kuruluşu gerçekleşir (M. Körüklü, kişisel görüşme, 6 Mayıs 2008). Müzisyen erkek ve kadın dansçılardan oluşan ve kurulduğu dönemde yurtiçi/yurtdışı festivallere katılan topluluk, 2019 yılından beri Rumeli Müzikleri Topluluğu adıyla ve sadece erkek müzisyenlerden oluşan bir ekiple yerel organizasyonlarda yer almaktadır.

[38] 5543 sayılı İskân Kanunu, Madde 48 (2006, 26 Eylül).Resmi Gazete.

[39]https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2016/04/20160430-11.htm

Bu çelişkili durum, Nancy Fraser'ın (2000) kavramsallaştırdığı tanınma (*recognition*) ve yeniden dağılım (*redistribution*) gerilimi odaklı analitik düzlemi doğrulamaktadır. Fraser, kimlik siyasetinin 1990'ların sonunda küresel ölçekte tanınma talepleri lehine yaygınlaşmasını "yer değiştirme sorunu" olarak adlandırır: "tanınma sorunlarının yeniden dağılım mücadelelerini tamamlamak, karmaşıklaştırmak ve zenginleştirmekten çok, onları marjinalleştirmeye, gölgelemeye ve yerinden etmeye hizmet etmektiğini ve bu eğilimin bilfiil ekonomik eşitsizliği teşvik edebileceğini" öne sürer (Fraser, 2000: 108). Fraser'a göre bu yer değiştirmenin kökeninde, kültürü kurumsal zemininden koparıp özerk bir alan olarak ele alan -kültürü "şeyleştiren"- bir kimlik siyaseti yatar; bu yaklaşım tanınmamayı "kurumsal matrisinden soyutlar" ve onun "yeniden-dağılımsal adaletsizlikle iç içe geçmişliğini gizler" (2000: 110). Fraser'ın "kimlik modeli" (*identity model*) olarak adlandırdığı bu strateji, tanınmayan grupların içselleştirilmiş olumsuz kimlikleri bir kenara bırakıp "kolektif biçimde kendini onaylayan bir kültür üretmek üzere bir araya gelmelerini" ve bu kültürün "kamusal alanda ortaya konduğunda toplumun genelinden saygı ve itibar kazanmasını" öngörür (2000: 109-110). Roman örneğinde dans, kültürel tanınma söyleminin vitrini haline getirilirken, topluluğun sosyo-ekonomik olarak mülksüzleştirilmesi ve kentsel mekan dışına itilmesi perdelenmektedir. Sahnede parlatılan kimlik kurgusu ile sokaktaki yapısal gerçeklik arasındaki uçurum, bir "görünürlük illüzyonu" yaratmaktadır.

PSİKOPOLİTİK TAHAKKÜM VE TAHAKKÜMÜN PRATİKLERİ

Bu illüzyonun topluluk ve bireyler üzerinde nasıl kalıcı hale geldiğini açıklamak için Byung-Chul Han'ın (2014/2017) psikopolitik tahakküm (*psychopolitical domination*) kavramsallaştırması oldukça açıklayıcıdır. Han, psikopolitik tahakkümü, bir grubun kimliğini, öz algılarını ve davranışlarını dış güç yapılarıyla uyumlu biçimde biçimlendirecek şekilde yeniden üreten içselleştirme mekanizmalarının bütünü olarak tanımlar. Klasik biyopolitik denetimin aksine, psikopolitik tahakküm baskı uygulamak yerine bireylerin kendi istekleriyle sisteme entegre olmalarını, kendilerini optimize etmelerini ve tahakkümü içselleştirmelerini sağlar. Han'a göre neoliberal iktidar, Foucaultcu disipliner/biyopolitik modelden temelde ayrılır: klasik biyoiktidar bedeni norm ve yasaklarla dıştan biçimlendirirken, psikopolitika doğrudan psişeyi hedef alır ve öznenin kendi üzerinde çalışmasını sağlar. Han bu farkı şöyle özetler: "Neoliberalizm altında iktidar teknolojisi incelikli bir biçim alır. Bireyleri doğrudan ele geçirmez. Bunun yerine bireylerin kendi üzerlerinde çalışarak iktidar ilişkilerini içselleştirmelerini -ve bunu özgürlük olarak yorumlamalarını- sağlar" (Han 2017: 28). Han'ın çerçevesi doğrudan etnik/kolektif kimliği değil bireysel neoliberal özneyi konu alır; burada önerilen, bu çerçevenin topluluk düzeyine analitik bir uyarlamasıdır. Buna göre Roman bireyler ve topluluk, kültürel tanınma biçimlerinin (STK'laşma, festivaller, kurumsallaşma) sunduğu görünürlük imkânlarına dışarıdan dayatılan bir baskı olarak değil, bir özgürleşme ve fark edilme fırsatı olarak -kendi istekleriyle, hatta gönüllü bir coşkuyla- katılabilir. Ne var ki bu gönüllülük, tam olarak Han'ın uyardığı türden bir tahakküm biçimidir: sahnelenen kimlik, "kaynakları tümüyle tüketmek için sürdürülen güzel ama aldatıcı bir illüzyona" tekabül eder (Han 2017: 28). Böylece Fraser'ın "vitrin" olarak tanımladığı dışsal görünürlük mekanizması, Han'ın çerçevesiyle birlikte düşünüldüğünde, yalnızca devletin ya da çoğunluk toplumunun dıştan dayattığı bir temsil biçimi olmaktan çıkar; topluluğun kendisinin kısmen gönüllü, kısmen özendirilmiş biçimde yeniden ürettiği ve içselleştirdiği bir öz-temsil pratiğine dönüşür. Görünürlük illüzyonunun kalıcılığı da tam olarak buradan- dışsal bir tahakkümün içsel bir arzuya dönüşmesinden- kaynaklanmaktadır. Roman dansının araçsallaştırılması sürecinde de bu tahakküm; bireysel (mikro), toplumsal (mezo) ve kurumsal (makro) olmak üzere üç farklı stratejik düzeyde işlevsellik kazanmaktadır.

Mikro Düzeyde Dış Grup Güdümlü Kendini Stereotipleştirme: Roman Dernekleri Dans Grupları

İlk vaka analizi, Roman dernekleri bünyesinde kurulan ve yaşları 15-16 arasında değişen genç kızlardan oluşan dans gruplarını kapsamaktadır. Saha araştırmalarında sıklıkla rastlanan bu gruplar, kalıcı statik topluluklar olabildikleri gibi proje bazlı geçici yapılar olarak da ortaya çıkabilmektedir. Grupların gösteri amaçları neredeyse her zaman kültürel temsil ve tanınma politikalarının bir uzantısı olarak kurgulanır; açılışlar, festivaller ve özel kurumsal toplantılar ana sahneleridir.

Bu süreçte genç kızlar üzerinde ciddi bir bedensel adaptasyon süreci işletilir. Dış bakışın (*gazer*) zihnindeki "egzotik, eğlenceli Roman kızı" beklentisini karşılamak adına dansın formunda değişiklikler yapılır. Örneğin; geleneksel solo icra, senkronize grup dansına dönüştürülür; beklenene uygun bir Roman kızı tipolojisi tüm dans grubunun tek bir bedenmiş gibi senkronize hareketleriyle karşılanır. Yanısıra, dansın "aşırı" algılanabilecek dikey göbek atma motifi azaltılarak adımlar çeşitlendirilir. Bu dönüşüm rastlantısal değildir; dışsal beklentiye göre kurgulanmış bir "otantiklik" temsilini üretir: "Düğün sahibi bizi tanır, izleyici tanımaz. İzleyicinin kafasındaki Roman profiline uyum sağlamaya çalışıyoruz" (Dilay, 2012, kişisel görüşme, Lüleburgaz). Benzer bir bulgu, Carol Silverman'ın eski Yugoslavya Romanları üzerine yaptığı klasik çalışmada da yer almaktadır. Silverman, Roman dans pratiğini dörtlü bir tipolojiyle sınıflandırır: Romanlar tarafından Romanlar için icra edilen ezoterik dans; dışarıdakiler için ücret karşılığında icra edilen dans; Roman dans topluluklarınca dışarıdakiler için ücretsiz icra edilen dans; ve Roman olmayan toplulukların Romanları taklit ederek icra ettiği dans (Silverman, 1987). Bu araştırmanın vakası, Silverman'ın üçüncü kategorisiyle çarpıcı biçimde örtüşmektedir. Silverman'ın (2012) Balkan Roman müzisyenleri üzerine yürüttüğü daha kapsamlı çalışması da benzer bir dinamiği doğrular: profesyonel müzisyenler ve dansçılar, sahne pratiklerini sanatsal üretim ve mesleki ilerlemenin yanı sıra, bilinçli bir "kendini stereotipleştirme" (*self-stereotypification*) stratejisiyle de şekillendirirler (Silverman, 2012: 123). Dışa dönük performansın çoğunlukla grubun "egzotik" imgesini pazarladığını, ancak bu imgenin içsel/ezoterik bağlamda hiçbir karşılığının olmadığını belirtir: "dışarıdaki seyirci için Romanlar, ezoterik bağlamda hiçbir geçerliliği olmayan erotik/egzotik Roman imgesini sermayeleştirirler" (Silverman, 1987).

Şekil 1. Lüleburgaz Roman Sev Kültür ve Müzik Derneği (Dernek Arşivi, 2012)



Bu durum, literatürdeki (sosyal ayar, davranışsal onaylama, izlenim yönetimi gibi) edilgen stereotipleştirme yaklaşımlarından farklıdır. Burada pasif bir kabullenme değil, bilinçli ve stratejik bir sergileme pratiği, yani "dış grup güdümlü kendini stereotipleştirme" (*external group-driven self-stereotyping*) söz konusudur. Literatürde meta-stereotip kavramıyla tarif edilen bu süreç bilinçli bir organizasyonu ifade eder. Meta-stereotip bir grup üyesinin dış grup üyeleri tarafından kendi grubunun nasıl algılandığına dair taşıdığı inançtır; yani "stereotip hakkında stereotip"tir (Vorauer, Main ve O'Connell, 1998). Kavram, öznenin doğrudan dışsal bir stereotipe değil, bu stereotipin içeriğine ilişkin kendi tahminlerine göre davranış geliştirdiğini varsayar. Ampirik yazında sosyoekonomik statünün meta algıyı ve kendini sunma beklentilerini doğrudan şekillendirdiği gösterilmiştir: düşük sosyoekonomik statüye sahip bireyler, başkalarının kendilerini daha soğuk ve daha az yetkin gördüğüne inanma eğilimindedir; bu olumsuz meta-algı, kendini olumlu biçimde sunma konusundaki düşük özgüvenle açıklanmaktadır (Engstrom, Laurin, Kay ve Human, 2024). Buna paralel olarak, dış grup kaynaklı olumsuz bir meta stereotipe maruz kalan bireylerin bu algıyı dengelemek amacıyla kendini sunma çabalarını yoğunlaştırdığı da gösterilmiştir (Fan ve Jia 2023). Genç dansçıların "egzotik, eğlenceli Roman kızı" beklentisine göre dans formunu ayarlaması, öznenin dışsal bakışın içeriğine dair taşıdığı meta-stereotipe göre performansını kalibre etmesiyle okunabilir. Bu sınırlı ve seçici meta-stereotipleştirme süreci içinde özneler tamamen pasifize olmaz; aksine, aktif katılımla kendilerine has bir karşı yapı (*counter-structure*) da inşa ederler. Ancak bu bedensel ve kültürel emeğin sömürü boyutu da çarpıcıdır. Gösteriler karşılığında genç dansçılara doğrudan bir profesyonel sahne ücreti veya emek hakkı ödenmez; maddi dönüş genellikle "mahalleliye yardım" etiketi altında ya da "kültürel temsil" ilişkileriyle geçiştirilir. Böylece emek, görünürlük adı altında değersizleştirilir.

Mezo Düzeyde Tokenizm ve İstisnacılık: Reyhan Tuzsuz Örneği

İkinci vaka, kentsel dönüşümle tasfiye edilen İstanbul Gaziosmanpaşa Sarıgöl Mahallesi'nde yaşayan Reyhan Tuzsuz'dur. Reyhan Tuzsuz, sıradan bir ev kadınıyken 2000 sonrası dönemde Roman topluluğu içinden süzülerek bir "*token*" (sembolik) bireye dönüşmüştür. Reyhan, Türkiye'de Roman dansını profesyonel bir emek biçimi olarak sahneleyen, uluslararası atölyeler düzenleyen ve dünya çapında festivallerde sahne alan (bilinen) tek ve istisnai Roman kadındır.

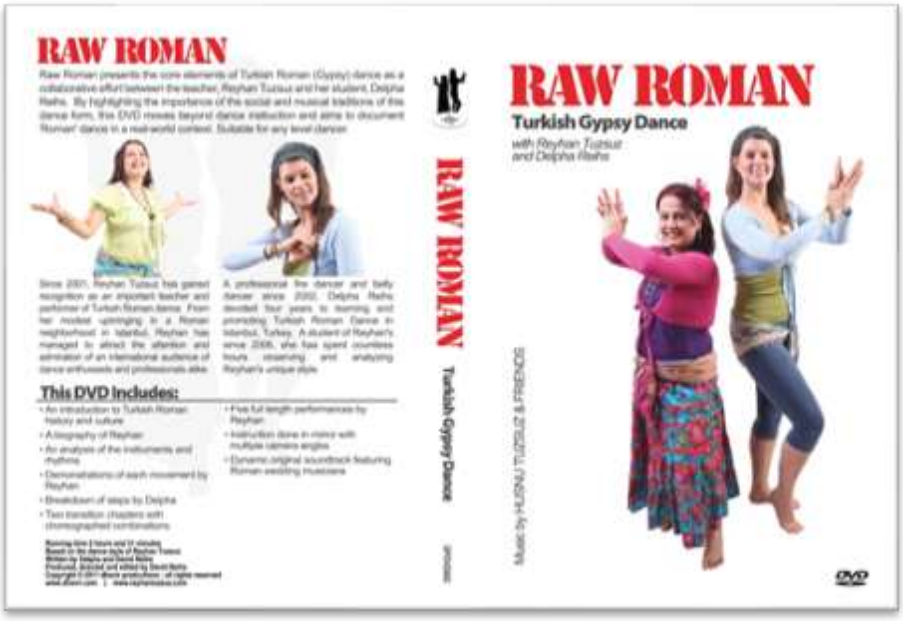
Bu istisnacılık[40], betimsel bir gözlemin ötesinde, Rosabeth Moss Kanter'ın (1977) örgüt sosyolojisinde geliştirdiği tokenizm kavramıyla kuramsallaştırılabilir. Kanter'a göre bir grup içinde sayıca az temsil edilen (*token*) bireyler üç algısal dinamiğe maruz kalır: görünürlük (*token*ın orantısız dikkat çekmesi ve buna bağlı performans baskısı), kutuplaşma (*token* ile çoğunluk arasındaki farkların abartılması ve buna bağlı izolasyon) ve asimilasyon (*token*ın bireysel niteliklerinin, kendisi hakkındaki hazır genellemelere uyacak biçimde çarpıtılması, yani "rol hapsi") (Kanter, 1977). Kanter'ın cinsiyet ekseninde geliştirdiği bu çerçeve, sonraki yazında ırk ve etnisiteye de taşınmış, "tek" (solo) azınlık üyelerinin benzer görünürlük ve izolasyon dinamiklerine maruz kaldığı gösterilmiştir (Niemann ve Dovidio, 1998). Reyhan Tuzsuz vakasında asimilasyon/rol-hapsi dinamiği çarpıcı biçimde görülür: Dans eğitimi DVD'sinin kapağında Amerikalı bir öğrenciyle yer alması ve isminin "*Raw* (Ham) Roman" olarak markalanması, sanatsal kimliğinin küresel pazarın "otantik, filtrelenmemiş Çingene" beklentisine göre yeniden kodlanmasıdır. Bu, Timothy Taylor'ın (1997) ve Steven Feld'in (2000: 147, 151) "world music" endüstrisi eleştirilerinde tarif ettikleri mekanizmayla örtüşür:

[40] Burada kastedilen istisnacılık, ulus-devlet düzeyindeki "Amerikan istisnacılığı" kavramıyla karıştırılmamalıdır; kastedilen, bireysel istisna örneğinin yapısal eşitsizliği görünmez kılma işlevidir.

küresel pazar, Batılı olmayan icracıları çoğunlukla "otantiklik" vaadi üzerinden pazarlar; icracının bireyselliği, pazarın talep ettiği etnik-egzotik imgeye tabi tutulur.

Topluluk için Reyhan, bireysel bir mucize ve başarı hikâyesidir. Saha araştırmalarımda topluluk üyelerinden onun için sıklıkla "kafasını kullandı ve başardı" ifadesini duymuştum. Bu yerel söylem, sistemsel eşitsizlikleri örtbas eden bir işleve sahiptir ve bu işlev, çalışmanın önceki bölümünde tartışılan psikopolitik tahakküm çerçevesiyle doğrudan örtüşür. Han'ın belirttiği gibi "neoliberal başarı toplumunda başarısız olan kişiler, kendilerini kendi kaderlerinden sorumlu görür ve toplumu ya da sistemi sorgulamak yerine utanç duyarlar. Neoliberal rejimi tanımlayan özgül zekâ da tam burada yatar: sisteme karşı hiçbir direniş daha en baştan ortaya çıkamaz" (Han, 2017: 6). "Kafasını kullandı ve başardı" söylemi de yapısal olarak aynı mantığı işletir: başarı bireysel bir kapasiteye indirgendiğinde, başarısızlık da aynı kapasitenin eksikliğine atfedilir.

Şekil 2. Reyhan Tuzsuz, DVD Kapağı, 2011)



Sistem, Reyhan gibi istisnai bir figürü vitrine koyarak "çalışan herkesin başarabileceği" yanılsamasını besler. Bunun psikopolitik etkisi, topluluğun bu bireysel istisnadan kolektif bir umut devşirirken, maruz kaldığı yapısal eşitsizlikleri sorgulama ve kolektif hak arama motivasyonunu zayıflatmasıdır. Kanter'in kavramsallaştırmasıyla ifade etmek gerekirse, tokenizm yapısal adaletsizliği bireysel başarı parantezine alarak onu görünmez kılar; *token* olanın "istisnai" konumu, tam da bu görünmezleştirmenin bir dolayımıdır.

Makro Düzeyde Kültürel Apropriasyon ve Bedensizleşme

Üçüncü vaka, kurumsal düzeyde işleyen kültürel apropriasyon (temellük) pratikleridir. Bu durum, 2000 sonrası dans piyasasında icracı, eğitmen, koreograf olarak Roman dansını aktaran, ancak kendisi Roman olmayan aktörleri kapsamaktadır. Susan Scafidi'nin hukuki-akademik tanımıyla kültürel apropriasyon, bir başka kültürden izin alınmaksızın fikri mülkiyetin, geleneksel bilginin, kültürel ifadenin ya da eserlerin alınmasıdır (2005: 9, Ziff ve Rao, 1997: 1 akt). Kaldı ki Scafidi'nin belirttiği gibi, kültürel apropriasyon büyük ölçüde çoğunluk gruplarının, sömürgeci güçlerin ve ayrıcalıklı bireylerin bir imtiyazı hâline gelmekte; yıkıcı nitelikteki apropriasyon ise en çok kaynak topluluğun siyasi güçten yoksun olduğu ya da ana akım kültürün dışında konumlandığı durumlarda ortaya çıkmaktadır (Scafidi, 2005: 137). Bu

çerçeve, Türkiye'de Roman toplulukların gerek siyasi temsil gerekse kültürel tanınma bakımından ana akımın dışında kalan yapısal konumuyla örtüşmektedir. Bu düzlemde, asıl yaratıcı olan "kültürel beden" tasfiye edilmekte ve bir "bedensizleşme" (*disembodiment*) süreci yaşanmaktadır.

Roman olmayan dansçılar, Roman bedeni üzerindeki toplumsal damgalamayı ve sınıfsal dışlanma risklerini taşımadan, Roman dansını sterilize edilmiş bir "kültürel/sanatsal konsept" veya "stil" olarak sahneye taşırlar. Bu mekanizma, Bell Hooks'un (1992) "Eating the Other" (Ötekini Yemek) başlıklı makalesinde tarif ettiği "farkın metalaşması" sürecine denk düşer. Hooks'a göre metalaşan ötekilik "yeni bir haz, alışılmış hissetme biçimlerinden daha yoğun, daha tatmin edici bir şey olarak" sunulur; "metakültürü içinde etnisite, ana akım beyaz kültürün tekdüze yemeğini canlandıran bir baharat, bir çeşni hâline gelir" (Hooks, 1992: 21). Bu tüketim süreci masum değildir: Hooks'un ifadesiyle, farkın metalaşması "ötekini yalnızca yerinden etmekle kalmayan, bağlamından koparma (*decontextualization*) süreciyle ötekinin tarihinin anlamını da inkâr eden bir "tüketici kannibalizmini" teşvik eder (Hooks, 1992: 31). Roman dansının "konsept"e indirgenmesi tam olarak bu bağlamından koparma sürecidir: dansın, Roman toplulukların yoksullaşma, mekânsal dışlanma ve damgalanma tarihiyle kurduğu ilişki silinir; geriye yalnızca tüketilebilir bir "stil" kalır.

Şekil 3. Roman dansı kursları afişleri, (kolaj



Bu temsilin politik ekonomisinde, Roman ve Roman olmayan dansçılar için iki farklı dünya yaratılmaktadır. Bu ikili yapı, Nancy Fraser'ın vurguladığı mülksüzleştirme (*expropriation*) ile sömürü (*exploitation*) ayrımıyla kavramsallaştırılabilir (Fraser, 2016). Fraser'ın geliştirdiği çerçeveye göre kapitalizm, serbest ücretli emeğin sömürüsünü mümkün kılabilmek için bağımlı/korumasız bir emekçi kesimin mülksüzleştirilmesine yapısal olarak dayanır; ırksallaştırılmış ya da damgalanmış nüfuslar genellikle mülksüzleştirmeye, korunaklı/tanınmış nüfuslar ise -güvencesiz de olsa yasal bir sözleşme ilişkisi barındıran- sömürüye maruz bırakılır (2016: 165). Roman dansçı, emeğinin karşılığını kültürel temsil ilişkileri içinde bırakarak fiilen bir mülksüzleştirme biçimine tabi olurken; Roman olmayan dansçı için aynı dans, -güvencesiz de olsa- sözleşmeli yada yövmiyeli kârlı bir sömürü -yani normalleşmiş bir ücretli emek- ilişkisine dönüşür.

Kültürel beden tasfiye edilirken, dansın kendisi bedensizleşerek sermayeye dönüşmektedir. Burada bir kavramsal netleştirme gerekir: Roman olmayan dansçının da dans piyasasında emeğini satan bir özne olarak klasik anlamda sömürüye maruz kaldığı yadsınamaz; stüdyo, ajans ya da festival kurumu onun emeğinin ürettiği artı değere el koyar. Fraser'ın çerçevesi bu iki konumun aynı anda ve birbirine bağımlı biçimde var olabileceğini gösterir. Fraser'a göre sömürülen işçi "özgür bireyler hukuki statüsüne sahiptir, emek gücünü ücret karşılığında satmaya yetkilidir […] en azından teoride, (daha ileri) bir mülksüzleştirmeden korunur. Bu bakımdan statüsü, emeği ve kişiliği hâlâ sermaye tarafından müsadereye açık olanlardan keskin biçimde ayrılır; ikinci grup ise korunmak şöyle dursun, savunmasızdır, tekrar tekrar mülksüzleştirmenin av sahasıdır" (Fraser, 2016: 168-169). Roman olmayan dansçı tam olarak bu konumdadır: sömürülür, ama mülksüzleştirilmez; sözleşmesi ya da yövmiyesi, yasal koruması, damgasız bir toplumsal statüsü vardır. Roman dansçının emeği ise bir ücretli emek ilişkisine dahi girmeden, "kültürel temsil" örtüsü altında karşılıksız çekilip alınır; Fraser'ın tabiriyle mülksüzleştirme, "sermayenin emek gücünü ücret karşılığında satın aldığı sözleşme ilişkisinden feragat ederek, kapasiteleri ve kaynakları müsadere edip sermayenin öz-genişleme döngülerine seferber etme" biçiminde işler (Fraser, 2016: 165). Bu iki konum birbirinin karşıtı değil, birbirinin koşuludur: "sermayenin mülksüzleştirdiği kişilerin tabi kılınması, sermayenin sömürdüğü kişilerin özgürlüğü için gizli bir olanaklılık koşuludur" (Fraser, 2016: 165). Başka bir deyişle, Roman olmayan dansçının nispeten korunaklı, sözleşmeli, damgasız sömürü konumu, Roman dansçının mülksüzleştirilmesi sayesinde -hem dansın "hammaddesi" karşılıksız temin edildiği için, hem de toplumsal damga Roman bedende kaldığı için- mümkün olmaktadır. Üçüncü vaka, böylece, çalışmanın ilk iki vakasında sahne düzeyinde ve bireysel düzeyde tarif edilen dinamiklerin kurumsal ve küresel pazar düzeyinde yeniden üretildiğini göstermektedir. (vakaların karşılaştırması için bkz. Tablo 1).

Tablo 1. Sistematik Tahakküm Mekanizmalarının Karşılaştırmalı Matrisi

Analiz Düzeyi	**Sosyolojik Mekanizma**	**Sistematik Çıktı / Tahakküm İşlevi**
Birey (Mikro)	Kendini Stereotipleştirme: Dış grup beklentilerine göre bedensel adaptasyon ve sahne kimliği kurgulama.	Öznenin nesneleşmesi, dış beklentilerin içselleştirilmesi ve emeğin kültürel temsil etiketiyle görünmez kılınması.
Toplum (Mezo)	Tokenizm (İstisnacılık): Reyhan Tuzsuz örneğinde olduğu gibi tekil başarı hikâyesinin vitrin yapılması.	Sistemsel eşitsizliklerin üstünün örtülmesi; kolektif yapısal değişim ve hak arama motivasyonunun pasifize edilmesi.
Kurum (Makro)	Kültürel Apropriasyon: Roman olmayan dansçıların, toplumsal risk taşımadan dansı ekstraksiyon ekonomisine sokması.	Kültürel bedenin tasfiye edilmesi (bedensizleşme), emeğin değersizleşmesi ve ekonomik rantın topluluk dışına taşınması

SONUÇ VE TARTIŞMA

KAPSAYICILIK YANILSAMASINI YENİDEN DÜŞÜNMEK

Nancy Fraser'ın tanınma/yeniden dağılım ikilemine ve mülksüzleştirme/sömürü ayrımına dayanan kuramsal çerçevesinde bu çalışmanın ortaya koyduğu temel bulgu şudur: Türkiye'de 2000'li yıllar boyunca Roman kimliğinin ve 9/8'lik ritmin araçsallaştırılarak yoğun bir kültürel görünürlük üretmesi, kaynak topluluğun kentsel tasfiyesi ve maddi dışlanmasıyla eş zamanlı ilerlemiştir. Bir yanda neşeli ve egzotik bir kültür vitrini kurulurken, diğer yanda Roman mahalleleri kentsel dönüşüm süreçleriyle tasfiye edilmiş, güvencesizlik derinleşmiş ve vatandaşlık hakları aşınmıştır. Bu eşzamanlılık, çalışma boyunca vaka analizleri üzerinden izlenen görünürlük illüzyonunun makropolitik düzeydeki karşılığı olarak, sivil toplum ve devlet düzeyinde dile getirilen kapsayıcılık iddialarının bir "kapsayıcılık yanılsamasına" işaret ettiğini

göstermektedir; Fraser'ın uyardığı üzere, burada tanınma talebi yeniden dağılım talebinin yerini almakta (yer değiştirme) ve Roman kimliği sahne pratiği içinde sabitlenmiş bir kültürel öze indirgenmektedir.

Bu yanılsama yalnızca yapısal düzeyde değil, öznel düzeyde de yeniden üretilmektedir. Han'ın psikopolitika kavramsallaştırması, tanınma ve görünürlüğün dışsal bir baskı değil içselleştirilmiş bir "özgürlük" ve "başarı" söylemi biçiminde deneyimlendiğini açıklamakta; Kanter'in *tokenizm* çözümlemesi ile dış grup güdümlü kendini stereotipleştirme ve meta-stereotipleştirme dinamikleri ise bu içselleştirmenin somut mekanizmalarını ortaya koymaktadır. Böylece kapsayıcılık yanılsaması, yalnızca devletin ya da sivil toplumun sunduğu bir söylem olmaktan çıkmakta; bireysel dansçılar tarafından da kısmen benimsenen, kendini yeniden üreten bir yapıya dönüşmektedir.

Bu analitik tablonun işaret ettiği temel sonuç, kültürel tanınmanın maddi adaletin yerini alamayacağıdır. Sahnede alkışlanan performans ile mahallede yaşanan kentsel dönüşüm süreci arasındaki karşıtlık, dans üzerinden üretilen görünürlüğün mekânsal tasfiyeyi estetik bir söylemle perdeleme işlevi görebileceğini düşündürmektedir; nitekim Bell Hooks'un "ötekini tüketme" ve Scafidi'nin kültürel apropriasyon çözümlemeleri de bu tür estetize edilmiş sömürü biçimlerinin kaynak topluluk açısından nasıl bir maddi karşılıksızlığa denk düştüğünü göstermektedir. Maddi kaynakların yeniden dağılımı ve yapısal eşitlik talebi karşılanmadığı sürece, kültürel tanınma adımlarının sömürünün estetikleşmesiyle sınırlı kalma riski bulunmaktadır.

Bu noktada, çalışmanın genelinde ortaya konan bulgular ışığında, kapsayıcılık yanılsaması üzerine yeniden ve eleştirel biçimde düşünmek gerekmektedir. Popülerleşme dalgasının nispeten durulduğu bugünkü konjonktür, "tanınma" adı altında sunulan bu sembolik alanın kimin yararına işlediğini, hangi yapısal adaletsizlikleri perdelediğini ve neoliberal piyasa koşullarında bedensizleşen bu emeğin ekstraksiyon mekanizmalarıyla nasıl sömürüldüğünü yeniden sorgulamak için uygun bir zemin sunmaktadır. Bu eleştirel yeniden düşünme çabası, görünürlük illüzyonunun ötesine geçerek gerçek bir yapısal eşitlik ve sosyal adalet arayışına katkı sunma potansiyeli taşımaktadır

KAYNAKÇA

Bağçe, S. (2022). Kentlerde Yoksulluğun Artışı ve Roman Topluluklarında Derin Yoksulluk Analizleri. *Toplum ve Kuram*, 14(2), 45-68.

Değirmenci, K. (2009). Dünya Müziği söylemlerinde Romanlık ve Roman Müzik İcrası, *Toplum ve Bilim* 114, 159-187.

Dilay, (2012). Kişisel görüşme, Lüleburgaz, 4 Nisan.

Engstrom, H. R., Laurin, K., Kay, N. R. & Human, L. J. (2024). Socioeconomic Status and Meta-Perceptions: How Markers of Culture and Rank Predict Beliefs About How Others See Us. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 50(9), 1386-1407.

Fan, D. ve Jia G. (2023). How do tourists respond to meta-stereotypes? *Tourism Management*, 94, 1-13.

Feld, S. (2000). A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 12(1), 145-171.

Fraser, N. (2000). Rethinking Recognition. *New Left Review*, 3, 107-120.

Fraser, N. (2016). Expropriation and Exploitation in Racialized Capitalism. *Critical Historical Studies*, 3(1), 163-178.

Girgin, G. (2015). *9/8lik Roman Dansı: Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İnşa*. İstanbul: Kolektif Kitap.

Girgin, G. (2018). Dünay Çingeneleri Konuşuyor: Post-fordizm, Yaratıcı Endüstriler ve Dünya Müziği. *MSGSÜ Sosyal Bilimler* 18, 349-358.

Han, B. C. (2017). *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power* (E. Butler, Çev.) Verso. (Özgün eser 2014'te yayımlanmıştır.)

Hooks, B. (1992). "Eating the Other" *Black Looks: Race and Representation*, 21-40, South End Press.

Kanter, R. M. (1977). *Men and Women of the Corporation*. New York: Basic Books.

Kolukırık, S. ve Toktaş, Ş. (2007). Turkey's Roma: Political Participation and Organization. *Middle Eastern Studies,* 43(5), 761-777.

Körüklü, M. (2008). Kişisel görüşme, Edirne, 6 Mayıs.

Niemann, Y. F. ve Dovidio, J. F. (1998). Relationship of solo status, academic rank, and perceived distinctiveness to job satisfaction of racial/ethnic minorities. *Journal of Applied Psychology*, 83(1), 55-71

Scafidi, S. (2005). *Who Owns Culture*. London: Rutgers University Press.

Silverman, C. (1987). Romani Music and Dance. *Folk Dance Scene.* https://socalfolkdance.org/articles/rom_music_and_dance_silverman.htm (Erişim tarihi, 1 Nisan 2026).

Silverman, C. (2012). *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora.* UK: Oxford University Press.

Şansı, B. (2012). Kişisel Görüşme, Edirne, 6 Nisan.

Taylor, T. (1997). *Global Pop: World Music, World Markets*, Routledge.

Vorauer, Main ve O'Connell. (1998). How do individuals expect to be viewed by members of lower status groups? Content and implications of meta-stereotypes. *Journal of Personality and Social Psychology*, 75(4), 917-937.

Yılgür, E. (2015). Tek Parti Döneminde "Kıpti" Nüfusun İskânı. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 12, 32-45.

Yılmaz, H. ve Kılıç, M. (2021). Kentsel Dönüşüm ve Çeperdeki Görünmezlik: Türkiye'de Roman Mahallelerinin Tasfiyesi. *Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 112-135.

Ergenlik Çağındaki Koristlerin Duyuşsal Alana Yönelik İhtiyaçlarının Koro Çalışmaları Açısından İncelenmesi

The Examination of the Affective Domain Needs of Adolescent Choristers in Terms of Choral Practices

Güler Göktaş

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

gulerggoktas@gmail.com

Özet

Bu araştırmanın amacı, ergenlik çağındaki koristlerin koro çalışmaları sürecinde duyuşsal alana yönelik ihtiyaçlarını kendi görüşlerinden hareketle incelemektir. Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde nitel betimsel bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Çalışma grubunu, 2025-2026 eğitim-öğretim yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çoksesli Çocuk Korosu'nda aktif olarak yer alan, yaşları 9 ile 16 arasında değişen toplam 13 korist oluşturmaktadır. Araştırma verileri, araştırmacı tarafından hazırlanan ve bir uzman görüşü doğrultusunda son biçimi verilen 11 açık uçlu sorudan oluşan soru formu aracılığıyla 2026 yılında elektronik ortamda toplanmış ve tematik analiz yoluyla çözümlenmiştir. Analiz sonucunda katılımcı görüşleri; müziksel ve bireysel gelişim beklentileri, koro şefi yaklaşımı ve güvenli geri bildirim, kendini ifade etme ve dikkate alınma, akran ilişkileri ve aidiyet, duygusal iyi oluş ve motivasyon olmak üzere beş ana tema altında toplanmıştır. Bulgular, koristlerin koro çalışmalarından müziksel gelişimin yanı sıra kendini geliştirme ve özgüven gibi bireysel kazanımlar da beklediklerini göstermektedir. Hata yapma durumunda sakin, hoşgörülü ve destekleyici bir yaklaşım beklentisi öne çıkarken, katılımcıların büyük bölümü koro ortamında kendilerini ifade edebildiklerini ve katılımcıların tamamı fikir ve duygularının dikkate alındığını hissettiklerini belirtmiştir. Katılımcıların tamamının kendilerini grubun bir parçası olarak hissetmeleri ve arkadaşlık ya da olumlu sosyal bağa ilişkin ifadeler kullanmaları aidiyetin belirgin bir deneyim olduğunu göstermiştir. Bununla birlikte bazı katılımcılar alay edilme, küçümsenme ve tehdit edilme gibi olumsuz akran davranışlarından da söz etmiştir. Katılımcıların koro deneyimlerini çoğunlukla mutluluk, huzur, rahatlık ve motivasyon gibi olumlu duygusal ifadelerle tanımladıkları görülmüştür. Sonuç olarak ergen koristlerle yürütülen koro çalışmalarında müziksel hedeflerin yanında destekleyici geri bildirim, kendini ifade edebilme, dikkate alınma, olumlu akran ilişkileri ve aidiyet gibi duyuşsal ihtiyaçların da göz önünde bulundurulmasının önemli olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ergenlik çağındaki koristler, koro eğitimi, duyuşsal ihtiyaçlar

Abstract

The aim of this study is to examine the affective domain needs of adolescent choristers during choral practices based on their own views. The study was designed as a qualitative descriptive study within the framework of qualitative research. The study group consisted of a total of 13 choristers, aged between 9 and 16, who actively participated in the Çanakkale Onsekiz Mart University Polyphonic Children's Choir during the 2025-2026 academic year. The research data were collected electronically in 2026 through an open-ended questionnaire consisting of 11 questions developed by the researcher and finalized in accordance with the opinion of one expert, and were analyzed through thematic analysis. As a result of the analysis, the participants' views were grouped under five main themes: musical and personal development expectations, the choir conductor's approach and safe feedback, self-expression and being taken into consideration, peer relationships and belonging, and emotional well-being and motivation. The findings indicate that, in addition to musical development, choristers also

expect personal gains such as self-development and self-confidence from choral practices. While the expectation of a calm, tolerant, and supportive approach in situations involving mistakes was prominent, the majority of participants stated that they were able to express themselves in the choir environment, and all participants reported that they felt their opinions and feelings were taken into consideration. The fact that all participants felt themselves to be part of the group and referred to friendship or positive social bonds indicated that belonging was a prominent experience. However, some participants also mentioned negative peer behaviors such as ridicule, belittlement, and threats. It was observed that participants generally described their choral experiences through positive emotional expressions such as happiness, peacefulness, comfort, and motivation. In conclusion, it was determined that, alongside musical goals, affective needs such as supportive feedback, self-expression, being taken into consideration, positive peer relationships, and belonging are also important to consider in choral practices with adolescent choristers.

Keywords: *Adolescent choristers, choral education, affective needs*

GİRİŞ

Koro çalışmaları, bireylerin ortak bir müziksel amaç doğrultusunda bir araya gelerek birlikte üretim gerçekleştirdikleri toplu müzik eğitimi ortamlarıdır. Bu süreçte koristler yalnızca seslerini kullanma, repertuvar öğrenme ve müziksel uyum sağlama gibi beceriler üzerinde çalışmaz; aynı zamanda diğer koristlerle iletişim kurar, ortak sorumluluk üstlenir ve bir grubun parçası olarak hareket eder. Bu nedenle koro ortamı, müziksel çalışmaların yanı sıra bireyin sosyal ve duygusal deneyimlerinin de yaşandığı bir alan olarak değerlendirilebilir.

Bu durum ergenlik dönemindeki koristler açısından ayrıca önem taşımaktadır. Ergenlik döneminde bireyin kendisini ifade etme biçimi, akranlarıyla kurduğu ilişkiler, bir gruba ait olma isteği, kabul görme beklentisi ve çevresinden aldığı geri bildirimler günlük yaşantısında belirgin bir yer tutabilmektedir. Koro ortamında bu deneyimler; birlikte şarkı söyleme, prova sürecine katılma, hata yapma, düzeltme alma, arkadaşlık ilişkileri kurma ve koro şefiyle iletişim içinde olma gibi durumlarla birlikte ortaya çıkmaktadır.

Koristin prova sırasında kendisini rahat ifade edebilmesi, fikir ve duygularının dikkate alındığını hissetmesi, hata yaptığında nasıl bir yaklaşım gördüğü ve diğer koro üyeleriyle kurduğu ilişkiler, koro deneyiminin duyuşsal yönünü oluşturan unsurlar arasında değerlendirilebilir. Bunun yanında arkadaşlık, aidiyet, motivasyon, özgüven ve güvenli hissetme gibi durumlar da koristin koro ortamını nasıl deneyimlediğinin anlaşılması bakımından önem taşımaktadır. Bu unsurların her koristte aynı biçimde veya aynı yoğunlukta ortaya çıkması beklenmemekle birlikte, koro çalışmalarının yalnızca müziksel sonuçlar üzerinden değerlendirilmemesi gerektiğini düşündüren bir çerçeve oluşturmaktadır.

Bu çerçevede, ergenlik çağındaki koristlerin koro çalışmalarında neye ihtiyaç duyduklarının doğrudan kendi görüşleri üzerinden incelenmesi önemlidir. Koristlerin korodan beklentilerinin, hata yapma ve geri bildirim alma süreçlerine ilişkin görüşlerinin, akran ilişkilerinin, kendilerini ifade etme ve gruba ait hissetme deneyimlerinin belirlenmesi, koro çalışmalarının duyuşsal boyutunun daha açık biçimde anlaşılmasına katkı sağlayabilir. Bu araştırmada da ergenlik çağındaki koristlerin duyuşsal alana yönelik ihtiyaçları, koro çalışmalarındaki kendi deneyim ve görüşlerinden hareketle ele alınmaktadır.

Koro Çalışmalarında Grup İçi Etkileşim

Birlikte şarkı söyleme, tarihsel süreç içerisinde yalnızca müziksel bir etkinlik olarak değil, toplumsal ve eğitsel yaşamın bir parçası olarak da varlık göstermiştir. Şanal, koral şarkı söyleme geleneğinin eski medeniyetlere kadar uzandığını ve Eski Yunan'da koroda şarkı

söylemenin medeni, kültürel ve eğitimsel yaşam açısından önemli kabul edildiğini belirtmektedir (Şanal, 2011: 4). Bu tarihsel yapı, koronun bireyleri ortak bir müziksel amaç etrafında bir araya getiren kolektif niteliğinin uzun süredir var olduğunu göstermektedir.

Koro çalışmalarında bireylerin ortak bir amaç doğrultusunda hareket etmeleri, grup içi etkileşimin temelini oluşturmaktadır. Durrant bu durumu, "Birlikte şarkı söylemek, insanları aynı amaç için, takım ruhu içinde bir araya toplar" sözleriyle ifade etmektedir (Durrant, 2003 akt. Şanal, 2011: 4-5). Aynı değerlendirmede koronun farklı özelliklere sahip bireylerin iletişim kurmasına olanak sağlayan sosyal bir grup olduğu, bireylerin grup içindeki karar süreçlerini ve birbirleriyle ilişkilerini deneyimleyebildikleri bir ortam sunduğu belirtilmektedir (Durrant, 2003 akt. Şanal, 2011: 4-5).

Bu yönüyle koro, koristin yalnızca kendi müziksel görevine odaklandığı bir yapı değildir. Bir eserin birlikte seslendirilmesi; diğer koristleri dinleme, müziksel uyumu sürdürme, ortak sorumluluk alma ve grubun bütünüyle hareket etme gerekliliğini beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla prova sürecinde ortaya çıkan etkileşim, koristlerin hem müziksel çalışmalarının hem de grup içerisindeki sosyal deneyimlerinin bir parçasını oluşturmaktadır.

Birlikte şarkı söylemenin duygusal paylaşım ve ifade boyutu da grup içi etkileşim açısından önem taşımaktadır. Durrant, öfke, neşe, korku, aşk, coşku ve hüzün gibi farklı duyguların vokal yolla ifade edilebildiğini ve insanların birlikte şarkı söyledikleri ortamlarda duygusal aktarım ve paylaşım yaşayabildiklerini belirtmektedir (Durrant, 2003 akt. Şanal, 2011: 10). Şanal ise bireyin kendi sesiyle bir topluluk içerisinde kendisini ifade etmesini, topluluk psikolojisi ve birey olma duygusunun birlikte yaşandığı bir deneyim olarak ele almaktadır (Şanal, 2011: 10). Bu görüşler, koro ortamındaki etkileşimin yalnızca müziksel uyumla sınırlı olmadığını; bireyin grup içerisinde kendisini ifade etme ve diğer bireylerle ortak bir deneyimi paylaşma biçimiyle de ilişkili olduğunu göstermektedir.

Grup içi etkileşim, ergenlik dönemindeki koristler açısından ayrıca önem taşımaktadır. Koristin grup içerisinde nasıl karşılandığı, akranlarıyla kurduğu ilişkiler, kendisini grubun bir parçası olarak hissedip hissetmediği ve diğer koristlerle iletişim biçimi, koro deneyiminin sosyal ve duygusal yönleri arasında değerlendirilebilir. Prova sürecinin birlikte yürütülmesi, koristlerin sürekli olarak birbirlerini dinlemelerini, birbirlerine uyum sağlamalarını ve ortak bir müziksel sonucun oluşmasına katkıda bulunmalarını gerektirmektedir.

Bu nedenle grup içi etkileşim; ergen koristlerin arkadaşlık, aidiyet, kendini ifade etme, kabul görme ve güven gibi duyuşsal ihtiyaçlarının ele alınmasında önemli bir bağlam oluşturmaktadır. Destekleyici akran ilişkileri ile alay edilme, küçümsenme, dışlanma veya tehdit edilme gibi olumsuz davranışların aynı koro ortamında farklı deneyimler oluşturabilmesi, koristler arasındaki ilişkinin niteliğinin de incelenmesini gerekli kılmaktadır. Bu araştırmada da grup içi etkileşim, ergen koristlerin duyuşsal alana yönelik ihtiyaçlarının anlaşılmasında dikkate alınan boyutlardan biridir.

Koro Çalışmalarının Duyuşsal Alan Açısından Pedagojik Yansımaları

Koro eğitimi, müziksel becerilerin geliştirilmesinin yanı sıra bireyin bir topluluk içerisinde sorumluluk üstlendiği, ortak üretim sürecine katıldığı ve grup içerisinde belirli bir rol edindiği çok yönlü bir eğitim ortamıdır. Bu yönüyle koro çalışmalarının pedagojik boyutu yalnızca ses eğitimi, repertuvar öğrenimi ve performans hedefleriyle sınırlı değildir. Koristin grup içerisindeki konumu, diğer koristlerle kurduğu ilişkiler ve ortak çalışmaya katılım biçimi de koro deneyiminin bir parçasını oluşturmaktadır.

Türkmen ve Pancar, koronun bu çok yönlü yapısını şu şekilde ifade etmektedir. "Koro müziği ve eğitim yöntemleri, koro içindeki bireye dolaylı olarak birçok yönden kazanımlar sunar. İnsan yaşamında koroların bireysel, çevresel, toplumsal, eğitimsel, psiko-sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda işlevleri bulunmaktadır" (Türkmen ve Pancar, 2018: 15). Yazarlar ayrıca koro eğitiminin yalnızca şarkı söylemeyi öğretmekle sınırlı olmadığını, öğrencilerin

çeşitli tutum ve davranışlarının oluşumuna da katkıda bulunabileceğini belirtmektedir. Bu değerlendirme, koro eğitiminin müziksel kazanımların yanında bireyin sosyal ve duygusal yaşantılarının da yer aldığı bir eğitim süreci olarak ele alınabileceğini göstermektedir.

Koro içerisinde bireyin kendi yerini ve sorumluluğunu fark etmesi, duyuşsal açıdan aidiyet ve özgüven kavramlarıyla ilişkilendirilebilecek bir deneyim oluşturmaktadır. Egüz'e göre korist, zaman içerisinde grup içerisindeki yerinin ve öneminin farkına varmakta; birlikte üretmenin sorumluluğunu ve ortaya çıkan sonuçları diğer grup üyeleriyle paylaşmaktadır. Egüz, koristlerin grup içerisindeki ortak yaşantısını "Koristler zamanla bu müzik topluluğunda, birlikte iş yapmanın mutluluğunu ve sorumluluğunu, başarının gururunu ve başarısızlığın da üzüntüsünü birlikte paylaşmayı öğrenirler" şeklinde ifade etmektedir (Egüz, 1981 akt. Kaçmaz ve Çağlar, 2022: 170). Bu görüş, koro içerisinde bireysel sorumluluk ile grup üyeliğinin aynı süreç içerisinde deneyimlendiğini ortaya koymaktadır.

Bireyin grup içerisindeki yerini anlamlandırması, kendisine yönelik algısıyla da ilişkilendirilmektedir. Kaçmaz ve Çağlar, koroların bireylere bir gruba ait olma ve ait oldukları grup içerisinde önemli olduklarını hissetme olanağı sunduğunu belirtmektedir. Yazarlara göre bireyin kendi yerinin ve varlığının önemini fark etmesi, kendisine duyduğu saygı ve özgüven algısına olumlu biçimde yansıyabilmektedir (Kaçmaz ve Çağlar, 2022: 168). Bu açıdan koro içerisindeki aidiyet deneyimi yalnızca bir grubun üyesi olmakla değil, bireyin o grup içerisindeki kendi varlığını ve katkısını nasıl değerlendirdiğiyle de ilişkilidir.

Koro çalışmalarının pedagojik boyutunda grup içi iletişim ve ortak sorumluluk da önemli bir yer tutmaktadır. Birlikte şarkı söyleme; diğer koristleri dinleme, ortak müziksel hedeflere uyum sağlama ve grup bütünlüğünün bir parçası olarak hareket etme gerekliliğini beraberinde getirmektedir. Çevik'in değerlendirmesini aktaran Pekuz, "Takım çalışmasının en güzel örneğini oluşturan koro eğitimi ise, bireylerin ortaklık, sosyal iletişim ve etkileşim konularında bilinçlenmelerini kolaylaştırmakta ve dolayısıyla, kişinin toplumsal çevresiyle bir ilişkiler modeli oluşturmasını sağlamaktadır" ifadesine yer vermektedir (Çevik, 2019: 66 akt. Pekuz, 2022: 20-21). Bu yönüyle koro, koristlerin yalnızca müziksel sorumluluklarını değil, grup içerisinde birlikte hareket etme ve iletişim kurma deneyimlerini de yaşadıkları bir eğitim ortamı olarak değerlendirilebilir.

Ergenlik çağındaki koristlerle yürütülen koro çalışmalarında ise pedagojik sürecin bir diğer boyutunu bu dönemde meydana gelen fizyolojik ve vokal değişimler oluşturmaktadır. Ses değişimi, koristlerin ses sınırlarının ve ses özelliklerinin farklılaşmasına neden olabileceğinden, koro içerisindeki ses gruplarının oluşturulması ve repertuvar seçimi gibi konularda öğretmenin gelişimsel özellikleri dikkate almasını gerektirmektedir. Doğanyiğit bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "Ortaokullarda değişen ses ile çalışırken özellikle de koro çalışmalarında çeşitli problemlerle karşı karşıya kalınmaktadır. Koro sorunlarının çözümü için öğretmene önemli görevler düşmektedir. Öğretmen, soprano, cambiata veya bariton olarak sınıflandırmak üzere erkek çocukların sesinin kalite ve sınırını belirlemeli, onları gruplara bölerek organize etmeli, bu grupları kızların sesleri ile bağdaştırmalı ve bu çeşitli grupların ses sınırlarına uygun şarkı materyallerini seçmelidir" (Doğanyiğit, 2020: 994).

Ergenlik dönemindeki vokal gelişimin dikkatle izlenmesi yalnızca erkek koristlerle sınırlı değildir. Haston, ergenlik dönemindeki fizyolojik değişimlerden geçen öğrencilerin ses sağlığı ve gelişimi konusunda müzik öğretmeninin önemli bir sorumluluğu bulunduğunu; özellikle ergen kızların seslerinin yanlış yönlendirilmesi veya yanlış sınıflandırılmasının vokal gelişim açısından olumsuz sonuçlar doğurabileceğini belirtmektedir. Bu nedenle öğretmenin yalnızca nota ve ritim öğretmekle kalmaması, vokal teknik ve ses sağlığı konusunda da öğrenciyi yönlendirebilmesi gerektiği ifade edilmektedir (Haston, 2007 akt. Doğanyiğit, 2020:

1000). Gackle, ses kalitesini mutasyon dönemindeki gelişimin değerlendirilmesinde kullanılabilecek ölçütlerden biri olarak ele almakta ve ergen kızların seslerinde meydana gelen değişikliklerin gelişim evreleri dikkate alınarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir (Gackle, 2006 akt. Doğanyiğit, 2020: 1001).

Ergenlik döneminde yaşanan bu vokal değişimler, koro şefinin pedagojik yaklaşımını belirleyen gelişimsel koşullardan biri olarak değerlendirilebilir. Koristin değişen ses özelliklerinin fark edilmesi, ses sınırlarına uygun biçimde yönlendirilmesi ve gelişim sürecinin dikkate alınması öncelikle vokal sağlık ve müziksel eğitim açısından önem taşımaktadır. Bununla birlikte ergen koristin sesinin aynı zamanda kendisini müziksel olarak ifade ettiği temel araç olması, bu sürecin koristin koro içerisindeki deneyiminden tamamen bağımsız düşünülemeyeceğini göstermektedir. Ancak vokal değişimlerin doğrudan özgüven, aidiyet veya duygusal güven üzerinde belirli bir etkiye neden olduğu yönünde bir çıkarım yapmak yerine, bu özelliklerin ergen koristlerle yürütülen koro çalışmalarında dikkate alınması gereken gelişimsel bir bağlam olduğu söylenebilir.

Bu değerlendirmeler birlikte ele alındığında, ergenlik çağındaki koristlerle yürütülen koro çalışmalarının pedagojik yapısında müziksel ve teknik hedeflerin yanında grup üyeliği, ortak sorumluluk, sosyal etkileşim, aidiyet, özgüven ve gelişimsel özelliklerin de yer aldığı görülmektedir. Bu nedenle ergen koristlerle çalışan koro şefinin, müziksel hedefleri sürdürürken koristlerin grup içerisindeki deneyimlerini, birbirleriyle kurdukları ilişkileri ve döneme özgü vokal gelişim özelliklerini de dikkate alması, koro çalışmalarının duyuşsal boyutunun anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

Çalışmanın Önemi

Koro çalışmaları, müziksel becerilerin geliştirilmesinin yanı sıra koristlerin akranlarıyla, koro şefiyle ve içinde bulundukları grupla sürekli etkileşim hâlinde oldukları bir eğitim sürecidir. Özellikle ergenlik döneminde bireyin kabul görme, kendini ifade etme, bir gruba ait olma ve çevresinden aldığı geri bildirimleri anlamlandırma biçiminin önem kazanması, koro ortamındaki duyuşsal ihtiyaçların dikkate alınmasını gerekli kılmaktadır.

Koro eğitiminde ses eğitimi, repertuvar, müziksel uyum ve performans temel çalışma alanları arasında yer almaktadır. Ancak prova sürecinde koristin hata yaptığında nasıl bir yaklaşım beklediği, kendisini ne ölçüde ifade edebildiği, fikir ve duygularının dikkate alınıp alınmadığını nasıl değerlendirdiği, akranlarıyla kurduğu ilişkiler ve kendisini grubun bir parçası olarak hissedip hissetmediği de koro deneyiminin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu nedenle koristlerin duyuşsal ihtiyaçlarının doğrudan kendi görüşleri üzerinden incelenmesi, koro çalışmalarının yalnızca müziksel sonuçlarıyla değil, prova ortamındaki bireysel ve grup deneyimleriyle birlikte değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

Bu araştırmanın önemli yönlerinden biri, ergenlik çağındaki koristlerin koro ortamına ilişkin deneyimlerini yetişkinlerin değerlendirmeleri üzerinden değil, koristlerin kendi ifadelerinden hareketle ele almasıdır. Koristlerin koro şefinin yaklaşımına, akran davranışlarına, arkadaşlık ilişkilerine, aidiyet duygusuna, kendini ifade etme durumuna ve hata yapma deneyimine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi, onların koro ortamında önem verdikleri duyuşsal koşulların anlaşılmasına katkı sağlayabilir.

Araştırmadan elde edilen bulguların, özellikle çocuk ve gençlik korolarında çalışan koro şeflerinin prova ortamını değerlendirirken koristlerin müziksel gereksinimlerinin yanında sosyal ve duygusal gereksinimlerini de dikkate almalarına yönelik bir bakış açısı sunması beklenmektedir. Bununla birlikte çalışma, sınırlı bir katılımcı grubunun deneyimlerine dayandığından elde edilen sonuçların bütün ergen koristlere genellenmesi değil, incelenen

çalışma grubunun görüşleri çerçevesinde koro eğitimine ilişkin bir değerlendirme sunulması amaçlanmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çoksesli Çocuk Korosu'nda yer alan 9–16 yaş aralığındaki koristlerin koro çalışmaları sürecinde duyuşsal alana yönelik ihtiyaçlarını kendi görüşlerinden hareketle incelemektir.

Bu amaç doğrultusunda koristlerin korodan beklentileri; hata yapma ve geri bildirim alma süreçlerine ilişkin görüşleri; koro şefi ve akranlarıyla kurdukları ilişkiler; kendilerini ifade etme ve fikirlerinin dikkate alındığını hissetme durumları; arkadaşlık, aidiyet, motivasyon, özgüven ve koro ortamında yaşadıkları duygusal deneyimler ele alınmıştır. Böylece koristlerin koro çalışmalarında duyuşsal açıdan önem verdikleri durumların belirlenmesi amaçlanmıştır.

Problem Durumu

Koro çalışmaları sürecinde koristler, müziksel öğrenmenin yanı sıra koro şefiyle ve diğer koristlerle sürekli etkileşim hâlindedir. Prova sırasında hata yapma, geri bildirim alma, kendini ifade etme, grup içerisinde kabul görme, arkadaşlık ilişkileri kurma ve ortak bir müziksel çalışmanın parçası olma gibi deneyimler, koristlerin koro ortamını nasıl algıladıklarıyla birlikte ele alınabilir. Özellikle ergenlik dönemindeki koristlerin bu süreçlerde neye ihtiyaç duyduklarının ve hangi durumları olumlu ya da olumsuz deneyimlediklerinin kendi görüşlerinden hareketle belirlenmesi, koro çalışmalarının duyuşsal boyutunun anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

Bu araştırmanın temel problemi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çoksesli Çocuk Korosu'nda yer alan 9–16 yaş aralığındaki koristlerin koro çalışmaları sürecinde duyuşsal alana yönelik ihtiyaçlarının neler olduğunun belirlenmesidir.

Bu temel problemden hareketle araştırmada şu soruya yanıt aranmaktadır:

"Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çoksesli Çocuk Korosu'nda yer alan 9–16 yaş aralığındaki koristlerin koro çalışmaları sürecinde duyuşsal alana yönelik ihtiyaçları nelerdir?"

Alt Problemler

Araştırmanın temel problemine yanıt aramak amacıyla aşağıdaki alt problemler belirlenmiştir:

1. Ergenlik çağındaki koristlerin koro çalışmalarına yönelik müziksel, sosyal ve duygusal beklentileri nelerdir?
2. Ergenlik çağındaki koristlerin prova sırasında hata yapma durumunda koro şefinden bekledikleri yaklaşım ve akran davranışlarına ilişkin görüşleri nelerdir?
3. Ergenlik çağındaki koristlerin koro ortamında kendilerini ifade etme ve fikir ya da duygularının dikkate alınmasına ilişkin görüşleri nelerdir?
4. Ergenlik çağındaki koristlerin arkadaşlık, aidiyet, duygusal durum ve motivasyona ilişkin koro deneyimleri nasıldır?
5. Koro, ergenlik çağındaki koristler için ne ifade etmektedir?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde nitel betimsel bir çalışma olarak yürütülmüştür. Nitel betimsel araştırmalarda katılımcıların belirli bir konuya ilişkin görüş ve deneyimlerinin, veriye mümkün olduğunca yakın kalınarak ortaya konulması amaçlanmaktadır (Sandelowski, 2000: 334). Bu araştırmada da ergenlik çağındaki koristlerin koro çalışmaları sürecinde duyuşsal alana yönelik ihtiyaçları, katılımcıların kendi ifadelerinden hareketle incelenmiştir.

Araştırma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, 2025–2026 eğitim-öğretim yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çoksesli Çocuk Korosu bünyesinde aktif olarak koro çalışmalarına katılan ve araştırmaya gönüllü olarak dâhil olan toplam 13 korist oluşturmaktadır. Katılımcıların yaşları 9 ile 16 arasında değişmektedir.

Katılımcılar araştırma kapsamında K1, K2, K3 … K13 biçiminde kodlanmıştır. Böylece bulguların sunumunda katılımcıların kimliklerinin açıklanmaması amaçlanmıştır.

Tablo 1. Katılımcıların Yaş ve Koro Deneyimleri

Katılımcı	Yaş	Koro deneyim süresi
K1	10	2 yıl
K2	12	5 yıl
K3	16	4 yıl
K4	13	4 yıl
K5	13	4 yıl
K6	15	3 yıl
K7	11	8 ay
K8	9	2 yıl
K9	11	6 yıl
K10	13	3 yıl
K11	11	1 yıldan az
K12	12	5 yıl
K13	11	1 yıl

Veri Toplama Aracı

Araştırma verilerinin toplanmasında, araştırmacı tarafından hazırlanan açık uçlu soru formu kullanılmıştır. Form hazırlanırken araştırmanın amacı ve ergen koristlerin koro çalışmalarında karşılaşabilecekleri sosyal ve duygusal deneyimler dikkate alınmıştır. Hazırlanan form, bir alan uzmanının görüşüne sunulmuş ve alınan görüş doğrultusunda son biçimi verilmiştir.

Soru formunda katılımcıların yaş ve koro deneyimlerine ilişkin kısa bilgiler ile birlikte 11 açık uçlu soru yer almaktadır. Sorular; koristlerin korodan beklentileri, koro çalışmalarından elde etmek istedikleri kazanımlar, hata yapma durumunda bekledikleri yaklaşım, akran davranışları, kendini ifade etme, fikir ve duygularının dikkate alınması, arkadaşlık ilişkileri, duygusal deneyimleri, gruba ait hissetme, motivasyon ve koronun kendileri için taşıdığı anlam gibi konulara yöneliktir.

Verilerin Toplanması

Araştırma verileri 2026 yılında elektronik ortamda toplanmıştır. Araştırmaya katılım gönüllülük esasına dayalı olarak gerçekleştirilmiş, katılımcılar reşit olmadığı için velilerinden

araştırmaya katılıma ilişkin onay alınmıştır. Katılımcılara araştırmanın amacı ve yanıtların bilimsel amaçlarla kullanılacağı konusunda bilgi verilmiştir.

Veri toplama sürecinde katılımcılardan kimlik belirleyici bilgi talep edilmemiştir. Katılımcı yanıtlarında kişi adı bulunması durumunda bu bilgiler araştırmanın raporlanması aşamasında anonimleştirilmiştir. Formda katılımcıların istedikleri zaman yanıtlamayı bırakabilecekleri de belirtilmiştir. Nitekim veli bilgilendirme metninde kimlik belirleyici bilgi istenmeyeceği, verilerin bilimsel amaçlarla kullanılacağı ve katılımın sonlandırılabileceği açıkça ifade edilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırmadan elde edilen veriler tematik analiz yoluyla çözümlenmiştir. Tematik analiz, nitel veri içerisinde tekrar eden anlam örüntülerinin belirlenmesi ve yorumlanmasına olanak sağlayan esnek bir analiz yaklaşımıdır (Braun and Clarke 2006: 77).

Analiz sürecinde öncelikle 13 katılımcının açık uçlu sorulara verdikleri yanıtlar bütüncül olarak okunmuş, araştırmanın amacıyla ilişkili ifadeler kodlanmıştır. Benzer anlam örüntülerine sahip kodlar bir araya getirilerek temalar oluşturulmuş; ardından tema ve kodlar katılımcıların ham yanıtlarıyla yeniden karşılaştırılarak gözden geçirilmiştir. Analiz sonucunda katılımcı görüşleri müziksel ve bireysel gelişim beklentileri, koro şefi yaklaşımı ve güvenli geri bildirim, kendini ifade etme ve dikkate alınma, akran ilişkileri ve aidiyet, duygusal iyi oluş ve motivasyon olmak üzere beş ana tema altında toplanmıştır. Bir katılımcının farklı ifadeleri birden fazla kod veya temayla ilişkili olabildiğinden, bulgularda belirtilen katılımcı sayıları birbirinden bağımsız olarak değerlendirilmiştir. Bulguların sunumunda temaların katılımcılar arasındaki görünürlüğünü göstermek amacıyla katılımcı sayılarından ve temaları temsil eden doğrudan alıntılardan yararlanılmıştır.

BULGULAR

Araştırmaya katılan 13 koristin açık uçlu sorulara verdikleri yanıtların tematik analizi sonucunda beş ana tema belirlenmiştir. Elde edilen tema ve öne çıkan kodlar Tablo 2'de sunulmuştur.

Tablo 2. Katılımcı Görüşlerinden Elde Edilen Tema ve Kodlar

Ana Tema	Kod	n
Müziksel ve Bireysel Gelişim Beklentileri	Ses/müziksel gelişim	9
	Kendini geliştirme	6
	Özgüven	5
Koro Şefi Yaklaşımı ve Güvenli Geri Bildirim	Sakin/kibar/hoşgörülü/samimi/destekleyici yaklaşım	**7**
	Mevcut yaklaşımı rahat bulma	1
	Yüksek sesli/öfkeli yaklaşımdan rahatsızlık	2
Kendini İfade Etme ve Dikkate Alınma	Kendini rahat ifade edebilme	10
	Çekingenlik/belirsizlik	3
	Fikir ve duygularının dikkate alındığını hissetme	13
Akran İlişkileri ve Aidiyet	Arkadaşlık/olumlu sosyal bağ	13
	Kendini grubun parçası olarak hissetme	13
	Takım ruhu/birlikte söyleme/ortak başarı	4
	Rahatsız edici akran davranışı olmadığını belirtme	8
	Olumsuz kişilerarası akran davranışları	4
	Müziksel uyumsuzluktan rahatsızlık	1
Duygusal İyi Oluş ve Motivasyon	Olumlu duygusal yaşantı	13
	Rahatlık/huzur	7
	Motivasyona ilişkin olumlu yönlü ifade	13

Müziksel ve Bireysel Gelişim Beklentileri

Katılımcı görüşlerinde koro çalışmalarına ilişkin beklentilerin önemli bir bölümünün müziksel ve bireysel gelişimle ilişkili olduğu görülmüştür. Dokuz katılımcının yanıtlarında sesini geliştirme, müzik bilgisi edinme, doğru ses kullanımı veya müziksel algının gelişmesine ilişkin ifadeler belirlenmiştir. Bunun yanında altı katılımcı kendini geliştirmeye, beş katılımcı ise özgüvene ilişkin görüş bildirmiştir. K1'in "Daha fazla müzik bilgisi edinmek" ifadesi müziksel gelişim beklentisini yansıtırken, K9'un "Kendimi şarkı söyleme konusunda geliştirmek ve sahnede olmanın bana verdiği özgüven" ifadesi müziksel ve bireysel gelişimin birlikte ele alınabildiğini göstermektedir.

Koro Şefi Yaklaşımı ve Güvenli Geri Bildirim

Katılımcı görüşlerinde hata yapma durumunda karşılaşmak istedikleri yaklaşım belirgin bir örüntü oluşturmuştur. Yedi katılımcı, hataların sakin, hoşgörülü, samimi veya destekleyici biçimde ele alınmasına yönelik ifadeler kullanmıştır. Bir katılımcı ise mevcut yaklaşımın kendisini rahat hissettirdiğini belirtmiştir. Buna karşılık iki katılımcı, sesin yükseltilmesi veya öfkeli yaklaşımın kendilerini rahatsız ettiğini açık biçimde belirtmiştir. K9'un "Sakin bir şekilde uyarıldığımda sorun yaşamıyorum ama öğretmen sinirlenince tedirgin oluyorum ve hata yapmaktan korkuyorum" ifadesi, geri bildirimin veriliş biçiminin katılımcı açısından taşıdığı önemi açık biçimde göstermektedir.

Kendini İfade Etme ve Dikkate Alınma

Koro ortamında kendini ifade etmeye ilişkin görüşlerde 10 katılımcı kendisini rahat biçimde ifade edebildiğini belirtirken, üç katılımcı çekingenlik veya belirsizlik ifade etmiştir. Buna karşılık 13 katılımcının tamamı, fikir veya duygularının koro içerisinde dikkate alındığını hissettiğini belirtmiştir.

Katılımcıların açıklamalarında rahatlık, arkadaş çevresi ve yargılanmama gibi durumların kendini ifade etme deneyimiyle birlikte ele alındığı görülmüştür. K4'ün "Biri beni yargılamadığı için kendimi ifade etmeyi daha kolay buluyorum" ifadesi bu durumu belirgin biçimde yansıtmaktadır. Bununla birlikte K9'un "Bazen çekiniyorum" şeklindeki yanıtı, kendini ifade etme deneyiminin bütün katılımcılar açısından aynı olmadığını göstermektedir.

Akran İlişkileri ve Aidiyet

Akran ilişkileri ve aidiyet, katılımcı görüşlerinde en belirgin temalardan biri olarak ortaya çıkmıştır. 13 katılımcının tamamının yanıtlarında arkadaşlık veya olumlu sosyal bağa ilişkin ifadeler yer almış; yine 13 katılımcının tamamı kendisini koro grubunun bir parçası olarak hissettiğini belirtmiştir. Katılımcılardan dördünün ifadelerinde takım ruhu, birlikte söyleme veya ortak başarı ayrıca öne çıkmıştır.

Örneğin K2, beş yıl önce koroda tanıştığı bir kişinin bugün en yakın arkadaşı olduğunu belirtmiştir. K13 ise grup üyeliğine ilişkin deneyimini "Takım ruhu bana çok iyi geliyor" sözleriyle ifade etmiştir.

Sekiz katılımcı, diğer koro üyelerinde kendilerini rahatsız eden bir davranış bulunmadığını belirtmiştir. Buna karşılık dört katılımcı alay edilme, tehdit/ispiyonlama, görmezden gelme veya küçümseme gibi olumsuz kişilerarası davranışlardan söz etmiştir. Örneğin K1 başkalarının sesi veya görünüşüyle dalga geçilmesinden rahatsız olduğunu belirtirken, K9 bazı büyük koristlerin küçükleri görmezden geldiğini ve küçümseyici davrandığını ifade etmiştir. K3 ise diğer katılımcılardan farklı olarak rahatsızlığını kişilerarası bir davranıştan ziyade, bazı koristlerin sesleri doğru verememesinin dikkatini dağıtması ve koro bütünlüğünü bozması üzerinden açıklamıştır.

Duygusal İyi Oluş ve Motivasyon

Katılımcıların koro deneyimlerine ilişkin ifadelerinde mutluluk, keyif, rahatlık, huzur ve motivasyon belirgin biçimde yer almıştır. 13 katılımcının tamamının yanıtlarında olumlu duygusal yaşantıya ilişkin ifadeler bulunurken, yedi katılımcının yanıtlarında rahatlık veya huzur ayrıca belirlenmiştir. K3'ün kendisini "mutlu ve huzurlu" hissettiğini belirtmesi bu duruma örnek oluşturmaktadır.

Katılımcıların tamamının motivasyona ilişkin soruya verdikleri yanıtlarda olumlu yönlü ifadeler yer almıştır. Katılımcılar koro çalışmalarını müziğe yönelik ilgi, daha fazla odaklanma, okul etkinliklerine katılım, şarkı söyleme isteği ve sosyal yaşamdaki deneyimleriyle ilişkilendirmişlerdir. Örneğin K1 koro çalışmalarının müziğe olan ilgisini artırdığını, K2 ise daha fazla motive olduğunu ve daha iyi odaklanabildiğini belirtmiştir.

Bulguların Genel Değerlendirilmesi

Beş tema birlikte değerlendirildiğinde, katılımcıların koro deneyimlerinde müziksel ve bireysel gelişim beklentilerinin yanında destekleyici geri bildirim, kendini ifade edebilme, dikkate alınma, olumlu akran ilişkileri, aidiyet, olumlu duygusal yaşantılar ve motivasyonun belirgin biçimde öne çıktığı görülmektedir. Özellikle katılımcıların tamamının kendilerini grubun bir parçası olarak hissetmeleri ve fikir ya da duygularının dikkate alındığını belirtmeleri, aidiyet ve dikkate alınmanın bu çalışma grubundaki ortak deneyimler olduğunu göstermektedir.

Koronun katılımcılar için taşıdığı anlama ilişkin görüşler incelendiğinde; arkadaşlık ve beraberlik, mutluluk ve keyif, müzik ve şarkı söyleme, özgüven, takım ruhu, başarı ve koro öğretmenleriyle kurulan olumlu ilişkinin öne çıktığı görülmüştür. Bu ifadeler, katılımcıların koroya yükledikleri anlamların araştırmada belirlenen beş temayla büyük ölçüde örtüştüğünü göstermektedir.

TARTIŞMA

Araştırmada koristlerin koro çalışmalarına ilişkin beklentilerinin yalnızca ses ve müziksel becerilerin geliştirilmesiyle sınırlı olmadığı; kendini geliştirme ve özgüven gibi bireysel beklentilerin de müziksel beklentilerle birlikte ortaya çıktığı görülmüştür. Bu durum, koristlerin koro deneyimini teknik bir müzik eğitiminin ötesinde değerlendirdiklerini düşündürmektedir. Kaçmaz ve Çağlar, "Birlikte şarkı söylemenin; diğer koristler ile ortak bir ürün sunmak, sorumluluk almak, topluluk içerisinde kendini var edip ortaya koymak" gibi sonuçları olabileceğini belirtmektedir (Kaçmaz ve Çağlar 2022: 163). Yazarlar ayrıca koroda bir gruba ait olmanın ve grup içerisindeki yerinin önemini fark etmenin özgüven algısıyla ilişkili olduğunu ifade etmektedir (Kaçmaz ve Çağlar 2022: 168). Barrett ve Zhukov'un çocuk ve genç koristlerle yürüttükleri araştırmada da müziksel becerilerin gelişiminin yanı sıra özgüven, bağımsızlık, motivasyon, liderlik ve takım çalışmasına ilişkin kazanımlar bildirilmiştir (Barrett and Zhukov 2022: 1). Bu benzerlik, mevcut araştırmada müziksel ve bireysel gelişimin birbirinden tamamen bağımsız beklentiler olarak değil, aynı koro deneyiminin farklı boyutları olarak ortaya çıkmasını desteklemektedir.

Araştırmanın dikkat çekici sonuçlarından biri, katılımcıların hata yapma durumunda düzeltmenin ve geri bildirimin sunuluş biçimine ilişkin belirgin beklentiler ifade etmeleridir. Katılımcı ifadelerinde sakinlik, hoşgörü, samimiyet ve destekleyici yaklaşım öne çıkarken, ses yükseltme ve öfkeli yaklaşım bazı koristler tarafından tedirginlik ve hata yapma korkusuyla ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla burada ortaya çıkan ihtiyaç, müziksel hatanın göz ardı edilmesi değil; hatanın koristin kendisini güvende hissedebileceği bir iletişim biçimi içerisinde ele alınmasıdır. Wang ve Tang'ın ortaokul müzik öğrencileriyle gerçekleştirdikleri araştırmada öğretmen desteğinin cesaretlendirme, duygusal ilgi, açık açıklama ve etkileşimsel destek gibi

özelliklerle deneyimlendiği; bu desteklerin öğrencilerin güven, ilgi ve katılım isteğiyle ilişkili olduğu belirlenmiştir (Wang and Tang 2026: 1). Araştırmacılar kesitsel verileri nedeniyle bu ilişkileri nedensel olarak yorumlamamaktadır. Mevcut araştırma da nedensel bir sonuç ortaya koymamakla birlikte, geri bildirimin nasıl verildiğinin ergen koristin prova deneyiminde duyuşsal bir anlam taşıdığını göstermesi bakımından bu bulgularla örtüşmektedir.

Kendini ifade etme ve dikkate alınmaya ilişkin bulgular ise önemli bir ayrımı ortaya çıkarmaktadır. Katılımcıların büyük bölümü koro ortamında kendilerini rahatça ifade edebildiklerini belirtirken bazı koristler çekingenlik veya belirsizlik yaşadıklarını ifade etmiş; buna karşılık katılımcıların tamamı fikir ve duygularının dikkate alındığını hissettiklerini bildirmiştir. Bu sonuç, "dikkate alındığını hissetmek" ile "her durumda kendini rahatça ifade edebilmek" durumlarının aynı şey olmadığını göstermektedir. Kaynak'ın araştırmasında ebeveyn görüşleri doğrultusunda koro çalışmalarının çocukların topluluk içerisinde kendilerini rahatça ifade etme becerilerinin gelişmesine yardımcı olduğu belirtilmektedir (Kaynak, 2018: 339). Parker'ın ergen lise koristleriyle yürüttüğü çalışmada ise koro içerisindeki sosyal kimliğin merkezinde "takım" olgusunun bulunduğu ve akranların yanı sıra koro öğretmeninin de bu sosyal kimliğin oluşumunda etkili kişiler arasında yer aldığı belirlenmiştir (Parker, 2014: 18). Mevcut çalışmada bazı koristlerin kendilerini ifade etmekte çekingen olmalarına rağmen dikkate alındıklarını hissetmeleri, destekleyici bir ortamın her bireyde aynı düzeyde dışavurum yaratmadığını; koristin bireysel çekingenliği ile ortam tarafından değer gördüğünü hissetmesinin birlikte bulunabileceğini düşündürmektedir.

Akran ilişkileri ve aidiyet açısından en çarpıcı nokta, güçlü olumlu grup deneyimleri ile bazı olumsuz akran deneyimlerinin aynı koro içerisinde bir arada bulunmasıdır. Katılımcıların tamamı kendilerini grubun bir parçası olarak tanımlarken, bazı koristler alay edilme, tehdit edilme, görmezden gelinme veya küçümsenme gibi davranışlardan da söz etmiştir. Bu nedenle aidiyetin varlığı, grup içerisindeki bütün ilişkilerin sorunsuz olduğu biçiminde yorumlanamaz. Koro eğitiminin sosyal niteliğine ilişkin olarak Çevik'in görüşünü aktaran Pekuz, "bireylerin ortaklık, sosyal iletişim ve etkileşim konularında bilinçlenmelerini kolaylaştırmakta" olduğunu belirtmektedir (Çevik 2019: 66 akt. Pekuz 2022: 20-21). Atılgan ve Ördekci de birlikte söyleme, birbirini dinleme, iletişim kurma, sevgi, saygı ve hoşgörü gibi unsurların koro eğitiminin sosyal yönleri arasında bulunduğunu vurgulamaktadır (Atılgan ve Ördekci 2015: 1). Daha önemlisi, Parker'ın ergen koristler üzerine çalışmasında sosyal kimliğin merkezinde takım yer almasına rağmen sosyal klikler ve bireysel egoların sosyal kimlik gelişimini engelleyebilen koşullar olarak ortaya çıkmasıdır (Parker, 2014: 18). Bu durum mevcut araştırmadaki görünür çelişkiyi açıklamaya yardımcı olmaktadır: bir korist koroya güçlü biçimde ait hissederken belirli akran davranışlarından aynı anda rahatsız olabilir. Dolayısıyla koro şefinin yalnızca genel grup bütünlüğünü değil, grup içerisindeki akran ilişkilerinin niteliğini de dikkate alması önem taşımaktadır.

Duygusal iyi oluş ve motivasyon temasında katılımcıların koro deneyimlerini mutluluk, huzur, rahatlık ve motivasyon gibi olumlu duygularla ilişkilendirmeleri, koro ortamının duyuşsal yönünün belirgin olduğunu göstermektedir. Ancak mevcut araştırmada "duygusal iyi oluş", psikometrik bir ölçekle ölçülen bir yapı değil; katılımcıların kendi ifadelerinde yer alan mutluluk, huzur ve rahatlık gibi duygusal durumları tanımlamak amacıyla kullanılan bir temadır. Bu ayrım özellikle önemlidir. Özen ve Onuray Eğilmez'in 9. ve 10. sınıf öğrencileriyle gerçekleştirdikleri deneysel araştırmada, 16 haftalık ısınma ve kaynaştırma oyunlarıyla zenginleştirilmiş koro eğitimi alan deney grubunun iyi oluş puanlarının kontrol grubuna göre daha yüksek, sosyal kaygı düzeylerinin ise daha düşük olduğu belirlenmiştir (Özen ve Onuray Eğilmez 2026: 483). Campayo-Muñoz ve Cabedo-Mas, müzik eğitimi alanındaki araştırmaları inceleyerek aktif müzik katılımının duygusal becerilerin çeşitli boyutlarının gelişimi açısından

olumlu sonuçlarla ilişkilendirildiğini belirtmektedir (Campayo-Muñoz and Cabedo-Mas 2017: 243). Bununla birlikte mevcut araştırmanın nitel ve betimsel yapısı, "koro eğitimi mutluluğu artırmıştır" gibi nedensel bir sonuca ulaşmaya izin vermemektedir. Söylenebilecek olan, incelenen koristlerin kendi koro deneyimlerini ağırlıklı biçimde olumlu duygusal ifadelerle tanımladıklarıdır.

Beş tema birlikte ele alındığında araştırmanın temel katkısı, ergen koristlerin ihtiyaçlarının yalnızca "müziksel" ve "duygusal" biçiminde iki ayrı alana bölünemeyeceğini göstermesidir. Müziksel hata karşısında verilen geri bildirimin biçimi, akranların birbirleriyle ilişkileri, koristin kendisini ifade edebilmesi, görüşlerinin dikkate alındığını hissetmesi ve gruba ait olması, doğrudan prova ortamının içerisinde gerçekleşen deneyimlerdir. Bu nedenle duygusal güven, araştırmada ayrı bir tema olmaktan çok; koro şefi yaklaşımı, kendini ifade etme, dikkate alınma ve akran ilişkilerine ilişkin bulguların birlikte işaret ettiği daha üst düzey bir değerlendirme olarak ele alınabilir. Ergen koristlerle yürütülen koro çalışmalarında müziksel hedeflerden vazgeçilmesi değil, bu hedeflere ulaşılırken kullanılan pedagojik ve ilişkisel yaklaşımın da koristlerin duyuşsal ihtiyaçları açısından göz önünde bulundurulması gerektiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çoksesli Çocuk Korosu'nda yer alan 13 koristin görüşleriyle sınırlıdır. Bu nedenle elde edilen sonuçlar incelenen çalışma grubunun deneyimleri çerçevesinde değerlendirilmelidir ve tüm çocuk ya da gençlik korolarına genellenemez. Ayrıca çalışma grubunun yaşları 9 ile 16 arasında değişmekte olup bir katılımcının 9 yaşında olması, araştırmanın başlığında yer alan ergenlik dönemi odağıyla tam olarak örtüşmeyen bir durum oluşturmaktadır. Bu katılımcının verileri çalışma grubunun doğal yapısının bir parçası olması nedeniyle analizde korunmuş; bu durum araştırmanın bir sınırlılığı olarak kabul edilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çoksesli Çocuk Korosu'nda yer alan 9–16 yaş aralığındaki koristlerin koro çalışmaları sürecinde duyuşsal alana yönelik ihtiyaçları kendi görüşleri doğrultusunda incelenmiştir. Tematik analiz sonucunda katılımcı görüşleri müziksel ve bireysel gelişim beklentileri, koro şefi yaklaşımı ve güvenli geri bildirim, kendini ifade etme ve dikkate alınma, akran ilişkileri ve aidiyet, duygusal iyi oluş ve motivasyon olmak üzere beş ana tema altında toplanmıştır.

Araştırma sonuçları, koristlerin koro çalışmalarından öncelikle seslerini ve müziksel becerilerini geliştirmeyi beklediklerini, ancak bu beklentilerin kendini geliştirme ve özgüven gibi bireysel kazanımlarla birlikte ifade edildiğini göstermektedir. Bu nedenle katılımcıların koro deneyiminin yalnızca müziksel hedeflerle sınırlı olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Hata yapma ve geri bildirim alma sürecinde katılımcıların, düzeltmenin sakin, hoşgörülü, samimi ve destekleyici bir iletişim biçimiyle gerçekleştirilmesine yönelik beklentiler ifade ettikleri görülmüştür. Özellikle sesin yükseltilmesi ve öfkeli yaklaşımın bazı katılımcılar tarafından tedirginlik ve hata yapma korkusuyla ilişkilendirilmesi, geri bildirim biçiminin koro çalışmasının duyuşsal boyutunda dikkate alınması gereken bir unsur olduğunu göstermektedir.

Kendini ifade etme ve dikkate alınma açısından katılımcıların büyük bölümü koro ortamında kendilerini rahat biçimde ifade edebildiklerini belirtmiş, bazı katılımcılar ise çekingenlik veya belirsizlik bildirmiştir. Buna karşılık katılımcıların tamamı fikir ve duygularının dikkate alındığını hissettiklerini ifade etmiştir. Bu sonuç, dikkate alındığını

hissetmenin her koristin kendisini aynı ölçüde rahat ifade ettiği anlamına gelmediğini ve bireysel farklılıkların koro ortamında göz önünde bulundurulması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Akran ilişkileri ve aidiyet bakımından katılımcıların tamamının kendilerini koro grubunun bir parçası olarak hissetmeleri araştırmanın en belirgin sonuçlarından biridir. Arkadaşlık, sosyal bağ, takım ruhu ve birlikte başarma deneyimleri katılımcı görüşlerinde öne çıkmıştır. Bununla birlikte bazı koristlerin alay edilme, tehdit edilme, küçümsenme ve görmezden gelinme gibi olumsuz akran davranışlarından söz etmeleri, güçlü bir aidiyet duygusunun grup içerisindeki bütün ilişkilerin olumlu olduğu anlamına gelmediğini göstermiştir.

Katılımcıların koro çalışmalarına ilişkin duygusal deneyimleri genel olarak mutluluk, huzur, rahatlık, keyif ve motivasyon gibi olumlu ifadelerle tanımlanmıştır. Bununla birlikte bu araştırmada duygusal iyi oluş standartlaştırılmış bir ölçme aracıyla değerlendirilmediğinden, elde edilen sonuçlar koro çalışmalarının duygusal iyi oluş üzerinde doğrudan bir etki oluşturduğu şeklinde yorumlanmamalıdır. Sonuçlar, yalnızca incelenen çalışma grubundaki koristlerin kendi koro deneyimlerini nasıl ifade ettiklerini göstermektedir.

Araştırmanın bütün sonuçları birlikte değerlendirildiğinde, ergenlik çağındaki koristlerin duyuşsal ihtiyaçlarının koro çalışmalarının dışında kalan ikincil unsurlar olmadığı; prova sırasında geri bildirim alma, hata yapma, kendini ifade etme, akranlarla ilişki kurma ve grup içerisinde yer alma gibi doğrudan koro çalışmasının içinde gerçekleşen deneyimlerle bağlantılı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu nedenle ergen koristlerle yürütülen koro çalışmalarında müziksel hedeflerin yanı sıra koristlerin kendilerini ifade edebildikleri, hata yaparken küçük düşürülmedikleri, fikirlerinin dikkate alındığını hissettikleri ve olumlu akran ilişkileri kurabildikleri bir prova ortamının oluşturulması önem taşımaktadır.

Araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda, ergenlik çağındaki koristlerle yürütülen koro çalışmalarında müziksel hedeflerin yanı sıra prova sürecindeki iletişim biçiminin de dikkate alınması yararlı olabilir. Özellikle hata ve düzeltme süreçlerinde sakin, açık ve destekleyici bir geri bildirim dilinin tercih edilmesi, koristlerin kendilerini daha rahat ifade edebilecekleri bir çalışma ortamının oluşmasına katkı sağlayabilir. Bunun yanında koristlerin yalnızca müziksel performanslarının değil, prova sürecine ilişkin görüş ve duygularının da zaman zaman dikkate alınması, onların koro içerisindeki deneyimlerinin daha bütüncül biçimde değerlendirilmesine olanak verebilir.

Araştırmada aidiyet ve olumlu sosyal bağlara ilişkin güçlü ifadelerin yanında bazı olumsuz akran davranışlarının da dile getirilmiş olması, koro içerisindeki grup ilişkilerinin yalnızca genel birlik duygusu üzerinden değerlendirilmemesinin önemini düşündürmektedir. Bu nedenle koro şefleri, alay etme, küçümseme, dışlama, tehdit etme veya yaş grupları arasında oluşabilecek olumsuz etkileşimler gibi durumları da gözlemleyebilir. Özellikle farklı yaşlardaki koristlerin birlikte çalıştığı korolarda, büyük ve küçük koristler arasındaki iletişimi destekleyen grup çalışmaları ve ortak üretim süreçlerine yer verilmesi, olumlu akran ilişkilerinin geliştirilmesine katkı sunabilir.

Çocuk ve gençlik korolarında yürütülen çalışmaların değerlendirilmesinde, müziksel gelişimin yanı sıra aidiyet, kendini ifade etme, geri bildirim deneyimi, akran ilişkileri ve duygusal yaşantılar gibi duyuşsal boyutların da koristlerin kendi görüşlerinden hareketle ele alınması düşünülebilir. Gelecekte yapılacak araştırmalarda farklı yaş gruplarının, farklı koro türlerinin ve daha geniş katılımcı gruplarının incelenmesi; bu çalışmada belirlenen temaların farklı koro ortamlarında nasıl ortaya çıktığının karşılaştırılmasına katkı sağlayabilir. Ayrıca benzer konuların koristlerin yanı sıra koro şefleri veya ebeveynlerin görüşleriyle birlikte ele

alınması, koro deneyiminin duyuşsal boyutunun farklı bakış açıları üzerinden değerlendirilmesine olanak tanıyabilir.

KAYNAKÇA

Atılgan, D. S. ve Ördekci, Ş. (2015). İlkokul öğrencilerinin sosyalleşmelerinde koro eğitiminin rolü. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 1*(2), 1–25.

Barrett, M. S., & Zhukov, K. (2022). "A common obsession": Children's and young people's perceptions of learning in an intensive summer choral program. *Frontiers in Education, 7*, 827496. doi: 10.3389/feduc.2022.827496.

Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology, 3*(2), 77–101. doi: 10.1191/1478088706qp063oa.

Campayo-Muñoz, E.-Á., & Cabedo-Mas, A. (2017). The role of emotional skills in music education. *British Journal of Music Education, 34*(3), 243–258. doi: 10.1017/S0265051717000067.

Doğanyiğit, S. (2020). Mutasyon (ses değişimi) döneminde seslerin sınıflandırılması. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 6*(3), 991–1010. doi: 10.31592/aeusbed.681306.

Kaçmaz, D. ve Çağlar, B. (2022). Koro müziği eğitimi ve özgüven kavramı üzerine kuramsal bir inceleme. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 20, 163–176. doi: 10.31722/ejmd.1077622.

Kaynak, T. (2018). Çoksesli koro eğitiminin çocukların sosyal gelişimlerine olan etkileri hakkında ebeveyn görüşleri. *EKEV Akademi Dergisi*, 74, 339–346.

Özen, Ç. ve Onuray Eğilmez, H. (2026). Zenginleştirilmiş koro eğitiminin öğrencilerin iyi oluş durumları ve sosyal kaygı düzeylerine etkisi. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, 21*(50), 483–517. doi: 10.35675/befdergi.1677990.

Parker, E. C. (2014). The process of social identity development in adolescent high school choral singers: A grounded theory. *Journal of Research in Music Education, 62*(1), 18–32. doi: 10.1177/0022429413520009.

Pekuz, M. Y. (2022). *Çoksesli çocuk korolarında görev alan koristlerin bireysel gelişmeleri üzerine bir inceleme (TRT Ankara Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu örneği).* Yüksek Lisans Tezi, Müzik Bilimleri Ana Sanat Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Sandelowski, M. (2000). Whatever happened to qualitative description? *Research in Nursing & Health, 23*(4), 334–340. doi: 10.1002/1098-240X(200008)23:4<334::AID-NUR9>3.0.CO;2-G.

Şanal, A. M. (2011). *Çoksesli koroda şarkı söylemenin psikolojik ve fizyolojik etkileri.* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.

Türkmen, E. F. ve Pancar, A. (2018). Koro eğitiminde Dalcroze yönteminin müziksel algı ve bilgilenme öğrenme alanı açısından değerlendirilmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 4*(8), 12–35. doi: 10.5578/amrj.67096.

Wang, S., & Tang, L. (2026). The relationship between perceived teacher support and student engagement in Chinese junior high school music classrooms: The role of learning motivation. *Frontiers in Psychology, 17*, 1872072. doi: 10.3389/fpsyg.2026.1872072.

Çöküş Anlatılarının Ötesinde: Algoritmik Dinlemede Benlik, Aidiyet ve Çoğullaşan Müzik Beğenisi

Beyond Decline Narratives: Selfhood, Belonging, and the Pluralization of Musical Taste in Algorithmic Listening

Güncel Gürsel Artıktay

Harran Üniversitesi

Özet

Bu bildiri, dijital müzik dinlemeyi zorunlu olarak yabancılaşma, edilgenleşme ve tekdüzeleşme üreten bir süreç gibi gören çöküş anlatılarını sorgulamaktadır. Çalışmanın çıkış noktası, dijitalleşmenin müzik deneyimini yalnızca bozduğu ya da yoksullaştırdığı yönündeki yaygın kanaatin ampirik olarak yeterince temellendirilmemiş olmasıdır. Bu nedenle bildiri, 2025-2026 dönemine ait güncel endüstri verileri ile yeni ampirik araştırmaları birlikte okuyarak algoritmik dinlemeyi sosyal psikoloji bağlamında yeniden kavramsallaştırmayı amaçlamaktadır. Güncel veriler, küresel kayıtlı müzik gelirlerinin büyümeyi sürdürdüğünü, yerel repertuvarların görünürlüğünün arttığını ve dinleyicilerin çoklu türler arasında daha hareketli örüntüler kurduğunu göstermektedir (IFPI, 2026; WIPO, 2025). Buna paralel olarak son çalışmalar, algoritmik öneri sistemlerinin dinleyiciyi bütünüyle pasifleştirmediğini; kullanıcıların güven, amaç belirleme ve gündelik kullanım rutinleri aracılığıyla algoritmik çıktılarla pazarlık ettiğini ortaya koymaktadır (Ávila Torres ve Beer, 2025). Ayrıca genç kullanıcılar üzerinde yapılan araştırmalar, alışkanlığın platform kullanımında güçlü bir değişken olduğunu göstererek dijital dinlemenin salt özgürleşme anlatısıyla da açıklanamayacağını düşündürmektedir (Díaz-Marcos vd., 2026). Öte yandan komünal çağrışımı güçlü müziklerin tek başına dinlenirken bile aidiyet duygusunu ve olumlu duygulanımı artırabildiği gösterilmiştir (Piccolo vd., 2025). Bildiri, bu bulgulardan hareketle üç temel kavram önermektedir: benlik düzenleme, dağıtık aidiyet ve çoğullaşan beğeni. Benlik düzenleme, dinleyicinin müziği duygu, dikkat ve gündelik ritimlerini ayarlamak için kullanmasını; dağıtık aidiyet, fiziksel eşzamanlılık olmaksızın paylaşım, liste kültürü ve ortak referanslar üzerinden kurulan bağlılık biçimlerini; çoğullaşan beğeni ise algoritmik ortamda tekdüzeleşmeden çok çoklu yönelimlerin, geçişli tercihlerin ve yerel-küresel karışımların güçlenmesini ifade etmektedir. Bu çerçevede algoritmik dinleme ne saf bir özgürleşme ne de mutlak bir denetim rejimi olarak ele alınmaktadır. Asıl sav, dijitalleşmenin müzik dinleme deneyimini ortadan kaldırmadığı; tersine onu yeni seçim rejimleri, yeni toplumsallık biçimleri ve yeni estetik dolaşım kanalları içinde yeniden örgütlediğidir. Sonuç olarak bu bildiri, dijital müzik dinlemeyi bir kayıp anlatısı olarak değil, gerilimli ama üretken bir toplumsal-psikolojik alan olarak düşünmeyi; dolayısıyla müzik dinlemenin bugünkü biçimlerini nostaljik yargılar yerine güncel veri ve kavramsal açıklıkla tartışmayı önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Algoritmik dinleme; müzik akış platformları; benlik düzenleme; dağıtık aidiyet; müzik beğenisi

Abstract

This paper questions the decline narratives that regard digital music listening as a process that necessarily produces alienation, passivity, and homogenization. Its point of departure is the observation that the widespread conviction that digitalization merely corrupts or impoverishes musical experience has not been sufficiently grounded in empirical evidence. Accordingly, the paper reads current industry data from the 2025-2026 period together with recent empirical research in order to reconceptualize algorithmic listening within the context of social psychology. Current data show that global recorded music revenues continue to grow,

that the visibility of local repertoires is increasing, and that listeners construct more mobile patterns across multiple genres (IFPI, 2026; WIPO, 2025). In parallel, recent studies demonstrate that algorithmic recommendation systems do not render the listener entirely passive; users negotiate algorithmic outputs through trust, objective setting, and everyday routines of use (Ávila Torres & Beer, 2025). Research on young users further shows that habit is a strong variable in platform use, suggesting that digital listening cannot be explained by a narrative of pure emancipation either (Díaz-Marcos et al., 2026). It has also been shown that music with strong communal connotations can increase the sense of belonging and positive affect even when listened to alone (Piccolo et al., 2025). Building on these findings, the paper proposes three key concepts: self-regulation, distributed belonging, and pluralizing taste. Self-regulation refers to the listener's purposeful use of music to adjust emotion, attention, and everyday rhythms; distributed belonging denotes forms of attachment established through sharing practices, playlist culture, and common references without physical co-presence; and pluralizing taste refers to the strengthening of multiple orientations, transitive preferences, and local-global mixtures rather than homogenization in algorithmic environments. Within this framework, algorithmic listening is treated neither as pure emancipation nor as an absolute regime of control. The main argument is that digitalization does not eliminate the experience of music listening; rather, it reorganizes it within new regimes of choice, new forms of sociality, and new channels of aesthetic circulation. Consequently, the paper proposes to think of digital music listening not as a narrative of loss but as a tense yet productive social-psychological field, and to discuss its present forms with current data and conceptual clarity rather than nostalgic judgments.

Keywords: *Algorithmic listening; music streaming platforms; self-regulation; distributed belonging; musical taste*

GİRİŞ

Müzik dinlemenin dijitalleşmesi üzerine yürütülen tartışmalarda karamsar bir anlatı çizgisi belirgin biçimde öne çıkmaktadır. Bu anlatıya göre akış platformları ve algoritmik öneri sistemleri dinleyiciyi müzikten ve birbirinden yabancılaştırmakta; seçme ve değerlendirme yetisini makineye devrettirerek edilgenleştirmekte; beğeniyi küresel bir tekdüzeliğe sürüklemektedir. Bu bildiride "çöküş anlatıları" olarak adlandırılan bu çizgi yeni değildir; fonograf çağının "mekanik müzik" kaygılarından (Sousa, 1906) kültür endüstrisi eleştirisine (Adorno, 1941) ve dijital yalnızlaşma tezlerine (Putnam, 2000; Turkle, 2011) uzanan köklü bir düşünsel soykütüğe sahiptir. Ancak köklülük, doğruluğun güvencesi değildir.

Bildirinin çıkış noktası, söz konusu kanaatin ampirik olarak yeterince temellendirilmemiş olmasıdır. Dijitalleşmenin müzik deneyimini yalnızca bozduğu ya da yoksullaştırdığı yargısı, çoğu zaman sistematik veriye değil, nostaljik karşılaştırmalara ve seçilmiş örneklere dayanmaktadır. Oysa 2025-2026 dönemine ait endüstri verileri ile aynı dönemde yayımlanan hakemli araştırmalar çok daha karmaşık ve çok yönlü bir tablo çizmektedir. Bu bildiri, küresel endüstri ve politika raporları (IFPI, 2026; WIPO, 2025) ile güncel ampirik araştırmalardan (Ávila Torres ve Beer, 2025; Díaz-Marcos vd., 2026; Piccolo vd., 2025) oluşan iki kaynak kümesini birlikte okuyarak algoritmik dinlemeyi sosyal psikoloji bağlamında yeniden kavramsallaştırmayı amaçlamaktadır.

Bildirinin kavramsal katkısı üç öneride toplanmaktadır: benlik düzenleme, dağıtık aidiyet ve çoğullaşan beğeni. Bu üç kavram, çöküş anlatılarının üç temel iddiasına (yabancılaşma, edilgenleşme ve tekdüzeleşme) sırasıyla karşılık gelecek biçimde kurgulanmıştır. Amaç, dijital dinlemeyi ne saf bir özgürleşme ne de mutlak bir denetim rejimi

olarak ele almak; onu, dinleyici failliği ile platform mimarisinin karşılıklı olarak birbirini biçimlendirdiği gerilimli ama üretken bir toplumsal-psikolojik alan olarak düşünmektir.

16. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nun "Güzel Sanatlar, Müzik ve Sosyal Psikoloji" teması (Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 2026), böyle bir tartışma için elverişli bir çerçeve sunmaktadır; zira müzik dinlemenin bugünkü biçimleri tam da benlik, aidiyet ve beğeni gibi sosyal psikolojinin kurucu kavramlarının kesişiminde durmaktadır. Bildiri şu şekilde ilerlemektedir: İkinci bölüm çöküş anlatılarının düşünsel arka planını ve üç temel iddiasını ayrıştırmakta; üçüncü bölüm yöntemsel yaklaşımı açıklamaktadır. Dördüncü bölüm güncel endüstri verilerini, beşinci bölüm ampirik araştırma bulgularını değerlendirmekte; altıncı bölümde üç kavramsal öneri geliştirilmektedir. Yedinci bölüm bulguları tartışmakta ve sınırlılıkları belirtmekte; sekizinci bölüm sonuçları özetlemektedir.

KAVRAMSAL ARKA PLAN: ÇÖKÜŞ ANLATILARININ SOYKÜTÜĞÜ

Yeni ses teknolojilerinin çöküş retoriğiyle karşılanması dijital çağa özgü değildir. Fonografın yaygınlaştığı yıllarda Sousa (1906), "mekanik müziğin tehdidi"nden söz ederek kayıtlı sesin amatör müzik yapma kültürünü kurutacağını, makinenin insan ifadesinin yerini alacağını öne sürmüştü. Kayıt ve yayın endüstrilerinin olgunlaştığı dönemde Adorno (1941), popüler müziğin standartlaşma ve "sahte bireyselleşme" yoluyla işlediğini; ürünler özünde birbirine benzerken farklılık yanılsaması üretildiğini ve dinlemenin dikkatli bir edimden dalgın bir tüketime gerilediğini savundu. Bu çözümleme, sonraki on yıllarda popüler müzik eleştirisinin en etkili şablonlarından biri hâline geldi: Endüstriyel dolayım arttıkça dinleyicinin edilgenleştiği ve beğeninin tekdüzeleştiği varsayımı.

Yüzyıl dönümünde bu şablon, dijital yaşamın bütününe ilişkin daha genel bir kaygıyla birleşti. Putnam (2000), Amerikan toplumunda cemaat bağlarının ve ortak etkinliklerin çözülüşünü belgeleyerek "tek başına bowling" metaforunu tartışmaya soktu; Turkle (2011) ise dijital bağlantının yakınlık beklentisini karşılamadığını, insanları "birlikte yalnız" bıraktığını ileri sürdü. Müzik özelinde bu iki damar kolayca birleşir: Kulaklıkla, tek başına, algoritmanın önerdiğini dinleyen kullanıcı figürü, hem Adornocu edilgenleşme eleştirisinin hem de dijital yalnızlaşma kaygısının kesişiminde durur.

Analitik açıklık için çöküş anlatılarının müzik dinlemeye ilişkin iddialarını üçe ayırmak yararlıdır. Yabancılaşma iddiası, dinleyicinin müzikle ve müzik üzerinden başkalarıyla kurduğu bağın koptuğunu; edilgenleşme iddiası, seçme ve değerlendirme yetisinin algoritmik sistemlere devredildiğini; tekdüzeleşme iddiası ise beğeninin küresel bir örnekliğe indirgendiğini öne sürer. Bu bildirinin önerdiği üç kavram (benlik düzenleme, dağıtık aidiyet ve çoğullaşan beğeni) sırasıyla bu üç iddianın sınandığı düğüm noktalarına yerleşmektedir.

Çöküş anlatılarının bütünüyle değersiz olduğu söylenemez; ticari dolayımın gücünü, dikkat ekonomisinin baskısını ve kültürel iktidar asimetrilerini görünür kılan eleştirel bir işlevleri vardır. Sorun, bu anlatıların çoğu zaman ampirik sınamadan bağışık, kendinden menkul bir kesinlikle dile getirilmesidir. Oysa müzik araştırmalarında DeNora'nın (2000) gündelik yaşam etnografisinden Hesmondhalgh'ın (2013) müziğin insan yaşamındaki değerine ilişkin dengeli çözümlemesine uzanan bir çizgi, dinleme pratiklerini önce anlamayı, sonra yargılamayı önerir. Bu bildiri de aynı sırayı izlemektedir: önce güncel veri ve bulgular, sonra kavramsal değerlendirme.

YÖNTEMSEL YAKLAŞIM

Bu çalışma, kavramsal-bütünleştirici bir literatür değerlendirmesidir; amacı yeni veri üretmek değil, farklı türden güncel kaynakları bir araya getirerek kavram geliştirmektir. Değerlendirmeye alınan malzeme iki kümeden oluşmaktadır. Birinci küme, küresel endüstri ve

politika raporlarıdır: IFPI'nin (2026) küresel kayıtlı müzik raporu ile WIPO'nun (2025) yerel repertuvar çözümlemesi. İkinci küme, 2025-2026 döneminde yayımlanmış ve yöntemleri birbirinden farklı üç hakemli ampirik araştırmadır: Meksika'da dinleyicilerle yapılmış nitel görüşmelere dayanan bir çalışma (Ávila Torres ve Beer, 2025), genç kullanıcılarla yürütülmüş ve yapısal eşitlik modellemesiyle çözümlenmiş bir anket araştırması (Díaz-Marcos vd., 2026) ve deneysel desenli bir sosyal psikoloji araştırması (Piccolo vd., 2025).

Kaynak seçiminde üç ölçüt gözetilmiştir: güncellik (2025-2026 dönemi), yöntemsel çeşitlilik (endüstri verisi ile nitel, nicel ve deneysel araştırma) ve konuya ilişkinlik (algoritmik dinleme ile benlik, aidiyet ve beğeni ilişkisi). Yöntemsel çeşitlilik bilinçli bir tercihtir: Çöküş anlatıları genellikle tek tür kanıta, ya anekdota ya da yalnızca ekonomi-politik çözümlemeye yaslanır; burada amaçlanan, farklı kanıt türlerinin kesiştiği noktaları görünür kılmaktır. Önerilen kavramlar, Blumer'in (1954) klasik ayrımındaki anlamıyla "tanımlayıcı" değil "duyarlılaştırıcı" kavramlar olarak sunulmaktadır: araştırmacıya nereye bakacağını gösteren, sınanmaya ve geliştirilmeye açık yönelticiler. Bu yaklaşımın sınırlılıkları tartışma bölümünde ele alınmaktadır.

GÜNCEL VERİLERİN IŞIĞINDA DİJİTAL DİNLEME

Çöküş anlatılarının sınanmasına, dinleme ekonomisinin ve repertuvar dolaşımının en güncel görünümüyle başlamak yerindedir.

Büyüyen ve Çeşitlenen Bir Alan: IFPI Verileri

Uluslararası Fonografi Endüstrisi Federasyonu'nun (IFPI) 2026 tarihli küresel raporu, dijital dinleme çağında müziğin gerilediği iddiasıyla açıkça çelişen bir tablo sunmaktadır. Rapora göre küresel kayıtlı müzik gelirleri 2025 yılında %6,4 artarak 31,7 milyar ABD dolarına ulaşmış ve sektör üst üste on birinci büyüme yılını tamamlamıştır (IFPI, 2026). Büyümenin temel itici gücü ücretli akış aboneliğidir: Abonelik gelirleri %8,8 artmış, küresel gelirlerin %52,4'ünü oluşturmuş ve ücretli abonelik hesabı kullanan dinleyici sayısı 837 milyona yükselmiştir (IFPI, 2026). Dinlemeye para ödeyen insan sayısının bu ölçekte artması, müzik dinlemenin gündelik yaşamdaki değerini yitirdiği savıyla bağdaştırılması güç bir olgudur.

Bu tabloda özellikle iki ayrıntı çöküş anlatıları açısından düşündürücüdür. Birincisi, büyümenin coğrafi dağılımıdır: 2025'te bütün bölgeler büyümüş; Latin Amerika (%17,1), Orta Doğu ve Kuzey Afrika (%15,2), Sahra-altı Afrika (%15,2) ve Asya (%10,9) çift haneli oranlara ulaşmıştır (IFPI, 2026). Kayıtlı müzik ekonomisinin ağırlık merkezi artık yalnızca Kuzey Atlantik pazarları değildir; dolaşım ağı küresel ölçekte çok merkezlileşmektedir. İkincisi, fiziki formatların seyridir: Fiziki gelirler 2025'te %8,0 artmış, plak gelirleri %13,7'lik artışla üst üste on dokuzuncu büyüme yılını kaydetmiştir (IFPI, 2026). Dijitalleşmenin dinleme deneyimini maddesizleştirerek yok ettiği iddiasının aksine, akış ile fiziki format arasında yeni bir işbölümü kurulmaktadır: Gündelik dinleme büyük ölçüde akışta gerçekleşirken plak ve benzeri nesneler sahiplenmenin, hayranlığın ve estetik bağlılığın taşıyıcısı olarak yeniden değer kazanmaktadır.

Yerel Repertuvarın Görünürlüğü: Glokalleşme

Tekdüzeleşme iddiası açısından en doğrudan veri, repertuvar kompozisyonuna ilişkindir. Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü'nün (WIPO) "çeşitliliğin sesi" başlıklı çözümlemesi, 17 ülkenin ulusal listelerini parça düzeyinde inceleyerek (2013-2022) müzik tüketiminde "glokalleşme" olarak adlandırılan bir eğilimi belgelemektedir: müziğin yerel olarak üretilip yerel olarak tüketilmesi (WIPO, 2025). Japonya, İtalya, Almanya ve Güney Afrika gibi ülkelerde yerli üretim müziğin listelerdeki payı artmıştır; Almanca, Fransızca ve İtalyanca hip-hop damarları ile Brezilya sertanejo'su gibi türler, küresel akış çağında güçlü yerel sahneler olarak serpilmiştir (WIPO, 2025).

Bununla birlikte WIPO verileri tek yönlü bir çeşitlenme anlatısını da desteklememektedir. Birleşik Krallık, Brezilya, İspanya, Belçika, Avustralya ve Meksika gibi ülkelerde yerel repertuvarın payı gerilemiş; ayrıca algoritmaların ve liste kültürünün Anglo-Amerikan repertuvarı ile küresel yıldızları kayırabileceği uyarısı bizzat raporda dile getirilmiştir (WIPO, 2025). Rapora göre yerel müziğin dijital ortamdaki kaderi teknolojinin kendisinden çok ülkelerin müzik ekosistemlerine, yani canlı sahnelerin gücüne, yerli yatırımlara ve destekleyici politikalara bağlıdır (WIPO, 2025). Bu tablo bildirinin temel savını güçlendirir: Dijitalleşme beğeniyi kendiliğinden ne tekdüzeleştirir ne çoğullaştırır; onu, sonuçları bağlama göre değişen yeni bir dolaşım rejimine yerleştirir.

AMPİRİK ARAŞTIRMALAR: EDİLGEN DİNLEYİCİ TEZİNİN SINIRLARI

Makro veriler dinleme ekonomisinin canlılığını gösterse de çöküş anlatılarının asıl iddiaları dinleyicinin deneyimine ilişkindir. Bu bölümde, 2025-2026 döneminde yayımlanan ve yöntemleri birbirinden farklı üç araştırma üzerinden bu deneyimin üç boyutu ele alınmaktadır.

Algoritmayla Pazarlık: Güven ve Amaç Belirleme

Edilgenleşme iddiasının ampirik sınaması, dinleyicilerin öneri sistemleriyle fiilen nasıl ilişki kurduğuna bakmayı gerektirir. Ávila Torres ve Beer (2025), Meksika'da müzik dinleyicileriyle yürüttükleri yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmelere dayanan çalışmalarında, dinleyicilerin algoritmik önerilere maruz kalan edilgen alıcılar olmadığını; tersine, öneri sistemlerini yönetmeye dönük gündelik rutinler geliştirdiklerini göstermektedir. Yazarlara göre bu ilişkiyi anlamanın anahtarı güven ve amaç belirleme kavramlarıdır: Dinleyiciler platformun önerilerine ne ölçüde güveneceklerini durumsal olarak ayarlamakta; dinlemeye hangi amaçla (çalışmak, eğlenmek, keşfetmek, belirli bir duygu durumunu sürdürmek ya da değiştirmek) yöneldiklerine göre algoritmik çıktılarla pazarlık etmektedir (Ávila Torres ve Beer, 2025). Katılımcıların bir bölümünün amaçlarına ve olanaklarına göre birden fazla platformu bir arada kullanması da bu etkin yönetimin bir başka görünümüdür (Ávila Torres ve Beer, 2025).

Bu bulgular, algoritmik dinlemeyi tek taraflı bir maruz kalma olarak değil, karşılıklı bir ayarlama süreci olarak okumayı gerektirir. Algoritma dinleyiciyi biçimlendirir; ancak dinleyici de öneriyi kabul ederek, atlayarak, aramaya dönerek ya da kendi listesini kurarak algoritmayı biçimlendirir. Yazarların "algoritma yönetimi rutinleri" kavramı, tam da bu iki yönlü ilişkinin gündelik yaşamda nasıl yerleşik hâle geldiğini adlandırmaktadır (Ávila Torres ve Beer, 2025).

Alışkanlığın Gücü: Özgürleşme Anlatısının Sınırları

Öte yandan edilgenleşme tezinin reddi, dijital dinlemeyi sınırsız bir seçme özgürlüğü alanı olarak yüceltmeyi gerektirmez. Díaz-Marcos vd. (2026), genişletilmiş teknoloji kabul çerçevesine (UTAUT2) dayanarak 202 genç akış platformu kullanıcısından topladıkları verileri yapısal eşitlik modellemesiyle çözümlemiş; kullanım kolaylığı, algılanan fayda, hazcı motivasyon ve algılanan yenilikle birlikte alışkanlığın platform kullanımını açıklayan güçlü değişkenlerden biri olduğunu ortaya koymuştur. Bu bulgu iki bakımdan önemlidir. Birincisi, dinleme davranışının önemli bir bölümünün bilinçli tercihlerden çok rutinlere gömülü olduğunu gösterir; platformlar gündelik yaşamın altyapısına yerleştikçe kullanım kendi kendini besleyen bir döngüye dönüşmektedir. İkincisi, bu tablo salt özgürleşme anlatısını da tartışmalı kılar: Alışkanlık, seçme ediminin çerçevesini önceden daraltan bir güçtür.

Dolayısıyla dijital dinleme ne mutlak edilgenlikle ne de sınırsız faillikle tanımlanabilir. Faillik, alışkanlık döngüleri ve platform mimarisi tarafından koşullanmış bir faillik olarak işler; bu saptama, aşağıda geliştirilen kavramsal çerçevenin taşıyıcı sütunlarından biridir.

Yalnız Dinlemede Komünal Etki: Aidiyet ve Olumlu Duygulanım

Yabancılaşma ve yalnızlaşma iddialarına ilişkin en dikkat çekici güncel bulgu sosyal psikoloji alanından gelmektedir. Piccolo vd. (2025), iki deneysel çalışmada katılımcıları önce olumsuz toplumsal deneyimlere maruz bırakmış (birinci çalışmada sosyal medya temelli bir dışlanma paradigması, n = 106; ikincisinde olumsuz otobiyografik anı hatırlama görevi, n = 116), ardından bir gruba komünal çağrışımı güçlü bir şarkı, diğerine kontrol şarkısı dinletmiştir. Her iki çalışmada da komünal şarkıyı dinleyen katılımcıların olumlu duygulanımı anlamlı biçimde artarken (sırasıyla p = 0,004 ve p = 0,022) kontrol koşulundaki katılımcıların duygulanımı kötüleşmiş; komünal koşuldaki katılımcılar ayrıca müzikle bağlantılı daha yüksek bir aidiyet duygusu bildirmiştir (p = 0,026) (Piccolo vd., 2025).

Bu bulgunun bildiri açısından kritik yönü, etkinin tek başına dinleme koşulunda ortaya çıkmasıdır: Fiziksel bir topluluk ortamı olmaksızın, yalnız dinlenen komünal müzik bile toplumsal bağlantı hissini onarabilmektedir (Piccolo vd., 2025). Müziğin toplumsal işlevi demek ki fiziksel eşzamanlılığa indirgenemez; müzik, topluluğun yokluğunda topluluğu temsil edebilen ve kısmen taşıyabilen simgesel bir kaynaktır. Bu saptama, aşağıda önerilen dağıtık aidiyet kavramının ampirik dayanağını oluşturmaktadır.

ÜÇ KAVRAMSAL ÖNERİ

Buraya kadar değerlendirilen veri ve bulgular, çöküş anlatılarının üç iddiasını olduğu gibi kabul etmeyi güçleştirmektedir. Ancak eleştiri tek başına yeterli değildir; dinleme deneyiminin bugünkü biçimlerini adlandıracak kavramlara gereksinim vardır. Bu bölümde önerilen üç kavram, yukarıdaki bulguları sosyal psikolojik bir çerçevede toplamayı amaçlamaktadır.

Benlik Düzenleme

DeNora (2000), müzik sosyolojisinin klasikleşmiş çalışmasında müziğin gündelik yaşamda bir "benlik teknolojisi" olarak işlev gördüğünü; insanların müziği duygu durumlarını, enerji düzeylerini, bellek ve kimlik çalışmalarını düzenlemek için kullandıklarını göstermişti. Burada önerilen benlik düzenleme kavramı bu kavrayışı algoritmik ortama taşır: Benlik düzenleme, dinleyicinin müziği duygusunu, dikkatini ve gündelik ritimlerini ayarlamak için amaçlı biçimde kullanmasıdır. Algoritmik ortamın özgüllüğü, bu düzenlemenin artık duruma ve duyguya göre kurulmuş listeler, kişiselleştirilmiş öneriler ve kesintisiz akış gibi platform araçlarıyla dolayımlanmasıdır.

Güncel bulgular bu dolayımın dinleyiciyi düzenleme failliğinden yoksun bırakmadığını göstermektedir. Ávila Torres ve Beer'in (2025) amaç belirleme bulgusu, dinleyicinin algoritmik araçları kendi düzenleme hedeflerine koştuğunu ortaya koyar: Araç platformundur; amaç dinleyicinindir. Piccolo vd.'nin (2025) deneysel bulgusu ise müziğin duygulanım onarımındaki etkililiğini, yani benlik düzenlemenin fiilen işleyebildiğini belgeler. Kuşkusuz bu faillik koşulsuz değildir; platform mimarisi hangi düzenleme araçlarının elde olduğunu belirler ve Díaz-Marcos vd.'nin (2026) gösterdiği gibi alışkanlık, düzenlemenin kendisini rutine dönüştürebilir. Benlik düzenleme kavramı bu nedenle dinleyiciyi ne özerk bir egemen ne çaresiz bir kurban olarak resmeder; onu, verili araçlarla kendi gündelik yaşamını kuran koşullanmış bir fail olarak görünür kılar. Yabancılaşma iddiasının karşısına konulması gereken tablo budur: Dinleyici müzikten kopmamakta; müziği benliğinin gündelik bakımına her zamankinden daha ince ayarlarla katmaktadır.

Dağıtık Aidiyet

Anderson (2006), ulusları üyelerinin çoğu birbirini hiç görmediği hâlde zihinlerinde bir birliktelik imgesi taşıdıkları "hayali cemaatler" olarak çözümlemişti; bu birlikteliği kuran şey, medya dolayımıyla paylaşılan ortak referanslardı. Dağıtık aidiyet kavramı bu kavrayışla akrabadır; ancak ulus gibi büyük ve görece durağan kolektifler yerine dijital müzik ortamının mikro ölçekli, akışkan ve kesişen bağlılıklarını adlandırır: fiziksel eşzamanlılık olmaksızın paylaşım pratikleri, liste kültürü, yıllık dinleme özetlerinin sosyal medyada dolaşımı, hayran toplulukları ve ortak müzikal referanslar üzerinden kurulan bağlılık biçimleri.

Kavramın ampirik çapası Piccolo vd.'nin (2025) bulgusudur: Komünal çağrışımlı müzik, yalnız dinlemede bile aidiyet hissi ve olumlu duygulanım üretebilmektedir. Aidiyetin taşıyıcısı burada fiziksel birliktelik değil, müziğin kendisinde tortulaşmış toplumsallıktır. Bull'un (2007) kulaklık dinleyiciliği çözümlemesinin gösterdiği gibi, en yalıtılmış görünen dinleme pratiği bile anlamını toplumsal ağlardan alır. Bu çerçevede Putnam'ın (2000) cemaat çözülmesi ve Turkle'ın (2011) birlikte yalnızlık tezleri, dijital müzik dinleme söz konusu olduğunda en azından eksiklidir: Değişen şey birlikteliğin yokluğu değil biçimidir. Kuşkusuz dağıtık aidiyet, birlikte müzik yapmanın ve topluluk içinde dinlemenin yerini bütünüyle tutmaz; kavram bir ikame iddiası değil, yeni bağlılık biçimlerinin adlandırılması ve araştırılması çağrısıdır.

Çoğullaşan Beğeni

Beğeni sosyolojisinde Peterson ve Kern (1996), kültürel hiyerarşilerin gevşemesiyle seçkinci "snob" beğeninin yerini çok türden beslenen "omnivor" beğeniye bıraktığını göstermişti. Çoğullaşan beğeni kavramı bu çizgiyi algoritmik ortama uzatır: Kavram, tekdüzeleşme yerine çoklu yönelimlerin, türler arası geçişli tercihlerin ve yerel-küresel karışımların güçlenmesini ifade eder. Güncel veriler bu yönde okunabilir: Kayıtlı müzik ekonomisinin bütün bölgelerde ve özellikle Latin Amerika, Afrika, Orta Doğu ve Asya'da büyümesi repertuvar dolaşımının çok merkezlileştiğini (IFPI, 2026); glokalleşme eğilimi ise yerel dillerdeki üretimin küresel platform çağında görünürlük kazanabildiğini göstermektedir (WIPO, 2025).

Bununla birlikte çoğullaşan beğeni, kendiliğinden gerçekleşen bir çeşitlilik ütopyası olarak anlaşılmamalıdır. WIPO (2025) verilerinin gösterdiği gibi bazı pazarlarda yerel pay gerilemekte, algoritmik düzenlemeler küresel yıldız repertuvarını kayırabilmektedir. Çoğullaşma bir olanaklar uzayıdır; gerçekleşmesi yerel müzik ekosistemlerinin gücüne, platform politikalarına ve dinleyicilerin yukarıda tartışılan etkin algoritma yönetimi pratiklerine bağlıdır. Kavramın işlevi de tam budur: Beğeninin kaderini teknolojiye havale eden determinizmin ister karamsar ister iyimser sürümünün karşısına, gerilimli ve müdahaleye açık bir alan tarifini koymak.

TARTIŞMA: NE ÖZGÜRLEŞME NE DENETİM

Bu bildirinin ele aldığı iki kutuplu anlatıların, yani teknofobik çöküş anlatısı ile teknofil özgürleşme anlatısının ortak zaafı, dinleyiciyi sabit bir konuma yerleştirmeleridir: İlkinde dinleyici algoritmanın kurbanı, ikincisinde sınırsız seçeneklerin egemen öznesidir. Burada bir araya getirilen veriler ve araştırmalar her iki sabitlemeyi de desteklememektedir. Endüstri verileri dinleme ekonomisinin büyüdüğünü, coğrafi ve türsel olarak çeşitlendiğini (IFPI, 2026; WIPO, 2025); ampirik araştırmalar dinleyicinin algoritmayla pazarlık ettiğini (Ávila Torres ve Beer, 2025), ancak bu pazarlığın alışkanlık döngüleri içinde gerçekleştiğini (Díaz-Marcos vd., 2026) ve müziğin yalnız dinlemede bile toplumsal işlev görebildiğini (Piccolo vd., 2025) göstermektedir. Tablonun bütünü, algoritmik dinlemeyi dinleyici failliği ile platform mimarisi

arasındaki sürekli bir pazarlığın alanı, gerilimli ama üretken bir toplumsal-psikolojik alan olarak düşünmeyi gerektirir.

Bu çerçevede bildirinin temel savı şöyle özetlenebilir: Dijitalleşme müzik dinleme deneyimini ortadan kaldırmamakta; onu yeni seçim rejimleri (öneri sistemleri, liste kültürü, alışkanlık döngüleri), yeni toplumsallık biçimleri (dağıtık aidiyet pratikleri) ve yeni estetik dolaşım kanalları (glokal repertuvarlar, çok merkezli pazarlar) içinde yeniden örgütlemektedir. "Yeniden örgütlenme" ifadesi bilinçli olarak seçilmiştir: Ne kayıp ne kazanç tek başına tabloyu tanımlar; dönüşümün bilançosu bakılan ülkeye, türe, kuşağa ve pratiğe göre değişir.

Bu değerlendirmenin sınırlılıkları da açıkça belirtilmelidir. Birincisi, endüstri verileri gelir temellidir; ekonomik büyüme, dinleme deneyiminin niteliğine ya da değerin üreticiler arasında adil bölüşümüne ilişkin doğrudan kanıt değildir. Akış ekonomisinde sanatçı gelirlerinin bölüşümüne ilişkin eleştirel tartışma bu bildirinin kapsamı dışında kalmakla birlikte, burada savunulan çerçeveyle çelişmez; tersine alanın gerilimli niteliğinin bir başka boyutunu oluşturur. İkincisi, WIPO (2025) çözümlemesi indirme tabanlı iTunes listeleriyle ve 17 pazarla sınırlıdır; akış verileriyle yapılacak çözümlemeler tabloyu değiştirebilir. Üçüncüsü, ele alınan ampirik çalışmalar Meksika'daki nitel görüşmeler (Ávila Torres ve Beer, 2025), İspanya merkezli bir ekibin genç örneklemi (Díaz-Marcos vd., 2026) ve deneysel laboratuvar koşulları (Piccolo vd., 2025) gibi belirli bağlamlarda yürütülmüştür; bu durum bulguların genellenebilirliğini sınırlar. Nihayet, önerilen üç kavram tamamlanmış bir kuram değil, araştırmayı yönlendirmek üzere tasarlanmış duyarlılaştırıcı kavramlardır; sınanmaları gerekir.

Bu sınırlar aynı zamanda bir araştırma gündemi tarif etmektedir. Türkiye bağlamında algoritmik dinleme pratikleri (yerel repertuvar tercihleri, kuşaklar arası farklar, geleneksel müzik türlerinin akış ortamındaki dolaşımı) henüz yeterince incelenmemiştir. Burada önerilen üç kavram böyle bir gündemin soruları olarak da okunabilir: Türkiye'deki dinleyiciler müziği hangi benlik düzenleme amaçlarıyla kullanmaktadır? Hangi dağıtık aidiyet pratikleri gözlenmektedir? Beğeni örüntüleri hangi yönde çoğullaşmakta ya da daralmaktadır? Müzikoloji ile sosyal psikoloji arasında kurulacak yöntemli işbirliği, sempozyum temasının da çağırdığı üzere, bu soruların peşine düşmek için elverişli bir zemindir.

SONUÇ

Bu bildiri, dijital müzik dinlemeyi zorunlu olarak yabancılaşma, edilgenleşme ve tekdüzeleşme üreten bir süreç gibi gören çöküş anlatılarını, 2025-2026 dönemine ait endüstri verileri ve güncel ampirik araştırmalar ışığında sorgulamıştır. Veriler, kayıtlı müzik ekonomisinin büyüdüğünü ve çok merkezlileştiğini, yerel repertuvarların görünürlüğünün pek çok pazarda arttığını; araştırmalar ise dinleyicilerin algoritmik sistemlerle güven ve amaç belirleme üzerinden pazarlık ettiğini, kullanımın alışkanlık döngülerine gömülü olduğunu ve komünal çağrışımlı müziğin yalnız dinlemede bile aidiyet ve olumlu duygulanım üretebildiğini göstermektedir. Bu bulgulardan hareketle önerilen üç kavram (benlik düzenleme, dağıtık aidiyet ve çoğullaşan beğeni) çöküş anlatılarının üç iddiasının karşısına, dinleme deneyiminin bugünkü biçimlerini adlandırmaya dönük bir çerçeve koymaktadır.

Sonuç olarak algoritmik dinleme ne saf bir özgürleşme ne de mutlak bir denetim rejimidir; dinleyici failliği ile platform mimarisinin karşılıklı olarak birbirini biçimlendirdiği, gerilimli ama üretken bir toplumsal-psikolojik alandır. Dijitalleşme müzik dinlemeyi ortadan kaldırmamış; onu yeni seçim rejimleri, yeni toplumsallık biçimleri ve yeni estetik dolaşım kanalları içinde yeniden örgütlemiştir. Müzikolojinin bu alana borcu, nostaljik yargıları veriyle, kestirme genellemeleri kavramsal açıklıkla değiştirmek; müzik dinlemenin bugününü dünün ölçütleriyle mahkûm etmek yerine kendi terimleriyle anlamaktır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science, 9*(1), 17-48.

Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Gözden geçirilmiş baskı). Londra: Verso.

Ávila Torres, V. ve Beer, D. (2025). Music Streaming, Cultural Consumption and the Everyday Routines of Algorithm Management: Exploring How Trust and Objective Setting Shape Everyday Encounters with Algorithmic Systems. *European Journal of Cultural Studies, 28*(6), 1778-1798. https://doi.org/10.1177/13675494251329239

Blumer, H. (1954). What is Wrong with Social Theory? *American Sociological Review, 19*(1), 3-10.

Bull, M. (2007). *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. Londra: Routledge.

DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Díaz-Marcos, L., Aguado Tevar, Ó., Delso Vicente, A. T. ve García de Blanes Sebastián, M. (2026). Knowledge and Behavior of Young People on Music Streaming Platforms: Factors Driving Their Use. *Journal of Innovation & Knowledge, 13*, 100927.

Hesmondhalgh, D. (2013). *Why Music Matters*. Chichester: Wiley-Blackwell.

International Federation of the Phonographic Industry. (2026). *Global Music Report 2026: Global Recorded Music Revenues Grow 6.4% as Record Companies Drive Innovation*. https://www.ifpi.org/global-music-report-2026-global-recorded-music-revenues-grow-6-4-as-record-companies-drive-innovation/ (Erişim Tarihi: 10.08.2026).

Peterson, R. A. ve Kern, R. M. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review, 61*(5), 900-907.

Piccolo, M., dos Santos, D. W., Herold, S. ve Hooley, J. M. (2025). Communal Music as a Tool to Improve Positive Affect After Social Ostracism or Negative Autobiographical Memory Recollection. *Scientific Reports, 15*, 33821. https://doi.org/10.1038/s41598-025-05119-5

Putnam, R. D. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster.

Sousa, J. P. (1906). The Menace of Mechanical Music. *Appleton's Magazine, 8*, 278-284.

Turkle, S. (2011). *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York: Basic Books.

Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu. (2026). *16. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: Güzel Sanatlar, Müzik ve Sosyal Psikoloji*. https://hisarliahmet.org/ (Erişim Tarihi: 10.08.2026).

World Intellectual Property Organization. (2025). *The Sound of Diversity: How Local Music is Reshaping the Charts*. https://www.wipo.int/en/web/economics/w/blogs/the-sound-of-diversity-local-music (Erişim Tarihi: 10.08.2026).

Çocuk Korolarında Bulunmanın Çocukların Psiko-Sosyal Gelişimine Olan Etkilerinin İncelenmesi

The Effects of Children's Choir Participation on Psycho-Social Development

İmren Öz Keser

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

imren.ozkeser@comu.edu.tr

Özet

Bu araştırma, çocuk korolarında en az üç yıl ve üzeri süreyle yer alan çocukların psiko-sosyal gelişimlerine ilişkin durumlarını, aile görüşleri doğrultusunda incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, çocuk korolarının müziksel kazanımların ötesinde çocukların duygusal, sosyal ve bilişsel-davranışsal gelişimlerine nasıl katkı sağladığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılmış; veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır.

Araştırmanın çalışma grubunu, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi bünyesinde faaliyet gösteren çocuk korolarında yer alan ve koroda bulunma süreleri 3 ile 6 yıl arasında değişen çocukların aileleri oluşturmaktadır. Görüşme soruları; çocukların koroya başlama biçimleri, özgüven ve ifade becerileri, sahneye yönelik tutumları, sosyal ilişkileri, duygusal durumları, dikkat, disiplin ve sorumluluk gelişimleri gibi psiko-sosyal alanları kapsayacak biçimde hazırlanmıştır. Elde edilen veriler betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleriyle analiz edilmiştir. Araştırma bulguları, çocukların büyük bir bölümünün koroya kendi isteğiyle başladığını göstermektedir. Aile görüşlerine dayalı analizler, uzun süreli koro katılımının çocukların özgüvenlerini artırdığını, sahne kaygılarını azalttığını ve birlikte hareket etme, iş birliği becerilerini geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Bulgular ayrıca koro sürecinin çocukların dikkat, hafıza, disiplin ve sorumluluk becerileri üzerinde olumlu etkiler oluşturduğunu göstermektedir.

Elde edilen sonuçlar doğrultusunda çocuk korolarının, yalnızca müzik eğitimi sunan bir yapı değil; çocukların psiko-sosyal gelişimlerini destekleyen çok boyutlu bir sosyal öğrenme ortamı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çocuk koroları, psiko-sosyal gelişim, sosyal uyum, özgüven,

Abstract

This study aims to examine the psycho-social development of children who have participated in children's choirs for at least three years, based on the views of their families. A qualitative research approach was adopted, and semi-structured interviews were used as the data collection method. The study group consists of families of children who have participated in children's choirs at the Faculty of Music and Performing Arts at Çanakkale Onsekiz Mart University, with participation periods ranging from three to six years. The collected data were analyzed using descriptive analysis and content analysis methods. Findings reveal that long-term choir participation enhances children's self-confidence, reduces stage-related anxiety, and supports cooperation skills. The choir process also positively affects attention, memory, discipline, and responsibility. In conclusion, children's choirs are not merely environments for musical education but constitute multi-dimensional social learning settings that support children's psycho-social development.

Keywords: *Children's choir, psycho-social development, social adaptation, self-confidence*

GİRİŞ

Psiko-sosyal çevre, bireyin bütün yaşamını şekillendiren özelliklere sahiptir. Çocukların büyüme evresinde, psiko-sosyal gelişimlerini etkileyen birçok çevresel etken bulunmaktadır. Doğdukları ev, ebeveynleri, okullardaki eğitimcileri, sosyal arkadaşları, oyun arkadaşları ve üstlendikleri görev, ödev ile sorumluluklar; onların kişilik gelişimi ve sosyal uyum süreçlerinde belirleyici rol oynamaktadır. Bu bağlamda, bireyin gelişiminin yalnızca biyolojik bir süreç olmadığı, aynı zamanda çevresel ve sosyal etkileşimlerle biçimlendiği görülmektedir (Arslan ve Arı, 2008).

Erikson (1968), her bireyin yaşamı boyunca savunmasızlığın arttığı ve potansiyelinin yükseldiği bir dizi kriz ve dönüm noktasıyla karşılaştığını ileri sürmektedir. Bu krizler, uygun biçimde çözüldüğünde kişilik gelişimine ve psiko-sosyal olgunluğa katkıda bulunmaktadır. Erikson'un kuramının dördüncü evresi olan "Çalışkanlık - Aşağılık Duygusu" evresi (6-12 yaş), çocuk korolarında yer alan yaş grubunu doğrudan kapsamaktadır. Bu dönemde okul çağındaki çocuklar sistematik eğitim almaya başlamakta; başarı duygusu, görev bilinci ve akran ilişkileri ön plana çıkmaktadır. Koro ortamının sunduğu yapılandırılmış öğrenme deneyimi, bu gelişim evresinin gerekliliklerini karşılayan pedagojik bir ortam niteliği taşımaktadır.

Müzik eğitimi, çocukların gelişimine bütüncül bir katkı sağlayan alanların başında gelmektedir. Hallam (2010), aktif müzik katılımının çocukların entelektüel, sosyal ve kişisel gelişimine olan etkilerini kapsamlı biçimde ele almış; dil gelişimi, okuryazarlık, dikkat, öz güven, duygusal duyarlılık, sosyal beceriler, takım çalışması ve öz disiplin gibi alanlarda anlamlı katkılar saptamıştır. Yazar, bu olumlu etkilerin yalnızca müzikal etkinliğin keyifli ve ödüllendirici bir deneyim olarak yaşandığı koşullarda gerçekleştiğine dikkat çekmektedir. Bu vurgu, çocuk korolarının pedagojik tasarımı açısından büyük önem taşımaktadır.

Koro müziği, bireysel gelişimin ötesinde güçlü bir sosyalleşme ortamı oluşturmaktadır. Gül (2018), amatör koristlerle yürüttüğü nitel araştırmasında koro katılımının birlikte çalışma alışkanlığı kazandırdığını, arkadaşlık ilişkileri ve prestij duygusu geliştirdiğini, öz güven ve öz yeterliliği olumlu yönde etkilediğini ortaya koymuştur. Araştırma ayrıca koristlerin rahatlamak, mutluluk, huzur, aidiyet, heyecan ve benlik kontrolü gibi psiko-sosyal kazanımlar elde ettiğini göstermektedir. Bu bulgular, mevcut çalışmanın kuramsal zeminini pekiştirmektedir.

Nörobiyolojik açıdan değerlendirildiğinde, müzik eğitiminin bilişsel işlevler üzerindeki etkisi giderek daha kapsamlı biçimde belgelenmektedir. Lu, Shi ve Musib (2025), müzik eğitiminin yürütücü işlevler üzerindeki etkilerini inceleyen sistematik derleme ve meta-analizlerinde; 12 hafta ve üzeri süreli müzik eğitiminin engelleyici kontrol ve çalışma belleği üzerinde istatistiksel olarak anlamlı iyileşmeler sağladığını göstermiştir. Çocuk korolarında yer almanın bu bağlamda sunduğu uzun süreli, düzenli ve yapılandırılmış müziksel katılım; bilişsel gelişim açısından güçlü bir potansiyel taşımaktadır.

Davies ve arkadaşları (2023), grup şarkı söylemenin çocukların öznel iyi oluşları üzerindeki etkilerini karma yöntemli bir araştırmayla incelemiş ve şarkı söylemenin "akış" (flow) deneyimini tetikleyebileceğine dikkat çekmiştir. Yaratıcılık, motivasyon ve iyi oluş üzerindeki olumlu etkileriyle akış deneyimi, çocuk korolarının sağladığı pedagojik ortamın derinlemesine anlaşılmasına katkı sunmaktadır. Bu bulgu, çocuk korolarının yalnızca teknik beceri geliştirme alanı olmadığını; duygusal ve motivasyonel süreçlere de doğrudan etki eden bir öğrenme ortamı niteliği taşıdığını desteklemektedir.

Türkiye'deki ilgili araştırmalar incelendiğinde, Sökezoğlu Atılgan ve Ördekçi'nin (2015) ilkokul öğrencilerinin sosyalleşmesinde koro eğitiminin rolünü ele aldığı görülmektedir. Araştırmacılar, koroların genel müzik eğitimi, toplumsal kültürün aktarımı ve bireylerin olumlu

kişilik özellikleri kazanmasında önemli bir araç olduğunu vurgulamış; bu yolla sosyalleşme sürecine büyük katkılar sağladığını ortaya koymuştur. Çevik (1999), koro eğitiminin topluluğun müziksel gelişimine katkısının ötesinde bireyler üzerindeki kişiliksel etkilerine dikkat çekmiş; Uçan (2001) ise koro eğitiminin ana kitlesine ve amacına göre şekillenen yapısal çeşitliliğini sistematik biçimde ele almıştır. Bu araştırma, söz konusu kuramsal çerçeveden hareketle çocuk korolarında uzun süreli olarak yer alan çocukların psiko-sosyal gelişimlerini aile perspektifinden incelemeyi amaçlamaktadır. Mevcut araştırmadan elde edilecek bulguların; Türkiye'deki müzik eğitimi politikaları ve uygulamaları açısından önemli yansımaları olabileceği değerlendirilmektedir.

Çocuk Koroları

Çocuk koroları, çocuk seslerinin fizyolojik sınırlarını göz önünde bulundurarak seslerin doğru ve sağlıklı biçimde kullanılmasını öğreten; yalnızca müzikal beceri geliştirme ortamı olmakla kalmayıp sosyal etkileşimin, empati ve anlayışın, disiplinin, arkadaşlığın ve estetik algının da şekillendiği pedagojik bir ortamdır. Genellikle 6-15 yaş aralığını kapsayan bu yapı, müzik eğitimi alanı içinde kendine özgü bir yer edinmektedir (Apaydın, 2006). Uçan'a (2001) göre düzeyi, kapsamı ve süresi ne olursa olsun koro eğitimi, yönelik olduğu kitleye ve temel amacına göre üç ana türe ayrılmaktadır; bu sınıflama koro eğitiminin yapısal ve işlevsel çeşitliliğini açıkça ortaya koymaktadır.

Koroda yer alan çocuklar, seslerini doğru ve sağlıklı kullanmayı, işitme becerilerini üst düzeye taşımayı, ritim ve tempoya hakim olmayı, repertuvar bilinci oluşturmayı, müzikaliteyi, ifade biçimini ve yorumlama becerilerini edinerek daha ileri bir müzik eğitimine hazırlanmaktadır (Egüz, 1981). Bununla birlikte koro, üyelerinin gelişimini destekleyen çeşitli psiko-sosyal işlevler de üstlenmektedir: dikkat ve hafıza gelişimi, dil ve artikülasyon becerileri, beden farkındalığı ve koordinasyon, sahne deneyimiyle birlikte kazanılan özgüven, grup bilinci, iş birlikli öğrenme, sorumluluk duygusu, birbirini dinleme becerisi, aidiyet duygusu, duygusal ifade ve öz disiplin bu işlevlerin başında gelmektedir (Sökezoğlu Atılgan ve Ördekçi, 2015).

Psiko-Sosyal Gelişim Kuramsal Zemini

Erikson (1968), yaşam boyu gelişimi sekiz psiko-sosyal evreye ayırmakta ve her evrenin kendine özgü bir kriz içerdiğini öne sürmektedir. Koro üyelerinin büyük bölümünü kapsayan 6-12 yaş dönemi "Çalışkanlık - Aşağılık Duygusu" evresiyle örtüşmektedir. Bu evrede çocuklar okula başlamayla birlikte daha geniş bir sosyal dünya içinde yer almakta; başarma duygusu, akranlarıyla rekabet ve iş birliği, görev bilinci ve sistematik çalışma alışkanlıkları öne çıkmaktadır. Koro deneyimi, çocuğa hem başarma duygusu hem de aidiyet hissi sunarak bu evrenin olumlu biçimde tamamlanmasına katkı sağlayabilmektedir.

Sosyal öğrenme kuramı çerçevesinden bakıldığında, çocukların koro ortamında yetişkin eğitmen ve daha deneyimli akranları gözlemleyerek çeşitli davranış örüntüleri edindikleri görülmektedir. Bu süreç; öz yeterlilik inancının pekişmesini, davranışsal öz denetimi ve duygusal düzenleme becerilerinin gelişimini desteklemektedir. Koro ortamı, sosyal öğrenmeye özellikle elverişli bir yapı sunmaktadır; zira tekrarlanan prova süreçleri, performans kaygısının yönetimi ve sahne deneyimleri çocuklara modelleme ve pekiştirme imkânı tanımaktadır.

Müzik Eğitimi ve Bilişsel Gelişim

Müzik eğitiminin bilişsel gelişim üzerindeki etkisi son yıllarda yoğun biçimde araştırılmaktadır. Ateş ve Aydoğan (2025), erken çocukluk döneminde müzik eğitiminin beyin gelişimi ve sinir ağları üzerindeki etkilerini ele aldıkları çalışmalarında; müziğin bilişsel gelişim açısından beyin aktivitelerini, zihinsel kapasiteyi, dikkat seviyesini, problem çözme ve yaratıcı düşünme becerilerini desteklediğini ortaya koymuşlardır. Müzik eğitiminin söz konusu bilişsel

katkıları, uzun süreli koro üyeliğinin çocuklarda hafıza gelişimi, odaklanma kapasitesi ve planlı çalışma alışkanlıkları üzerinde gözlemlenen olumlu etkilerle doğrudan ilişkilidir.

Müzik pratisyenliğinin çalışma belleği gelişimiyle ilişkisini inceleyen araştırmalar (Bergman Nutley vd., 2014), müzik eğitiminin çocukluk ve ergenlik dönemlerinde çalışma belleğinin gelişimine anlamlı katkılar sağladığını göstermiştir. Özellikle dikkat ve konsantrasyon gerektiren koro prova süreçlerinin, çocukların bilişsel esnekliğini ve işlem hızını artırdığı düşünülmektedir.

Grupla Şarkı Söyleme ve Duygusal İyi Oluş

Grebosz-Haring ve arkadaşları (2022), Avusturya'da 10-18 yaş arasındaki çocuk ve ergenlerle yürüttükleri araştırmada, grup şarkı söylemenin duygusal, sosyal, fiziksel ve okul işlevselliği üzerindeki etkilerini incelemiştir. Bulgular, koro katılımının çocukların yaşam kalitesi üzerinde olumlu etkiler bıraktığını ortaya koymuştur. Araştırmacılar, müziksel aktivitelerin psiko-sosyal açıdan hassas gelişim dönemlerinde koruyucu bir işlev üstlenebileceğine dikkat çekmiştir.

Yurt içi alanyazında da bu bulguları destekleyen araştırmalar mevcuttur. Gül ve Arici (2024), koro uygulamalarının göçmen öğrencilerin entegrasyon sürecine katkılarını inceleyen çalışmalarında, koro katılımının aidiyet, kabul görme ve sosyal uyum açısından güçlü bir kolaylaştırıcı işlev gördüğünü saptamıştır. Bu bulgu, koronun farklı sosyal bağlamlarda psiko-sosyal gelişimi destekleme kapasitesine sahip olduğunu göstermektedir.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı benimseyen olgubilim (fenomenoloji) deseniyle tasarlanmıştır. Olgubilim deseni, bireylerin bir fenomene ilişkin deneyimlerini ve bu deneyimlerin anlamını derinlemesine incelemeyi olanaklı kılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Araştırmada çocukların koro deneyiminin ailelerin gözlemlerine yansıyan psiko-sosyal etkileri incelendiğinden bu desen seçilmiştir. Nitel araştırma yaklaşımı, katılımcıların bakış açılarının, deneyimlerinin ve anlamlandırma süreçlerinin ayrıntılı ve bağlamsal olarak ortaya konulmasına olanak tanımaktadır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi bünyesinde faaliyet gösteren çocuk korolarında yer alan çocukların aileleri oluşturmaktadır. Katılımcıların seçiminde amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme kullanılmıştır. Belirlenen temel ölçüt, çocukların en az 3 yıl süreyle söz konusu koroda düzenli olarak yer almış olmasıdır. Bu ölçütün benimsenmesinin nedeni, psiko-sosyal değişimlerin gözlemlenebilmesi için yeterli sürenin geçmiş olmasını güvence altına almaktır. Araştırmaya 13 veli (K1-K13) katılmış olup çocukların koroda bulunma süreleri 3 ile 6 yıl arasında değişmektedir.

Veri Toplama Aracı

Araştırmada veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme formu 10 sorudan oluşmaktadır. Form hazırlanırken ilgili alan yazın taranmış, uzman görüşleri alınmış ve pilot uygulama gerçekleştirilmiştir. Sorular; demografik bilgiler (koroda bulunma süresi, koroya başlama biçimi), duygusal gelişim (özgüven, sahne tutumu, kaygı yönetimi), sosyal gelişim (arkadaşlık ilişkileri, aidiyet, grup bilinci) ve bilişsel-davranışsal gelişim (dikkat, hafıza, disiplin, sorumluluk) boyutlarını kapsamaktadır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği, araştırmacıya

görüşme akışına göre esneklik tanıması ve derinlemesine veri toplama olanağı sunması nedeniyle tercih edilmiştir.

Veri Toplama Süreci

Veriler, 2024-2025 akademik yılı ikinci yarıyılında toplanmıştır. Katılımcı velilere araştırmanın amacına ilişkin yazılı bilgilendirme yapılmış ve gönüllü katılım esası benimsenmiştir. Görüşmeler, katılımcıların tercihine göre yüz yüze ya da dijital platform aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Her bir görüşme yaklaşık 25-40 dakika sürmüştür. Veri kalitesini artırmak amacıyla görüşmeler kayıt altına alınmış ve ardından transkript haline getirilmiştir. Araştırma sürecinde etik ilkelere uygun davranılmış; katılımcı isimleri ve çocukların kimlikleri anonim tutulmuş, kodlama sistemi (K1-K13) kullanılmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen nitel veriler betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleriyle çözümlenmiştir. İçerik analizinde önce ham veriler defalarca okunarak ön kodlama yapılmış, ardından anlamlı kodlar bir araya getirilerek temalar oluşturulmuştur. Belirlenen ana temalar şunlardır: (1) Duygusal gelişim (özgüven, sahne tutumu, kaygı yönetimi, duygusal iyi oluş), (2) Sosyal gelişim (arkadaşlık ilişkileri, aidiyet, grup bilinci, iş birliği), (3) Bilişsel-davranışsal gelişim (dikkat, hafıza, disiplin, sorumluluk). Güvenilirliği artırmak amacıyla araştırmacı refleksivitesi dikkate alınmış ve temalar, doğrudan katılımcı ifadeleriyle desteklenmiştir. Araştırmanın güvenirlik ve geçerlilik ölçütleri çerçevesinde, katılımcı doğrulaması ve zengin betimleme teknikleri kullanılmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde, velilerle gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen veriler; koroda bulunma süreleri ve koroya başlama biçimleri, duygusal gelişim, sosyal gelişim, bilişsel-davranışsal gelişim ve genel koro kazanımları olmak üzere beş temel başlık altında sunulmaktadır.

Tablo 1. Korist Çocukların Koroda Bulunma Süreleri ve Koroya Başlama Biçimleri

Katılımcı Veli	Koroda Bulunma Süresi	Koroya Başlama Biçimi
K1	3 yıl	Öğretmen yönlendirmesi + kendi isteği
K2	5 yıl	Şarkı söylemeye yatkın oluşu
K3	4 yıl	Kendi isteği
K4	5 yıl	Kendi isteği
K5	3 yıl	Kendi isteği
K6	4 yıl	Öğretmen yönlendirmesi
K7	4 yıl	Koro izledikten sonra kendi isteği
K8	3 yıl	Şarkı söylemeye yatkınlık
K9	5 yıl	Aile yönlendirmesi
K10	4 yıl	Aile yönlendirmesi + kendi isteği
K11	4 yıl	Kendi isteği
K12	6 yıl	Aile yönlendirmesi
K13	4 yıl	Aile yönlendirmesi

Tablo 1 incelendiğinde, katılımcı çocukların koroda bulunma sürelerinin 3 ile 6 yıl arasında değiştiği görülmektedir. Katılımcıların sekizi (K3, K4, K5, K7, K8, K11 ve kısmen K1, K10) koroya kendi isteğiyle ya da müziğe yatkınlıkları sayesinde başlamıştır. Bu bulgu, koro katılımının büyük ölçüde içsel motivasyona dayandığını ortaya koymaktadır. Aile yönlendirmesiyle katılan çocukların (K9, K12, K13 ve kısmen K10) süreçte sürekliliği koruması ise çevresel desteğin başlangıç aşamasındaki belirleyici işlevine işaret etmektedir. Öğretmen yönlendirmesi (K1, K6), erken müzik eğitiminde öğretmenin saptayıcı rolünü yansıtmaktadır. Vurgulanması gereken önemli bir nokta şudur: Özellikle küçük yaştaki çocuklar, koro gibi bir faaliyetin uzun vadeli psiko-sosyal katkılarından habersiz olarak katılım kararını genellikle aile desteğiyle vermektedir. Bu nedenle aile desteği ve bilinçlendirilmesi, çocukların müzik eğitimine sağlıklı biçimde dahil edilmesinde hayati bir öneme sahiptir. Bulgular, çocuk korolarına katılımın hem bireysel ilgi hem de çevresel yönlendirmeler doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir.

Tablo 2. Koro Eğitiminin Çocukların Farklı Gelişim Alanlarına Etkileri

Gelişim Alanı	*Alt Temalar*	*Odaklanılan İfadeler/Kodlar*
Duygusal Gelişim	Özgüven Duygusal düzenleme	Kendine güven, sahne rahatlığı, girişkenlik Stres azalması, kaygı kontrolü, mutluluk
Sosyal Gelişim	Sosyalleşme Grup bilinci	Arkadaşlık, sosyal çevre genişlemesi, aidiyet Birlikte hareket etme, ekip olma, iş birliği
Bilişsel-Davranışsal Gelişim	Dikkat ve hafıza Disiplin ve sorumluluk	Odaklanma, ezber, işitsel gelişim Planlama, düzen, görev bilinci
Genel Koro Kazanımları	Kişisel kazanımlar Sosyal kazanımlar	Özgüven, ifade, duygu kontrolü Birlikte başarma, iş birliği, aidiyet duygusu

Tablo 2, velilerle gerçekleştirilen görüşmelerin içerik analizi sonucunda elde edilen tema yapısını özetlemektedir. Bulgular, koro deneyiminin çocukların duygusal, sosyal ve bilişsel-davranışsal gelişimlerine yayılan kapsamlı etkilerini ortaya koymaktadır. Dikkat çekici bir nokta şudur: Tüm gelişim alanları, 'özgüven' ve 'birlikte başarma' ekseninde kesişmekte; koro yalnızca bireyi geliştirmekle kalmayıp bireyi grup içinde güçlendiren bir öğrenme ortamı olarak işlev görmektedir.

Tablo 3. Duygusal Gelişime Yönelik Örnek Katılımcı İfadeleri

Tema/Beceri	Örnek Katılımcı İfadesi
Özgüven artışı	"Özgüveni arttı; yürüyüşü bile değişti." (K2)
Sahne rahatlığı	"Başlangıçta heyecanlanıyordu ama şimdi sahneye istekli çıkıyor." (K9)
Girişkenlik kazanımı	"İlk başladığında sosyal ilişkilerinde çekingenken, şimdi çok daha girişken olduğunu gözlemliyorum." (K8)
Kaygı kontrolü	"Çok kaygılı bir çocuktu; kaygısını kontrol etmeyi öğrendi." (K13)
Duygusal iyi oluş / Mutluluk	"Koro çalışmaları sonrası daha mutlu ve rahat oluyor." (K5)
İfade becerisi gelişimi	"Kalabalık ortamlarda çekinmeden konuşabiliyor artık." (K9)

Tablo 3, velilerle gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen duygusal gelişime ilişkin doğrudan alıntıları sunmaktadır. Katılımcıların büyük çoğunluğu, çocuklarında koroya katılımın ardından belirgin bir özgüven artışı gözlemlediklerini ifade etmiştir. Bu bulgu, alan yazındaki araştırmalarla örtüşmektedir: Gül (2018), koro katılımının öz güven ve öz yeterlilik duygularını olumlu yönde etkilediğini saptamıştır. Sahne deneyiminin tekrarı ve yapıcı geri bildirimlerin birikmesi sayesinde çocukların performans kaygısını yönetebildikleri ve duygusal iyi oluşlarının güçlendiği anlaşılmaktadır. Erikson'un (1968) "Çalışkanlık - Aşağılık Duygusu" evresiyle örtüşen bu gelişim süreci; başarma deneyimlerinin yoğunlaştığı koro ortamının, çocukların psiko-sosyal olgunlaşmasına doğrudan katkı sağladığına işaret etmektedir.

Tablo 4. Sosyal Gelişime Yönelik Örnek Katılımcı İfadeleri

Tema/Beceri	Örnek Katılımcı İfadesi
Arkadaşlık ilişkileri	"Koro sayesinde çok yakın arkadaşlıklar kurdu." (K11)
Aidiyet duygusu	"Fakülteyi kendi okulu gibi benimsedi; ısrarla koroda kalmak istedi." (K7)
Grup bilinci	"Bir ekibin parçası olmayı öğrendi." (K10)
İş birliği becerisi	"Birlikte üretmenin değerini gördü." (K1)
Sosyal çevre genişlemesi	"Okuldan farklı, müzikal bir sosyal çevre edindi." (K7)
Farklılıkla uyum	"Farklı sosyo-kültürel çevreler ve yaş gruplarıyla çalışmayı öğrendi." (K6)

Tablo 4, velilerin koro deneyiminin çocuklarının sosyal gelişimine yönelik gözlemlerini aktaran ifadeleri içermektedir. Koro katılımının sosyal çevreyi genişlettiği, derinlemesine arkadaşlık ilişkileri kurulmasını kolaylaştırdığı ve güçlü bir aidiyet duygusu geliştirdiği görülmektedir. Sökezoğlu Atılgan ve Ördekçi'nin (2015) bulgularıyla paralel biçimde, koro ortamının çocukların sosyalleşme süreçlerine önemli katkılar sağladığı anlaşılmaktadır. Birlikte üretme deneyimi ve ortak hedeflere doğru hareket etme; iş birliği, grup sorumluluğu ve uyum becerilerini pekiştirmektedir. Farklı yaş grupları ve sosyo-kültürel geçmişlerle bir arada çalışma ise çocukların sosyal perspektif gelişimine anlamlı katkılar sunmaktadır.

Tablo 5. Bilişsel ve Davranışsal Gelişime Yönelik Örnek Katılımcı İfadeleri

Tema/Beceri	Örnek Katılımcı İfadesi
Hafıza gelişimi	"Hafıza konusunda belirgin bir gelişim oldu." (K1)
Dikkat ve odaklanma	"Dikkatini daha iyi yönetiyor." (K4)
Disiplin kazanımı	"Çalışmalarını zamanında yapma disiplini kazandı." (K2)
Sorumluluk bilinci	"Konserleri bir görev gibi görüyor; son ana bırakmıyor." (K7)
Planlı çalışma alışkanlığı	"Her şeyi önceden planlıyor; konser öncesi elbisesini gün önceden kontrol ediyor." (K7)
Ders çalışma düzeni	"Derslerine daha düzenli yaklaşmaya başladı." (K9)

Tablo 5, koro çalışmalarının çocukların bilişsel ve davranışsal gelişimine yönelik veli gözlemlerini yansıtan ifadeleri içermektedir. Hafıza, dikkat, disiplin ve sorumluluk, katılımcıların en sık dile getirdiği gelişim alanları arasında yer almaktadır. Bu bulgular, Lu ve arkadaşlarının (2025) sistematik derlemesiyle uyum içindedir; söz konusu derleme, müzik eğitiminin yürütücü işlevler üzerinde olumlu etkiler bıraktığını ve 12 hafta ile daha uzun süreli müzik eğitiminin çalışma belleği ile engelleyici kontrol becerilerinde anlamlı iyileşmeler sağladığını ortaya koymaktadır. Koro prova süreçlerinin yapılandırılmış ve tekrar gerektiren yapısı, çocukların planlı çalışma alışkanlıkları ile sorumluluk bilincinin gelişmesine zemin hazırlamaktadır.

Tablo 6. Velilerin Değerlendirmesine Göre Koro Deneyiminin Temel Kazanımları

Kazanım Alanı	Örnek Katılımcı İfadesi
Birlikte başarma / İş birliği	"Birlikte üretmek, ekip olmayı öğrendi." (K2, K6, K10)
Özgüven ve ifade becerisi	"Kendini daha rahat ifade ediyor; koroya başladıktan sonra öz güveni arttı." (K9, K11, K13)
Disiplin ve planlama	"Daha düzenli ve planlı; işleri ertelemeden zamanında yapıyor." (K4, K7)
Duygusal düzenleme	"Kaygısı azaldı; yaptığı işlerle mutlu oldu." (K5, K13)
Aidiyet ve kimlik duygusu	"Genç bireyin aidiyet duygusunu güçlendirir; özgüvenli ve daha az stresli bir birey olur." (K9)
Müzikal beceri gelişimi	"Ses kontrolü konusunda ciddi bir ilerleme gözlemledim." (K7)

Tablo 6, velilerin koro deneyiminden çocuklarının elde ettiğini düşündükleri en değerli kazanımları özetlemektedir. Birlikte başarma ve iş birliği, özgüven ve ifade becerisinin güçlenmesi ile disiplin ve duygusal düzenleme, en çok vurgulanan kazanım alanları olarak öne çıkmaktadır. Dikkat çekici bir nokta olarak bazı veliler, koro deneyiminin çocuklarının kimlik ve aidiyet duygusunu pekiştirdiğini vurgulamıştır. Bu bulgu, Erikson'un (1968) psiko-sosyal gelişim kuramıyla örtüşmekte; koronun bireyin gelişim sürecinde güvenli bir sosyal çapa işlevi gördüğüne işaret etmektedir.

SONUÇ

Bu araştırma, çocuk korolarında uzun süreli olarak yer alan çocukların psiko-sosyal gelişimlerini aile perspektifinden incelemiştir. Elde edilen bulgular, koro deneyiminin çocukların duygusal, sosyal ve bilişsel-davranışsal gelişimleri üzerinde kapsamlı ve olumlu etkiler bıraktığını ortaya koymaktadır.

Duygusal gelişim açısından değerlendirildiğinde, araştırma bulguları çocukların büyük çoğunluğunda koro katılımının ardından belirgin bir özgüven artışı yaşandığını göstermektedir. Performans kaygısının yönetilmesi, sahne deneyiminin tekrarı ve yapıcı geri bildirimlerin birikimi; çocukların öz yeterlilik inançlarını güçlendirmekte ve duygusal düzenleme becerilerini geliştirmektedir. Bu bulgu, Gül'ün (2018) koro katılımının öz güven ve öz yeterliliği olumlu yönde etkilediğine dair bulgusuyla ve Hallam'ın (2010) müzik eğitiminin öz güven ile duygusal duyarlılığa katkısına ilişkin tespitleriyle örtüşmektedir.

Sosyal gelişim boyutunda, koro deneyiminin çocukların sosyal çevrelerini genişlettiği, derinlemesine arkadaşlık ilişkileri kurulmasını kolaylaştırdığı ve güçlü bir aidiyet duygusu geliştirdiği anlaşılmaktadır. Ortak hedeflere doğru birlikte hareket etme deneyimi, iş birliği ve

grup sorumluluğu becerilerini pekiştirmekte; farklı yaş ve sosyo-kültürel geçmişlerden gelen bireylerle bir arada çalışma ise çocukların sosyal perspektiflerini zenginleştirmektedir. Bu bulgular, Sökezoğlu Atılgan ve Ördekçi'nin (2015) koronun sosyalleşme sürecine yaptığı katkılara ilişkin tespitlerini güçlendirmekte ve Grebosz-Haring ve arkadaşlarının (2022) grup şarkı söylemenin sosyal işlevselliği olumlu yönde etkilediğine dair bulgularıyla uyum içindedir.

Bilişsel ve davranışsal gelişim açısından, koro prova ve performans süreçlerinin yapılandırılmış yapısı; çocukların dikkat, hafıza, disiplin ve sorumluluk becerilerini desteklemekte, planlı çalışma alışkanlıklarının gelişimine zemin hazırlamaktadır. Bu bulgular, müzik eğitiminin çalışma belleği ve yürütücü işlevler üzerindeki olumlu etkisini belgeleyen araştırmalarla (Lu vd., 2025) ve müzik eğitiminin bilişsel gelişime yaptığı katkıyı ortaya koyan alanyazınla tutarlılık göstermektedir (Ateş ve Aydoğan, 2025).

Araştırmanın genel bulgusu, çocuk korolarının yalnızca bir müzik eğitimi ortamı değil; çocukların psiko-sosyal gelişimlerini bütüncül biçimde destekleyen çok boyutlu bir sosyal öğrenme sistemi olduğunu ortaya koymaktadır. Koro, duygusal, sosyal ve bilişsel alanlarda eş zamanlı ve birbirini güçlendiren gelişimleri mümkün kılan özgün bir pedagojik bağlam sunmaktadır.

ÖNERİLER

Koro eğitimcileri, müziksel beceri gelişiminin yanı sıra psiko-sosyal gelişimi de gözetecek biçimde pedagojik süreçlerini tasarlamalıdır. Prova süreçlerinde çocukların duygusal iyi oluşunu destekleyen yapıcı geri bildirme pratikleri benimsenmeli; çocukların grup içindeki rollerini sahiplenmelerine ve sorumluluk almalarına fırsat tanıyan etkinlikler düzenlenmelidir. Özellikle sahne kaygısı yaşayan çocuklar için kademeli sahne deneyimi fırsatları oluşturulmalı; bu çocuklara destekleyici ve teşvik edici bir ortam sağlanmalıdır.

Ailelerin koro sürecine bilinçli katılımı, çocukların deneyimini derinleştirmektedir. Veliler, koro aktivitelerine düzenli katılımı teşvik etmeli; çocuklarının koro deneyimlerini aktif biçimde dinlemeli ve güçlendirmelidir. Çocukların koroya başlama biçiminin içsel motivasyonla desteklenmesi, uzun vadeli süreklilik açısından kritik önem taşımaktadır. Aile desteğinin niteliği; çocuğun koroya olan bağlılığını ve edinilen psiko-sosyal kazanımların kalıcılığını doğrudan etkilemektedir.

Çocuk korolarının psiko-sosyal gelişime olan kapsamlı katkıları dikkate alındığında, bu yapıların okul müfredatları ve okul dışı eğitim programlarına sistematik biçimde entegre edilmesi gerekmektedir. Eğitim politika yapıcıları, koro etkinliklerine ayrılan kaynakları artırmalı; korolara katılımı teşvik eden burslar ve programlar oluşturmalıdır. Ayrıca çocuk koroları aracılığıyla gelişen psiko-sosyal becerilerin uzun vadeli etkilerini takip eden boylamsal araştırmaların hayata geçirilmesi büyük önem taşımaktadır.

Bu araştırma belirli sınırlılıklar çerçevesinde yürütülmüştür: Veri toplama, yalnızca veli perspektifine dayanmakta; çocukların kendi görüşleri ve öğretmen değerlendirmeleri kapsam dışında kalmaktadır. Gelecekteki araştırmalar, çocuk, veli ve öğretmen bakış açılarını bir arada ele alan üçgenleme yöntemlerini benimsemeli; koro deneyiminin psiko-sosyal etkilerini uzun vadeli bir perspektiften izleyen boylamsal tasarımlar içermelidir. Ayrıca nicel ölçüm araçlarının nitel yöntemlerle bütünleştirildiği karma yöntemli araştırmaların alanyazına zengin katkılar sağlayacağı değerlendirilmektedir. Farklı koro türleri ve bağlamlarını karşılaştıran araştırmalar ise çocuk korolarının özgün pedagojik işlevinin daha kapsamlı biçimde anlaşılmasına olanak tanıyacaktır.

KAYNAKÇA

Apaydın, M. (2006). Çocuk ve gençlik korolarının toplumun kültürel gelişimindeki yeri ve önemi. II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Ankara.

Arslan, E. (2008). Erikson'un psikososyal gelişim dönemleri ölçeğinin Türkçeye uyarlama, güvenirlik ve geçerlik çalışması. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (19), 53-60.

Ateş, K. ve Aydoğan, Y. (2025). Erken çocukluk döneminde müzik eğitiminin çocukların beyin gelişimi ve sinir ağları üzerindeki etkileri. Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, 20(48).

Çevik, S. (1999). Koro eğitimi ve yönetim teknikleri. Yurt Renkleri Yayınevi.

Davies, E., vd. (2023). The impact of group singing on children's subjective well-being: Mixed methods research. Children & Society, 37(5), 1540–1558. https://doi.org/10.1111/chso.12727

Egüz, S. (1981). Koro eğitimi ve yönetimi. Ayyıldız Matbaası.

Erikson, E. H. (1968). Identity: Youth and crisis. Norton.

Grebosz-Haring, K., Schuchter-Wiegand, A. K., Feneberg, A. C., Skoluda, N., Nater, U. M., Schutz, S. ve Thun-Hohenstein, L. (2022). The psychological and biological impact of in-person vs. virtual choir singing in children and adolescents: A pilot study. Frontiers in Psychology, 12, 773227. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.773227

Gül, G. (2018). A qualitative study on the contribution of the choir to social-cultural and psychological achievements of amateur chorists. International Education Studies, 11(8), 119-126. https://doi.org/10.5539/ies.v11n8p119

Gül, G. ve Arici, G. (2024). Contribution of choir practices to the integration process of immigrant students. Journal of Education and Future, 25, 91-102. https://doi.org/10.30786/jef.1288735

Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. International Journal of Music Education, 28(3), 269-289. https://doi.org/10.1177/0255761410370658

Lu, Y., Shi, L. ve Musib, A. F. (2025). Effects of music training on executive functions in preschool children aged 3-6 years: Systematic review and meta-analysis. Frontiers in Psychology, 15, 1522962. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1522962

Sökezoğlu Atılgan, D. ve Ördekçi, Ş. (2015). İlkokul öğrencilerinin sosyalleşmelerinde koro eğitiminin rolü. Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 1(2), 1-25.

Uçan, A. (2001, 1-2-3 Kasım). İnsan, müzik, koro ve koro eğitiminin temelleri. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayıncılık.

Sesin İzi, Sözün Sesi: Anadolu'da Ses Hafızası Yoluyla Bellek Aktarımı

The Trace of Sound, the Voice of Words: The Transmission of Memory Through Sound Memory in Anatolia

İsmet Aydın

Bahçeşehir Üniversitesi

ismet.aydin@bau.edu.tr

Özet

Bu bildiri, Anadolu sahasında müziğin ve kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel belleğin, insan sesi ve ses icrası üzerinden nasıl biçimlendiğine ve bu tasarımın sağladığı aktarım işlevine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Yazılı kültürün sınırlı kaldığı dönem ve bağlamlarda ses, yalnızca bir taşıyıcı değil, aynı zamanda etkin bir hatırlama ve yeniden üretim mekanizması olarak işlev görmüş; üretimleri aracılığıyla kolektif hafızanın sürekliliğini mümkün kılmıştır.

Yaklaşımımız, türkü, ninni, ağıt ve dini/ritüel müzik pratiklerini "hafıza alanı" kavramı çerçevesinde ele alırken, odağını, ileri sürülen aktarım mekanizması bağlamında özellikle insan sesinin üretimi, kullanımı ve üslup aracılığıyla işlenme biçimlerine yöneltmektedir. Bu doğrultuda, yerel icra yöntemleri ve tavır özellikleri üzerinden ileri sürülen örnekler aracılığıyla, sesin yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda belleği kodlayan ve aktaran bir pratik olarak nasıl işlediğine dair önermeler ortaya konulacaktır. Ses icrasında gözlemlenen üslup farklılıklarının ve dönüşümlerin, hafıza aktarım süreçleriyle kurduğu ilişki bu çerçevede tartışmaya açılmaktadır.

Öte yandan, müziğin tarihsel işlevinin dönüşerek kültürel üretim alanından kültür endüstrisinin yapısal bileşenlerinden biri haline gelmesi, sesin belleği taşıma ve aktarma biçimlerinde de önemli kırılmalar yaratmıştır. Söz ile müziğin kadim birlikteliğine dikkat çekerek, benzer bir şekilde kalıp ezgilerde olduğu gibi kalıp uyaklar, nazire kültürü ve semboller üzerinden hafıza aktarımı da söz olgusuna benzer bir misyon yüklemektedir.

Sonuç olarak, geleneksel müzik pratiklerinde insan sesinin ve ses üretim/işleme biçimlerinin, yalnızca estetik tercihler değil, aynı zamanda kültürel belleğin aktarımında belirleyici unsurlar içeren bir işleve sahip olduğu ve bu geleneksel hafızayı söz ile kadim birlikteliği dolayısıyla etkin kıldığı ileri sürülmektedir. Bu çerçevede, Türkiye'deki yaygın müzik pratiklerinin anlam ve icra dünyasının, barındırdıkları geleneksel güdüler doğrultusunda, ses hafızası ve hafızaya hitap etme biçimleri üzerinden düşünülmesi gerektiği önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sesli kültür, sözlü kültür, müzik ve bellek, anadolu müzik kültürleri

Abstract

This paper aims to highlight the ways in which music and cultural memory are shaped through the human voice and vocal performance when transmitted from one generation to the next across Anatolia, as well as the transmission function enabled by this process. In periods and contexts where written culture was limited, sound functioned not only as a medium of transmission, but also as an active mechanism of remembrance and reproduction. This enabled the continuity of collective memory through its various forms of production.

Approaching musical practices such as folk songs, lullabies, laments and religious and ritual music within the conceptual framework of 'sites of memory', this study focuses particularly on the production and use of the human voice, and how it is shaped by stylistic practices as part of the proposed transmission mechanism. Using examples of local



performance practices and characteristic musical styles, the paper puts forward a series of propositions about how sound functions as both a means of expression and a practice that encodes and transmits memory. Within this framework, it opens up discussion of the relationship between stylistic differences and transformations observed in vocal performance and the processes through which memory is transmitted.

Furthermore, the historical transformation of music from a domain of cultural production to a structural component of the culture industry has brought about significant ruptures in the ways in which sound carries and transmits memory. Drawing attention to the long-standing relationship between words and music, the paper argues that formulaic rhymes, the nazire tradition of composing poetic responses or imitations, and the use of symbols perform a mnemonic function comparable to that of formulaic melodic structures.

In conclusion, the paper posits that the human voice and the ways in which it is produced and shaped within traditional musical practices should be understood not merely as matters of aesthetic preference, but as elements that perform a determining role in the transmission of cultural memory. The hypothesis is further supported by the assertion that the human voice activates this traditional memory through its age-old relationship with the word. From this perspective, the worlds of meaning and performance embodied in Türkiye's widespread musical practices should be reconsidered through the concepts of sound memory and modes of addressing memory, particularly in relation to the traditional impulses they contain.

Keywords: *Anatolian sonic culture, oral culture, music and memory, anatolian music culture*

KÜLTÜREL BELLEK VE MÜZİK

Kültürel bellek, toplumların geçmişle olan bağlarını korumalarını, kültürel birikimlerini kuşaklar arasında aktarmalarını ve kolektif kimliklerini diri tutmalarını sağlayan temel unsurlardan biridir. Akın'a (2018) göre kültürel bellek, toplumların geçmişlerine ilişkin birikimleriyle kurdukları bağı tekrarlama yoluyla canlı tutan ve bu birikimin kuşaklar arasında aktarılmasını sağlayarak kolektif kimliğe süreklilik kazandıran bir bellek türüdür. Bu yönüyle kültürel bellek, yalnızca geçmişe ilişkin bilgilerin hatırlanmasını değil, söz konusu bilgilerin korunmasını, aktarılmasını ve toplumsal yaşam içerisinde yeniden üretilmesini de kapsamaktadır. Yazılı kayıtların bulunmadığı ya da kapsam dışında tutulduğu durumlarda ise insan belleği, topluluğun kültürel kimliğinin korunmasında ve gelecek kuşaklara aktarılmasında başlıca kaynak hâline gelmektedir.

Kültürel birikimin kuşaklar arasındaki aktarımını sağlayan temel unsurlardan biri "tekrarlama"dır. Assmann'a (2015) göre aktarım zincirindeki bağlayıcı yapının temel ilkesi olan tekrarlama, bilginin belirli bir zaman düzeni içerisinde ve birbiriyle bağlantılı aşamalar hâlinde aktarılmasını sağlamaktadır. Kültürel pratiklerin belirli aralıklarla tekrarlanması, geçmişe ait bilgi ve anlamların toplumsal bellek içerisinde canlı tutulmasına olanak vermektedir. Bu bakımdan tekrarlama, yalnızca kültürel birikimin muhafaza edilmesini değil, aynı zamanda farklı koşullar içerisinde yeniden üretilerek süreklilik kazanmasını sağlayan bir aktarım biçimidir. Düğün pratiklerinde ilgili kültüre ait müzik dans ve folklorik tüm uygulamaların tekrarlanması örf ve adetler vasıtasıyla kültürel bellek ile bağ kurma durumuna örnek verilebilir. Dini ritüellerde de tekrarlanan tüm seremoni aynı işlevi sağlamaktadır.

Müzik, hatırlama, tekrarlama ve aktarım süreçlerinin bir arada bulunduğu kültürel alanlardan biridir. İbn Haldun (1991), müziği sosyokültürel yaşam içerisinde doğan ve içinde bulunduğu toplumsal yapıyı yansıtan bir sanat alanı olarak ele almaktadır. Toplumların kültürel gelişmişlik düzeyleri ile müzik arasındaki ilişkiye dikkat çeken İbn Haldun, müzik, toplumsal

yaşam ve kültür arasındaki güçlü bağı yüzyıllar öncesinden ortaya koymuştur. Bu doğrultuda müzik, yalnızca estetik bir ifade alanı olarak değil, toplumların yaşam biçimlerini, değerlerini, inançlarını ve tarihsel birikimlerini taşıyan kültürel bir unsur olarak da değerlendirilmelidir.

Bu görüşlerden hareketle müziğin, kültürel belleğin korunmasında ve kuşaklar arasında aktarılmasında önemli bir işleve sahip olduğu söylenebilir. Müzikal birikimin icra yoluyla tekrar edilmesi, geçmişe ait kültürel unsurların hatırlanmasını ve toplumsal yaşam içerisinde yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla müzik, kültürel birikimi geçmişten günümüze taşıyan, kolektif kimliğin korunmasına katkıda bulunan ve kültürel belleğin sürekliliğini sağlayan önemli aktarım araçlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Müzik, kültürel belleğin aktarılmasının yanı sıra kimlik ve aidiyet duygusunun oluşturulmasında da güçlü bir referans alanıdır. Toplumsal kimliğin ifade edilmesine ve kültürel aidiyetin güçlendirilmesine katkıda bulunan müzik, aynı zamanda gelenek ile değişim arasındaki ilişkiye uyum sağlayabilen dinamik bir sanat alanı olarak karşımıza çıkmaktadır (Feld vd., 1994: 35; Tracey, 1954: 235). Bu özelliğiyle müzik, bir taraftan geçmişten aktarılan kültürel unsurların korunmasını sağlarken diğer taraftan bu unsurların toplumsal değişimlere bağlı olarak yeniden biçimlenmesine olanak vermektedir.

Müziğin kültürel aktarım sürecindeki işlevi, Türk kültürü içerisinde de geniş bir uygulama alanına sahiptir. Destan anlatıcılarından âşıklık geleneğine, dinî ve din dışı ritüellerden halk dansları ve geleneksel tiyatro gösterilerine kadar uzanan pek çok kültürel pratikte müzik, geleneğin aktarılmasının ve devamlılığının yapısal bir parçası olarak yer almaktadır (Akın, 2018). Bu bağlamda müzik, söz konusu uygulamalara eşlik eden yardımcı bir unsur olmanın ötesinde, kültürel bilginin korunmasını, hatırlanmasını ve kuşaklar arasında aktarılmasını sağlayan işlevsel bir araç niteliğindedir. Müziğe bu bildiri de kültürel hatırlama ve hatırlatma işlevi gören bir "ses fenomeni" olarak yaklaştığımızı burada tekrar etmek yerinde olacaktır.

Sözün Sesi ve Hatırla(t)mak

Sözün tıpkı müzikal motifler gibi hatırlamak, yeniden kurgulamak ve ahenk oluşturmak adına öne çıkan bazı unsurları söz konusudur. Sözün hafızada korunmasına yardımcı olan ölçü, iç ritim, sıfatlar vb. gibi çeşitli unsurlar vardır. Bu unsurlardan birisi de yinelemedir. Düşüncenin düzenli tekrarı ile oluşturulan anlam dünyası dinleyicinin zihninde canlandırıcı bir işlev üstlenmiştir. (Özkan, 2011: 1600) Jung'a göre insan zihni, modern yaşam koşullarına rağmen arkaik düşünme biçimlerini tamamen terk etmemekte; bilinçdışı düzeyde ortak imgeleri ve anlamlandırma kalıplarını sürdürmektedir. (Jung, 1999: 40-45) (Akt: Aksağan & Çakır 2026) Bu sebeple halk türkülerinde sözü ve müziği birlikte hatırlama refleksi dolayısıyla bazen sadece söz veya sadece müzik olarak bir havayı hatırlamak insana daha zor gelebilmektedir. Türkülerde yer alan sembol ve imgeler ile şiirin akılda kalıcılığını sağlayan kafiye örgüsü ve iç ritim, adeta müzikal motifler ve cümleler gibi tınlamaktadır.

Anadolu'nun sözlü kültüründe söz, çoğu zaman sesten ayrı düşünülemez. Bir ağıtın sözlerini yazıya geçirmek, kuşkusuz onun metinsel varlığını kayıt altına alır; ancak ağıtı ağıt yapan bütün unsurları korumaya yetmez. Çünkü sesin kırıldığı anlar, tekrarlar, uzayan heceler, nefes alışlar, susuşlar ve söyleyen kişinin bedensel katılımı, yazılı metnin sınırlarını aşarak ağıtın müzikal ve duygusal dünyasını oluşturur. Bazı duygu durumlarının yalnızca söz ile anlatılamadığı durumuna ise ağıt anlamlı bir örnek olabilir. Âşıklık geleneğinde âşıkların kendinden öncekilerin şiirlerine nazire yaparak özellikle yaparak yeni şiirler yazmaları da bazı geleneksel müzikal yapılara atıf yapmak gibi hatırlamanın hatırlatmanın ve yeniden üreterek aktarmanın en önemli unsurlarından biridir. Örneğin Anadolu sahasında Yunus Emre kendinden sonra gelen tüm ozanların referans noktası olduğu kabul edilir. 13. yüzyıldan 20.

yüzyıla geldiğimizde Aşık Veysel'de dahi tıpkı Yunus Emre gibi "dert" olgusunun farklı nazirelerle işlendiği bilinir. Tam da burada semboller hatırla(t)manın en önemli aracı olarak kaşımıza çıkar. Dertli dolap, inilemek, kara toprak… Yapılan nazireler geleneğin anlam dünyasına birer atıf niteliği taşır ve özünü vahdet-i vücut kavramı oluşturur.

İcra Geleneği ve Duysal Örüntüler Dolayısıyla Belleğin Aktarımı

Ses hafızasının kuşaktan kuşağa aktarılmasında en önemli kavramlardan biri icra ve müzikal kalıplardır. Çünkü sözlü ve müzikal gelenek, ancak icra edildiği anda canlılık kazanır ve yeniden anlam bulur. Yazılı bir metin ya da ses kaydı, geçmişte gerçekleşmiş bir icranın izlerini koruyabilir; ancak geleneğin toplumsal anlamı, insanların bir araya gelerek söylemesi, dinlemesi tekrar edilmesi ve birbirine karşılık vermesiyle bağlamına oturur.

Müzik hafızasının aktarımı, bir toplumun müzik geleneğinin oluşumundaki temel etmendir (Güray, 2017:10). Müzikal kültür havzalarını oluşturan ve sözlü kültür içerisinde aktarımı gerçekleşen bir müziğin ise belirlenmiş kalıplar vasıtasıyla aktarılması, icra edilmesi ve yeniden üretime dahil edilmesi gayet olağan ve işlevsel görünmektedir. (Aydın&Sağer, 2022:97) Örneğin bir cenk havası, bir gurbet havası, bir barak, bir bozlak belirli bir müzikal kalıbın ve dilin geleneğe özgü bir duysal örüntü[41] ile icra edilmesi yoluyla hatırlanır ve hatırlatır.

Bu kültür havzalarının müzikal izdüşümü olarak Anadolu'da müzikal icra sadece melodik motifler ve söz unsurları olarak değil aktarım işlevi ve aidiyet duygusunun devamlılığında değil, bölgeye ve kültür havzasına dair stil özellikleriyle örülü bir halde karşımıza çıkarak devamlılığını sağlamaktadır. Geleneksel ses örüntüsü içerisinde kalabilme çerçevesini bu müzikal örüntü belirlemektedir. Ezgi kalıpları ve süsleyici öğeler ise ilgili müzik türünün zaman içerisinde oluşturduğu "ortak müzikal davranışların" bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu kalıp ve süslemeler, yalnızca icracının kişisel tercihleriyle ortaya çıkan unsurlar değildir; aynı zamanda belirli bir geleneğin içinde kuşaktan kuşağa aktarılan ortak bir müzikal hafızaya dayanır. İcracı, içinde yetiştiği müzik kültürünün ses ve söz dünyasını, üslup özelliklerini ve ifade biçimlerini kendi yorumuyla yeniden şekillendirir. Dolayısıyla ezgi kalıpları ve süsleyici öğeler, bir yandan icracının kişisel tavrını ortaya koyarken diğer yandan ait olduğu müzik türünün ortak estetik anlayışını ve kültürel birikimini yansıtır. Bu bakımdan her icra, geleneğin yalnızca tekrar edildiği değil, icracının katkısıyla yeniden üretildiği canlı bir aktarım alanı hâline gelir. İşte bu aktarım silsilesinde müzikal yapıda olduğu gibi söz unsurunda da önemli bir aktarım ve hafızayı güncel tutma işlevi olduğunu ileri sürmekteyiz.

SONUÇ YERİNE

Anadolu'nun sözlü ve müzikal kültüründe bellek yalnızca sözle değil; sözün seslendirilme biçimi, icra tavrı ve kuşaktan kuşağa aktarılan duysal örüntüler aracılığıyla taşınmaktadır. Bu iki kadim olgunun birbirini destekleyen başat unsurlar olduğu aşikardır. Bu bildiride, Anadolu'nun sözlü ve müzikal kültürü içerisinde belleğin yalnızca söz yoluyla değil, sözün sese dönüşme ve icra edilme biçimleri aracılığıyla da aktarıldığı ileri sürülmektedir. Türkü, ağıt, ninni ve dinî/ritüel müzik pratikleri, geçmişe ait kültürel bilginin yalnızca korunduğu alanlar değil, aynı zamanda her icrada yeniden hatırlandığı, hatırlatıldığı ve üretildiği hafıza alanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda müziğin, kültürel belleği taşıyan durağan bir kayıt olmanın ötesinde, icra yoluyla canlılık kazanan etkin bir hatırlama ve aktarım pratiği olduğu söylenebilir.

[41] Duysal örüntü kavramı için bkz: Aydın (2024)

Sözün hafızada korunmasına yardımcı olan uyaklar, tekrarlar, iç ritim, semboller ve nazireler, tıpkı müzikal motif ve cümleler gibi hatırlamayı ve yeniden üretmeyi sağlayan bir işleve sahiptir. Ancak Anadolu'nun sözlü kültüründe söz, çoğu zaman sesten ve sözün icra edilme biçiminden ayrı düşünülmez. Sesin kırıldığı anlar, uzayan heceler, nefes alışlar, susuşlar ve söyleyen kişinin bedensel katılımı, yazılı metnin sınırlarını aşarak sözün duygusal ve kültürel anlam dünyasını oluşturmaktadır.

Sesli hafızanın kuşaktan kuşağa aktarılmasında ezgi kalıpları, tavır özellikleri, süsleyici öğeler ve bütünleşik olarak duysal örüntüler de belirleyici bir işleve sahiptir. Bu unsurların yalnızca icracının kişisel tercihleriyle ortaya çıkmadığı, aynı zamanda içinde yetiştiği müzik kültürünün zaman içerisinde oluşturduğu "ortak müzikal davranışların" bir yansıması olduğu ileri sürülebilir. İcracı, geleneğe ait ses ve söz dünyasını, müzikal kalıpları ve üslup özelliklerini kendi yorumu aracılığıyla yeniden biçimlendirmektedir. Böylece bir taraftan geçmişten aktarılan müzikal hafızanın izlerini korurken diğer taraftan geleneğin değişen koşullar içerisinde yeniden üretilmesini ve devamlılığını sağlamaktadır. Bu bakımdan her icra, geleneğin yalnızca tekrar edildiği değil, icracının katkısıyla yeniden üretildiği canlı bir aktarım alanı hâline gelmektedir. Burada koruma içgüdüsünde ziyade aktarma güdüsüne dikkat çekmek yerinde olabilir.

Türkiye'de halk müziğinin bu bağlamda, müzik endüstrisi içerisinde toplumun geniş kesimleriyle kültürel hafızaya seslenme yoluyla iletişim kuran önemli bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Anadolu Pop/Rock akımları, halk müziğine ait ezgisel, ritmik ve sözel unsurların popüler müzik alanında yeniden üretilmesine ve dolaşıma girmesine imkân sağlaması bakımından bu duruma anlamlı bir örnek oluşturmaktadır. Benzer şekilde popüler müzik alanında tanınmış bir icracının herhangi bir türküyü seslendirmesi veya yeniden yorumlaması da dinleyicinin ortak kültürel hafızasında yer etmiş söz, ezgi, sembol ve duygulara hitap ederek kültürel hafızaya "nazire" yapmaktadır. Bu yeniden üretim süreci, halk müziğine ait kültürel unsurların yalnızca korunmasını değil, farklı dönemlerin estetik anlayışları ve müzikal yönelimleri içerisinde yeniden hatırlanmasını da sağlamaktadır. Dolayısıyla halk müziğinin popüler müzik içerisindeki kullanımı, bir taraftan kültür endüstrisinin geniş kitlelere ulaşma ve ortak aidiyet duygusuna seslenme yöntemlerinden biri olarak karşımıza çıkarken diğer taraftan kültürel belleğin güncel müzik pratikleri aracılığıyla yeniden üretilmesine imkân veren bir aktarım alanı oluşturmaktadır.

Sonuç olarak Anadolu müzik kültüründe bellek; söz, ses ve icranın kadim birlikteliği içerisinde varlık kazanmakta ve kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Sözün anlam dünyası, sesin duygusal gücü ve icranın canlılığı bir araya gelerek kültürel hafızanın devamlılığını mümkün kılmaktadır. Bu anlamda sesin izi, yalnızca geçmişten günümüze ulaşan bir yankı değil, kültürel belleğin her icrada yeniden hatırlanmasını ve duyulur hâle gelmesini sağlayan etkin bir aktarım unsurudur. Dolayısıyla Anadolu'daki geleneksel müzik pratiklerinin yalnızca söz ve ezgi yapıları üzerinden değil, ses hafızası, icra biçimleri ve duysal örüntüler üzerinden de değerlendirilmesi gerektiği önerilmektedir. Böyle bir yaklaşım, bu müzik pratiklerinin yalnızca ne anlattığını değil, nasıl hatırlandığını, nasıl aktarıldığını ve yeniden üretilerek nasıl yaşamaya devam ettiğini anlamamıza imkân sağlayacaktır.

Özellikle Türk halk müziği icra eğitimi veren kurumların müfredatlarında metin çözümlemelerine, folklor bilgisine ve edebiyata en az müzik bilgisi kadar önem verilmesi gerektiği düşünülmektedir. Çünkü bir türkünün yalnızca ezgisel yapısını, usulünü ve icra özelliklerini bilmek, o türkünün taşıdığı kültürel ve düşünsel dünyayı bütünüyle kavramak için yeterli değildir. Türkü metninde yer alan imgelerin, anlamların, yerel söyleyiş özelliklerinin ve tarihsel göndermelerin anlaşılması, icracının eseri yalnızca seslendirmesine değil, onun anlam dünyasına nüfuz ederek yorumlamasına da imkân sağlamaktadır. Bu doğrultuda Türk halk

müziği icra eğitiminin müzik, edebiyat ve folklor alanlarının birbiriyle ilişkili biçimde ele alındığı disiplinler arası bir yaklaşımla yapılandırılması, kültürel belleğin bütünlüklü bir biçimde aktarılması ve müzikal icranın da içselleştirilmesi bakımından önem taşımaktadır. Söz unsurunun icrayı somut olarak nasıl biçimlendirdiği ve icra pratiklerine yansıması ise çok daha kapsamlı bir araştırma konusu olarak üzerinde durulması gereken bir mesele olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akın, B. (2018). Kültürel Bellek Ve Müzik. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 101-117. https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.496835

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

Aydın, İ. (2024). *Geleneksel Anadolu Müzik Kültürlerinde Vokal İcranın Çalgı Pratikleriyle Duysal Etkileşimi: Ağız ve Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Ezgisel Kodlar*. (Yayınlanmamış Doktora tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Aydın, İ., & Sağer, T. (2022) *Türk Halk Müziğinde Ağız Ve Hançere Tekniklerini Oluşturan Ezgi Kalıpları1*. *Bildiriler Kitabı*, 92.

Feld, S. & Fox, A. A. (1994). *Music and Language*. Annu. Rev. Anthropol, 23, 25-53.

Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. Pan Yayıncılık.

İbn Haldun. (1991). *Mukaddime II*. Çev. Zakir Kadiri Ugan, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

Jung, C. G. (1999), *Keşfedilmemiş Benlik* (Çev: C. Ener Sılay.). İlhanYayınevi, İstanbul.

Özkan, İ. (2011). Türk atasözlerinde yinelemeler. *Turkish Studies*, 6(1), 1595-1603.

Solmaz Aksağan, F., & Çakır, M. S. (2026). Harput Türkülerinde Kolektif Bellek Ve Tematik Yapı. *Fırat Üniversitesi Harput Araştırmaları Dergisi*, 13(25), 1-24. https://izlik.org/JA66GY32RW

Tracey, H. (1954). The social role of African Music. *African Affairs*, 53/212, 234-241.

Türk Halk Müziğinde Deyişlerin Yeniden Düzenlenmesine (Cover) Yönelik Toplumsal Algı: Oğuz Aksaç'ın "Bugün Bize Pir Geldi" Yorumu Üzerine Bir Örnek Olay İncelemesi

Social Perceptions of the Rearrangement (Cover Versions) of Deyiş in Turkish Folk Music: A Case Study of Oğuz Aksaç's Interpretation of "Bugün Bize Pir Geldi"

Kamil Karaoğlu

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

kamilkaraoglu89@gmail.com

Özet

Bu çalışmada, müzik sosyolojisi bağlamında geleneksel bir deyişin farklı bir üslupla yeniden düzenlenmesinin (cover), başka bir ifadeyle orijinalinden farklılaştırılmasının, dijital topluluklarda nasıl karşılık bulduğu incelenmiştir. Çalışma, Oğuz Aksaç'ın "Bugün Bize Pir Geldi" isimli deyişin caz müziği öğeleriyle düzenlenerek yorumlanması üzerine gelişen haberler ve çevrimiçi tartışmalar üzerinden ele alınmıştır. Deyişin yeniden düzenlenerek ifade edilmesi, sosyal medyada ve haber sitelerinde geniş bir tartışma alanı yaratmış; bu tartışmalar özellikle aidiyet, otantiklik, kültürel hassasiyet ve topluluk kimliği konularında yoğunlaşmıştır. Alevi inancında önemli bir yere sahip olan bu eserin farklı bir müzikal üslup içinde sunulması; bazı kesimler tarafından saygısızlık ve anlamın bozulması, bazı kesimler tarafından ise yenilik, çeşitlilik ve evrensel müzik anlayışının doğal bir yansıması olarak görülmektedir. Bu bağlamda çalışmada yöntem olarak doküman incelemesi ve netnografik analiz kullanılmış; dijital haber içerikleri, sosyal medya yorumları, kullanıcı tartışmaları ve sanatçının açıklamaları değerlendirilmiştir. Çalışma sonunda, modern müzikal yorumların geleneksel topluluklarda kimlik koruma reflekslerini harekete geçirdiği; dijital ortamın ise bu tartışmaları hızla büyüterek grup dinamiklerini, sosyal algıları ve tutumları belirginleştirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Bunun yanında, bir deyişin yeniden düzenlenerek farklılaştırılmasının yalnızca müzikal bir değişim olmadığı; kültürel kimlik, aidiyet ve topluluk hafızası üzerinde doğrudan etkiler yarattığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, deyiş, Oğuz Aksaç, Türk Halk Müziği, düzenleme

Abstract

This study examines, within the framework of the sociology of music, how the reinterpretation of a traditional deyiş through a different musical style (cover), in other words, its transformation from the original form, is perceived and negotiated within digital communities. The study focuses on the news coverage and online discussions surrounding Oğuz Aksaç's jazz-influenced rendition of the deyiş *"Bugün Bize Pir Geldi." The reinterpretation of the* deyiş *generated extensive debate across social media platforms and digital news outlets, with discussions centering primarily on issues of belonging, authenticity, cultural sensitivity, and collective identity. The presentation of this work, which holds a significant place within the Alevi belief tradition, in a different musical style has been perceived by some as a form of disrespect and a distortion of its meaning, while others have regarded it as a reflection of innovation, musical diversity, and a universal understanding of music. Methodologically, the study employs document analysis and netnographic analysis to examine digital news content, social media comments, user discussions, and the artist's public statements. The findings indicate that contemporary musical reinterpretations activate identity-preservation reflexes within traditional communities, while digital environments amplify these debates, making group dynamics, social perceptions, and collective attitudes more visible. Furthermore, the study concludes that the reinterpretation of a* deyiş *extends beyond a purely musical*

transformation, producing direct implications for cultural identity, belonging, and collective memory.

Keywords: *Identity, deyiş, Oğuz Aksaç, Turkish Folk Music, musical arrangement*

GİRİŞ

"Kültürlerin küresel dolaşım kabiliyetlerindeki artış; enformasyon teknolojilerindeki gelişim, ulaşım maliyetlerindeki azalma, ideolojik ve politik boyuttaki temaslar gibi etkenlerle yakından ilişkilidir. Yerelle bağı kopmayan ama küresel ölçekte dolaşabilen kültür; hem ulaştığı coğrafyaları etkiler, hem de onlardan beslenerek dönüşür. Bu durum, kültürel değişim literatüründe senkretik ve melez kültürel pratikler olarak tanımlanan alışılagelmiş süreçleri tetikler"(Gürkan, 2016: 1451). Bu küresel dolaşım dinamiği, geleneksel müzik formlarını da benzer bir dönüşüme zorlamaktadır. Deyişler, genellikle ait oldukları topluluklar için estetik birer ürün olmanın ötesinde, kolektif kimliğin ve inanç sisteminin temsil edildiği ve merkezinde yer aldığı birer kültürel miras işlevi görmektedir. Bununla birlikte deyişlerin, katı ve değişmez birer doku olmaktan ziyade icracıların yorumu ve toplumsal dinamiklerle etkileşim halinde sürekli yeniden üretildiği; bu süreçte formel özelliklerinin zamanla esnetilebildiği görülmektedir. Bu dönüşüm, kültürlerin tek tipleşmesi ile farklılıkların küresel platformlarda görünürlük kazanması arasındaki gerilimli bir zeminde ilerlemektedir.

Bu çalışmada, yerel ile evrensel arasındaki bu geçişkenlik, geleneksel müzik formlarının modern müzikal pratiklerle eklemlenme süreci üzerinden sorgulanmaktadır. Küreselleşmenin müziği dönüştüren bir güç mü, yoksa müziğin küreselleşme sürecinin kendisine eklemlenen bir ifade biçimi mi olduğu sorusu, icracı kimlikleri ve dinleyici tepkileri odağında irdelenmektedir. Özellikle yerel motiflerin, teknoloji ve finans gibi küresel dinamiklerle buluştuğu noktada ortaya çıkan "hibrit" yapılar, sanatsal özgürleşme ile kültürel mirası koruma refleksi arasında sosyolojik bir müzakere alanı yaratmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Oğuz Aksaç örneğinden hareketle, geleneksel bir deyişin dijital mecralardaki yeni konumunun, dinleyici kitlesinde yarattığı estetik ve toplumsal kırılmaları analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda yöntemsel bir çerçeve olarak doküman incelemesi ve netnografik analiz yöntemlerinden yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında; sanatçının esere dair açıklamaları, dijital haber içerikleri ve sosyal medya platformlarındaki kullanıcı etkileşimleri temel veri setini oluşturmaktadır. Özellikle Oğuz Aksaç'ın "Bugün Bize Pir Geldi" yorumuna yönelik dijital platformlarda paylaşılan yorumlar içerisinden rastgele (random) örnekleme yöntemiyle seçilen 50 çevrimiçi yorum, tematik analiz tekniğiyle kodlanarak dijital alandaki toplumsal algı eğilimleri ortaya konmaya çalışılmıştır.

Gelenek ve Modernlik

"Gelenek kavramı sosyal bilimlerde farklı biçimlerde tanımlanmakla birlikte genel olarak bir topluluğun kendinden önceki kuşaklardan devraldığı ve çeşitli aktarım yöntemleri kullanarak daha sonraki kuşaklara ulaştırdığı her türlü maddi/manevi kurum ve uygulamalar biçimi olarak açıklanmaktadır" (Yılmaz, 2005: 40). Cambiridge Divtionary' den aktaran Adam'ın ifadelerine göre ise gelenek, bir toplum veya gruptaki insanların uzun süredir izlemeye devam ettikleri inanç, ilke veya hareket tarzı ya da bu inançların, ilkelerin vb. bütünüdür (Adam, 2020: 552). Geleneklerin kuşaktan kuşağa aktarımı sürecinde "aynılık" meselesini sorgulayan Edward Shils (2003), geleneğin sabit ve değişmez bir yapıdan ziyade, her intikal sürecinde belirli ölçülerde dönüşüme uğrayan; ancak buna rağmen süreklilik algısını koruyan bir yapı olduğunu vurgulamakta ve bu durumu şu şekilde ifade etmektedir.

"Zamana dayalı bir zincir olarak gelenek, benimsenerek intikal ettirilen temalar konusundaki bir varyasyonlar serisidir. Bu varyasyonların birbirine bağlılığı ortak temalara,

takdimin ve kopuşun bir aradalığına, bir ortak kaynaktan doğuşuna dayanabilir. Üç nesli içine alan kısa bir intikal zinciri boyunca bile bir gelenek, muhtemeldir ki bazı değişmelere maruz kalacaktır. Temel unsurları, değişen diğer unsurlarla bağlantılı olmayı sürdürür; ancak onu bir geleneğe dönüştüren şey, dışında yer alan bir gözlemci tarafından, birbirini izleyen her adımda veya birbirini izleyen intikal ettirilerek sahiplenilme eylemlerinde, yaklaşık olarak aynı olarak görülmesidir. ...gelenek büyük değişimlere maruz kaldığı halde, alıcıları onu önemli değişikliklere uğramamış bir şey olarak görebilirler. Yaşadıkları şey daha çok, birbirini izleyen iki kuşak içinde, önemli sayılmayacak kadar küçük değişikliklerle değişen bir geleneğin ilk sahiplerinin nesliyle aynı soydan gelme hissidir" (112).

Modernlik, Giddens'a göre 17. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan ve zamanla küresel ölçekte etkisini genişleten yeni toplumsal yaşam biçimleri ile örgütlenme tarzlarını ifade etmektedir (Giddens, 2021: 9). Sezer ise modernlik kavramını, geleneksel toplum yapısını aşan; gelişme, değişme, dönüşüm ve ilerleme süreçleriyle biçimlenen yeni bir toplumsal düzen olarak ele almaktadır (2014:161-170).

Gelenek ile modernlik arasındaki ilişki karşıtlık temelinde değil, daha çok etkileşim ve iç içe geçme ekseninde değerlendirilmelidir. Modernlik çoğu zaman geleneksel yapıları çözündüren bir süreç olarak ele alınsa da, güncel yaklaşımlar modernliğin gelenekleri bütünüyle ortadan kaldırmadığını; aksine onları dönüştürerek yeni bağlamlar içinde varlığını sürdürmesine imkân tanıdığını ileri sürmektedir. Bu anlamda gelenek, modern toplumsal yapı içerisinde yeniden işlev kazanmakta ve farklı temsil biçimleri aracılığıyla yaşamaya devam etmektedir. Sonuç olarak gelenek ve modernlik, birbirini dışlayan iki ayrı kategori olmaktan ziyade, karşılıklı etkileşim içinde sürekli yeniden tanımlanan ve birbirini dönüştüren iki önemli toplumsal olgu olarak değerlendirilebilir.

Geleneksel Müzikte Düzenleme (Cover)

Mustan'a göre belirli bir müzik türünün "geleneksel" olarak adlandırılması, bu türün tarihsel süreç içerisinde dış etkilerden, değişim ve modernleşme dinamiklerinden büyük ölçüde uzak kalarak, özgün yapısına en yakın biçimiyle günümüze ulaştığı anlamını ima etmektedir (2019: 79). Bu bağlamda "geleneksellik" niteliği, müziğin otantik özelliklerini koruduğu ve türsel bütünlüğünü önemli ölçüde sürdürdüğü yönündeki bir kabule dayanmaktadır. Bu yaklaşımdan da hareketle "geleneksellik" niteliği çoğu zaman müziksel yapının dış etkilerden uzak, değişime kapalı ve otantik biçimiyle korunmuş olduğu varsayımını beraberinde getirmektedir. Ancak günümüz müzik pratikleri incelendiğinde, özellikle yeniden icra ve yorumlama biçimleri üzerinden bu varsayımın mutlak bir karşılık bulmadığı görülmektedir. Nitekim müzikte "cover" olarak adlandırılan pratik, "sadece melodinin tekrarı değil, orijinal eserin metonimik bir şekilde genişletilmesidir; aynı şarkının farklı ticari ve sanatsal versiyonlarını temsil eder" (Babich 2018: 385). Bu süreçte yeniden düzenlenen eserin yapısal özelliklerinin ve ruhunun ne ölçüde korunduğu konusu genellikle etik bir sorun olarak değerlendirilmektedir. Geleneksel müziğin korunması ile yeniden üretimi arasındaki denge, farklı müziksel yaklaşımlar ve uygulamalar üzerinden daha görünür hale gelmektedir. Nitekim Yılmaz ve Adar (2023) yaptıkları çalışmada, bestecilerin genel olarak geleneksel Türk müziğinde çok seslendirmeye yönelik olumlu bir yaklaşım sergilediklerini; bununla birlikte bu müziğin yeniden ele alınması süreçlerinde otantik yapının korunmasına özel bir önem atfettiklerini ortaya koymuşlardır (171).

Magnus'un belirttiği gibi, "bir cover, önceki bir kayıtla ilişki içinde duran müzikal bir performans veya kayıttır; önceki bir kayıt olmadığında o versiyon cover sayılmaz" (2022: 27). Bu tanım, cover pratiğinin doğası gereği bağımsız bir üretimden ziyade, her zaman başka bir müzikal metinle kurulan ilişkisel bir yapı olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla cover, yalnızca

yeniden icra değil, aynı zamanda mevcut bir eserin yorumlanması ve yeniden anlamlandırılması sürecidir. Bu yönüyle düzenleme (cover) pratiği, durağanlık fikrini sorgulayan, daha görünür ve yeniden üretim süreci olarak görünse de, müzikte kimlik, özgünlük ve otantiklik tartışmaları önemini korumaktadır. Oğuz Aksaç'ın Bugün Bize Pir Geldi yorumu, söz konusu tartışmaların güncel bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Oğuz Aksaç'ın "Bugün Bize Pir Geldi" Yorumu Üzerine

"Çağdaş müzisyenler, halk anlatılarına aktif biçimde yönelerek onları modern gerçeklikleri yansıtacak şekilde yeniden yorumlamaktadır. Bu süreç; geleneksel konuların, sembollerin ve imgelerin çağdaş sosyal, kültürel ve politik temaları ifade edecek biçimde uyarlanmasını içerir. Bu yeniden üretim, kültürel mirasın korunmasına katkı sağlarken onu modern dinleyici için de anlamlı hâle getirir. Folklor anlatılarını yeniden tanımlamanın en yaygın yollarından biri, geleneksel hikâyelerin modern bağlamlara uyarlanmasıdır" (Guliyeva ve Kopanitsa 2024: 27). Oğuz Aksaç'ın 'Bugün Bize Pir Geldi' adlı deyiş yorumu dinlendiğinde, sanatçının geleneksel bağlama icrasını piyano, bas, bateri ve yaylılar gibi enstrümanlarla bütünleştiren; sesi adeta bir enstrüman gibi kullanan polifonik vokal yaklaşımı, kafa sesi teknikleri ve caz tınılı ve doğaçlamalara dayalı özgün bir teknik sentezin ortaya çıktığı söylenebilir. Pope'a göre popüler müzik endüstrisi büyük ölçüde tüketim odaklıdır ve müzikal sanatçılar daha geniş kitlelere ulaşabilmek adına hibritlikten yararlanmaktadır. Pope, Mimi Sheller'a atıfla hibritleşmeyi kimliklerin ve kültürlerin yeni ve farklı biçimlerde karışması olarak tanımlamakta; bu süreçte temellük (appropriation) ve asimilasyon olmak üzere iki temel yaklaşımın öne çıktığını belirtmektedir. Buna göre temellük, kültürel tek tipleşmeye karşı yaratıcı bir canlanma potansiyeli sunarken, asimilasyon kültürün özgün ve bireysel niteliğinin yeni biçimler içerisinde erimesi riskini barındırmaktadır (2014: 4). Tüm bu yaklaşımlar doğrultusunda hareketle Aksaç'ın farklı müziksel kategoriler arasında konumlanarak "hibrit bir kimlik" inşa ettiği ve deyişlerin geleneksel ifade biçimini modern müziğin ileriye giden yapısıyla birleştirdiği yorumu yapılabilir. Bu durum, geleneğin modern kültürel iklimde yeniden tanımlanmasına olanak sağlıyor görünmekle birlikte, küresel etkiler altında otantik kimliğin değer ve özgünlük kaybı riski de barındırabileceğine işaret etmektedir. Bu bağlamda, söz konusu örneğin, müziğin bozulmadan sürekliliği ile sanatsal özgürleşme arasındaki sosyolojik bir gerilimi yansıttığı söylenebilir.

Görsel 1. Independed sitesinde yayımlanan konuyla ilgili haber başlığı



Görsel 2. Duvar gazetesinde yayımlanan konuyla ilgili haber başlığı



Görsel 3. 10 haberde yayımlanan konuyla ilgili haber başlığı



Söz konusu haberlerde de görüldüğü üzere bu sanatsal dönüşüm, Alevi inanç çevrelerinde bazı önde gelen temsilciler tarafından, deyişlerin yalnızca bir müzik türü olmadığı; aynı zamanda Telli Kur'an olarak kabul edilen bağlamayla ayrılmaz bir bütün oluşturan inançsal metinler olduğu gerekçesiyle eleştirilmektedir. Söz konusu eleştirilerde, deyişlerin ritüelistik bağlamından koparılarak seküler birer konser parçası haline getirilmesi, kültürel özgünlüğün bir "müzikal deneme tahtası"na dönüştürülmesi ve bu yolla geleneğin yapısal bir yozlaşmaya uğratılması temel endişe kaynağı olarak öne çıkmaktadır. Bu durumun sosyolojik boyutu, deyişleri dış müdahalelerden korunması gereken bir "kutsal sığınak" olarak kodlayan gelenekçi perspektif ile onları evrensel bir sanat nesnesi olarak konumlandıran yenilikçi yaklaşım arasındaki paradigma kırılmasını yansıtmaktadır; zira bu tür radikal form

değişiklikleri, geleneğin asli dokusunda bir morfolojik aşınma meydana getirmesi ve inançsal derinliğin post-modern bir estetik kaygı uğruna anlamsızlaşması riskiyle ilişkilendirilmektedir.

Aksaç'ın Söz Konusu Eleştirilere Savunması

Oğuz Aksaç kendisine yöneltilen bu eleştirileri sert bir dille reddederek süreci "gericilik" olarak tanımlamış ve kendi müzikal felsefesi üzerinden kapsamlı bir savunma geliştirmiştir. İlk olarak eserin formu üzerine bir düzeltme yapan sanatçı, yorumladığı eserin bir 'semah değil, bir beste' olduğunu ve üzerinde semah dönülmediği için ritüelistik kutsallığın bozulmadığını ifade etmiştir. Sanatçı ayrıca, deyişlerin yalnızca bağlama ile çalınması gerektiği görüşüne karşı çıkarak, "dedelerin geçmişte ellerinde yalnızca bağlama olduğu ve armoni bilmedikleri için bu şekilde müzik yaptıklarını" belirtmiş; eğer geçmişte bu imkanlar olsaydı çok daha farklı müzikal formların ortaya çıkabileceğini savunarak enstrümantal tekelleşmeyi eleştirmiştir.

Toplumsal algıdaki bir paradoksa da dikkat çeken Aksaç, aynı eseri "siyahi bir şarkıcı veya bir Flamenko sanatçısı söyleseydi eleştirenlerin alkışlayacağını" belirterek küresel bir çifte standart uygulandığını iddia etmiştir. Bu noktada Erdoğan (2024) Mustafa Ceceli'nin deyiş icrasına yönelik tepkilerin odağındaki kimlik çatışmasını şu şekilde ifade etmektedir:

"...popüler müzikler, gelenek veya kutsallık adına çok fazla bir anlam yükü taşımaz. Üretimin doğasında maddi bir kazanç ve görünür olma kaygısı her zaman ağır basar. Ancak inanca yönelik duyguların ağır bastığı kültürlerde müzik bir kimlik inşasına veya otoriteye karşı bir savunma aracına dönüştüğü andan itibaren, modern olan ve yeni olan pek çok kültürel öğe... bir başka sosyolojik veya kültürel tehdidin bir aynası ya da sonucu olarak toplumda bir tartışmanın öznesi olmaya namzettir" (329).

Ceceli örneğinde tepki, geleneksel alanın dışından gelen ve ana akım popüler kültürü temsil eden bir figürün kutsal sayılan bir formu kendi estetik dünyasına dahil etmesine yönelmişken, Aksaç örneğinde durum daha karmaşık bir boyuta evrilmektedir. Dinleyici, dışarıdan/yabancı (öteki) gördüğü bir sanatçıya tanıdığı sanatsal özgürlüğü, geleneğin içerisinden gelen ve koruyucu olarak kodladığı yerel icracıya tanımamaktadır. Sanatçının içeriden biri olarak dışarıya (caz/batı formları) ait bir estetik sunması, dinleyici nezdinde bir tür yozlaşma olarak algılanmaktadır. Bu durum, topluluğun deyişleri dış müdahalelerden ve modernizasyonun dönüştürücü etkisinden korunması gereken bir "kültürel mülkiyet" alanı olarak gördüğünü kanıtlamaktadır.

Aksaç'ın "Bugün Bize Pir Geldi" Yorumuna İlişkin Çevrimiçi Kullanıcı Yorumlarının İçerik Analizi

Tablo 1. Konusuna Göre Türküler

Sıra	Yorum	Tema
1	***Bu versiyonu muhteşem olmuş dinlerim artık teşekkür ediyorum arkadaşlar***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
2	***Jazz semahtaki ruhu veremez, bu tür eserlere uygun olmamış***	İnanç Temelli Eleştiri, Müzikal Düzenleme (Aranje) Eleştirisi
3	***Semah mı dönsem yoksa şampanya ile kafa mı sallasam bilemedim***	İnanç Temelli Eleştiri, Sahne ve Performans Eleştirisi
4	***Güzel bir yorum olmuş, beğenmeyenler klasik versiyonu dinleyebilir***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
5	***Evrensel müzik yolculuğu fikri çok etkileyici***	Hoşgörü Vurgusu

6	***Ses çok güzel ama caz sözlerin ruhuna uymamış***	İcra ve Üslup Eleştirisi, Müzikal Düzenleme (Aranje) Eleştirisi
7	***Hayranıyız ama kulağımıza hoş gelmedi***	İcra ve Üslup Eleştirisi
8	***Kültürümüzden dolayı kulağı tırmalayan bir yorum***	İnanç Temelli Eleştiri
9	***Yenilik iyidir ama bu yorum olmamış***	İcra ve Üslup Eleştirisi
10	***Sanatçının derinliği ve duruşu çok etkileyici***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
11	***Büyük hayal kırıklığına uğradım***	İcra ve Üslup Eleştirisi
12	***Sanatçı kalıpları yıkar, bu da onun örneği***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
13	***Duygu geçmedi, lezzeti kaçmış***	İcra ve Üslup Eleştirisi
14	***Deyişin ruhuna uymamış***	İnanç Temelli Eleştiri, İcra ve Üslup Eleştirisi
15	***Jazz severim ama bu olmamış***	Müzikal Düzenleme (Aranje) Eleştirisi
16	***Kararsız kaldım, tekrar dinlemek lazım***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
17	***THM'ye yeni soluk getiren başarılı bir çalışma***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
18	***Çok güçlü bir etki, dinlerken kendimi kaybettim***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
19	***Ruhunu kaybetmiş gibi hissettirdi***	İnanç Temelli Eleştiri, İcra ve Üslup Eleştirisi
20	***Merakla dinleten farklı ve başarılı bir yorum***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
21	***Söyleyiş iyi ama duygu eksik***	İcra ve Üslup Eleştirisi
22	***Geleneksel kalıpları kıran gerekli bir çalışma***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
23	***Batı müziği açısından iyi ama bize uymamış***	Müzikal Düzenleme (Aranje) Eleştirisi, İnanç Temelli Eleştiri
24	***Modernleşme ve dönüşüm açısından değerli***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
25	***Başarılı ama deyişe uygun değil***	İnanç Temelli Eleştiri
26	***Caz yorumu olarak güzel***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
27	***Eser farklı yorumlanabilir, insanlar fazla tepki veriyor***	Olumlu Değerlendirme / Savunma, Birlik, Sevgi ve Hoşgörü Vurgusu
28	***Cesur ve sanatsal bir çalışma***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
29	***Merak uyandıran, macera gibi bir dinleti***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
30	***Tezat enstrümanlar ilginç ama uygun değil***	Müzikal Düzenleme (Aranje) Eleştirisi
31	***Çok değerli ve etkileyici bir çalışma***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
32	***Farklı ve güzel bir yorum***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
33	***Cesur bir yaklaşım***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
34	***Avrupa'ya tanıtım açısından yapılmış gibi***	Birlik, Sevgi ve Hoşgörü Vurgusu
35	***Evrensel boyut kazandırılmış harika bir çalışma***	Olumlu Değerlendirme / Savunma, Birlik, Sevgi ve Hoşgörü Vurgusu
36	***Doğru yönde ama henüz tam olmamış***	İcra ve Üslup Eleştirisi
37	***Hoş bir yorum olmuş***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
38	***Fazla farklılık zarar verebilir***	Otantiklik / Öze Sadakat Vurgusu

39	***Kalpten dinlenirse çok başarılı***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
40	***Duyguyu müzik tamamlamalı***	İcra ve Üslup Eleştirisi
41	***Büyük ustaların birleşimi başarılı sonuç vermiş***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
42	***Duygusuz bir yorum olmuş***	İcra ve Üslup Eleştirisi
43	***Farklı kültürleri harmanlama başarısız***	Müzikal Düzenleme (Aranje) Eleştirisi
44	***Müzik sözlerin duygusuna uymamış***	İcra ve Üslup Eleştirisi
45	***Modernleşme bağlamında değerli***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
46	***Kültürel sentez oluşturma çabası değerli***	Hoşgörü Vurgusu
47	***Merak ve keşif hissi yaratan özgün çalışma***	Olumlu Değerlendirme / Savunma
48	***Teknik olarak başarılı ama kültürel değerler korunmalı***	Müzikal Düzenleme (Aranje) Eleştirisi, Otantiklik / Öze Sadakat Vurgusu
49	***Sanatın ilerlemesi için gerekli ama alışkanlıkları zorluyor***	Olumlu Değerlendirme / Savunma, Otantiklik / Öze Sadakat Vurgusu
50	***Jazz semahın ruhunu aktarmakta yetersiz***	İnanç Temelli Eleştiri, Müzikal Düzenleme (Aranje) Eleştirisi

Tablo 1'de yer alan yorumlar tematik olarak incelendiğinde, dinleyici tepkilerinin belirli eksenler etrafında yoğunlaştığı görülmektedir. Özellikle deyişin caz/pop formunda yeniden düzenlenmesi, birçok kullanıcı tarafından eserin "ruhundan uzaklaştırıldığı" ve geleneksel yapısının bozulduğu yönünde eleştirilmiştir. Bu bağlamda, "deyişin ruhuna uymamış", "caz sözlerin duygusunu vermemiş" ve "bu tür eserlere uygun olmamış" gibi ifadeler, müzik türünün yalnızca teknik değil aynı zamanda kültürel ve inançsal bir anlam taşıdığına işaret etmektedir. Buna karşılık, önemli bir grup dinleyici ise yapılan yorumu "cesur", "evrensel", "yenilikçi" ve "farklı kültürleri birleştiren" bir çalışma olarak değerlendirmiş; müziğin değişen dünyaya uyum sağlaması gerektiğini savunmuştur. İcra açısından yapılan eleştirilerde ise özellikle "duygu eksikliği", "ruh geçmemesi" ve "lezzetin kaybolması" gibi ifadeler öne çıkarken, bazı yorumlarda müzikal düzenlemenin teknik olarak ilgi çekici olduğu ancak eserin doğasına uygun düşmediği dile getirilmiştir. Bu durum, dinleyici kitlesinin bir kısmının müziği estetik bir ürün olarak değerlendirirken, diğer bir kısmının onu kültürel ve inançsal bir değer olarak konumlandırdığını ortaya koymaktadır. Genel olarak yorumlar, geleneksel ile modern, yerel ile evrensel ve kutsal ile popüler arasında kurulan gerilimli bir tartışma alanına işaret etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, geleneksel bir deyişin modern ve hibrit bir üslupla yeniden düzenlenmesinin dijital mecralarda yarattığı sosyolojik kırılmaları, kültürel otantiklik ve kimlik savunma mekanizmaları ekseninde ortaya koymaktadır. Elde edilen bulgular, Oğuz Aksaç'ın caz tınılı yorumunun salt bir müzikal çeşitlilik arayışı olmadığını, aksine topluluğun kutsal kabul ettiği semboller üzerindeki mülkiyet ve koruma reflekslerini tetiklediğini göstermektedir. Shils'in geleneğin sürekliliği üzerine kurduğu teorik çerçeve, bu örnekte dijital bir çatışma alanına dönüşmüş; inanç temelli bir eserin form değiştirmesi, dinleyici kitlesi tarafından geleneğin ontolojik güvenliğine yönelik bir tehdit veya evrensel bir açılım olarak iki zıt kutupta kodlanmıştır.

Netnografik analizler, dijital platformların sadece birer tüketim alanı değil, toplumsal normların ve kültürel sınırların yeniden müzakere edildiği dinamik birer "dijital meydan" işlevi gördüğünü kanıtlamaktadır. Kullanıcı yorumlarındaki tematik dağılım, müziğin teknik yapısındaki değişimin doğrudan eserin ruhsal ve inançsal bağlamıyla ilişkilendirildiğini; bu

durumun ise duygu eksikliği veya anlam kaybı gibi eleştirilerle somutlaştığını yansıtmaktadır. Ayrıca Oğuz Aksaç'ın deyiş yorumuna yönelik dijital mecralarda verilen bazı tepkiler, literatürdeki benzer örneklerle paralellik göstermektedir. Nitekim Erdoğan (2024), Mustafa Ceceli'nin "Kâinatın Aynasıyım" adlı deyiş icrasına yönelik toplumsal tepkileri incelediği çalışmasında, geleneksel bağlamdan kopan bu tür modern düzenlemelerin Alevi toplumu nezdinde bir "ahlâki panik" yarattığını ve inanca yönelik bir saldırı olarak kodlandığını saptamıştır. Bizim çalışmamızda elde edilen "caz semahın ruhunu veremez" veya "deyişin ruhuna uymamış" şeklindeki kullanıcı yorumları, Erdoğan'ın (2024) vurguladığı özel bir kutsal alan inşa etme çabası ve geleneği dış müdahalelerden koruma refleksiyle örtüşmektedir. Sonuç olarak, deyişlerin ritüelistik kökenlerinden koparılarak seküler ve küresel bir estetikle yeniden sunulması, post-modern müzik pratiklerinin kaçınılmaz bir gerilimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreç, geleneğin modern dünyada varlığını sürdürebilmesi için gerekli bir tercüme çabası ile kültürel hafızanın morfolojik bir aşınmaya uğraması endişesi arasındaki hassas dengeyi temsil etmektedir.

KAYNAKÇA

Adam, R. (2020). *The role of evolution and invention of tradition in identity and the built environment*. Journal of Traditional Building, Architecture and Urbanism, (1), 551-561. https://doi.org/10.51303/jtbau.vi1.378

Babich, B. (2018). Musical "covers" and the culture industry: From antiquity to the age of digital reproducibility. *Research in Phenomenology*, 48(3), 385-407.

Erdoğan, G. (2024). Ahlâki paniğin müzikteki yansıması üzerine bir örnek olay incelemesi: "Kâinatın Aynasıyım". *International Journal of Economics, Politics, Humanities & Social Sciences*, 7(4), 326-343. https://doi.org/10.59445/ijephss.1500657

Gazete Duvar. (2022, 16 Mart). *Alevi dedelerinden Oğuz Aksaç'a "caz deyiş" tepkisi*. https://www.gazeteduvar.com.tr/alevi-dedelerinden-oguz-aksaca-caz-deyis-tepkisi-haber-1556815 (Erişim Tarihi: 15.01.2026).

Giddens, A. (2021). *Modernliğin Sonuçları* (10. Baskı, E. Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Guliyeva, I. ve Kopanitsa, L. (2024). Folklore in contemporary music: Revival of cultural traditions. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 3(2), 24-34. https://interculture.com.ua/journals/vol-3-no-2-2024/folklore-in-contemporary-music-revival-of-cultural-traditions (Erişim Tarihi: 25.02.2026).

Gürkan, B. (2016). Küreselleşmenin müziği-müziğin küreselleşmesi. *Journal of International Social Research*, 9(44), 1446-1457.

Independent Türkçe. (2022, 15 Mart). *Deyişi caz tarzında okudu kimi Alevi dedelerce eleştirildi… Aksaç: Siyahi biri söyleseydi ayağa kalkar alkışlarlardı*. https://www.indyturk.com/node/484811/haber/deyi%C5%9Fi-caz-tarz%C4%B1nda-okudu-kimi-alevi-dedelerce-ele%C5%9Ftirildi%E2%80%A6-aksa%C3%A7-siyahi-biri (Erişim Tarihi: 15.01.2026).

Magnus, P. D. (2022). *A philosophy of cover songs*. Cambridge: Open Book Publishers.

Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Pope, A. (2016). Musical artists capitalizing on hybrid identities: A case study of Drake the "authentic" "black" "Canadian" "rapper". *Stream: Culture/Politics/Technology*, 9(1), 3-22.

Sezer, A. O. (2014). Modernlik ve muhafazakârlık. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 10(40), 161-170.

Shils, E. (2003). Gelenek. H. Arslan (Çev.), *Modernliğin Gölgesinde: Gelenek* içinde. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Yılmaz, H. (2005). Gelenek, gelenekçilik ve gelenekselcilik. *Muhafazakâr Düşünce*, 1(3), 39-53. https://izlik.org/JA24LY48GY (Erişim Tarihi: 07.02.2026).

Yılmaz, M. S. ve Adar, Ç. (2023). Geleneksel Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik besteci görüşleri. *AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 9(17), 155-173. https://izlik.org/JA56YN77DH (Erişim Tarihi: 03.02.2026).

10Haber. (2022, 16 Mart). *Alevi deyişini caz olarak söyledi, Alevi dedeleri kızdırdı*. https://10haber.net/kultur-sanat/alevi-deyisini-caz-olarak-soyledi-alevi-dedeleri-kizdirdi-84179/ (Erişim Tarihi: 15.01.2026).

The Role of Motivation, Regulation and Self-Regulation of Cognitive Processes in Playing a Musical Instrument

Marzena Maria Kızılay
Afyon Kocatepe Üniversitesi
marzenakizilay@gmail.com
Duygu Sökezoğlu Atılgan
Afyon Kocatepe Üniversitesi
duygusokez@aku.edu.tr

Abstract

The role of motivation and the regulation of thought processes constitutes a fundamental aspect of human psychological functioning within the context of musical instrument performance. Whether in the initial or advanced stages of education, the lack of motivation remains a prevalent challenge; thus, fostering a student's perception of the learning process as inherently significant and necessary emerges as the most effective form of motivation. Unlike intrinsic motivation, which is primarily an emotional reaction to an activity, motivation to learn is a cognitive response aimed at assigning meaning to the task, internalizing knowledge, and mastering specific skills. Educational methods focused on the value of work should prioritize cultivating a genuine commitment to learning, which enables students to maintain a disciplined practice regardless of the immediate appeal or difficulty of the task. The primary purpose of this study is to demonstrate the correlation between a teacher's skilful guidance of a young musician's cognitive processes and the resulting positive outcomes in the process of playing an instrument. By employing a theoretical analysis of cognitive mechanisms, this work emphasizes the importance of intellectual engagement in didactic practice, serving as an essential foundation for sustained artistic development and technical proficiency in performers.

Keywords: music psychology, motivation to learn, self-regulation, instrumental pedagogy, cognitive processes.

INTRODUCTION

Motivation can be conceptualised as students' energy and drive to learn, work effectively, and achieve to their potential at school and the behaviours that follow from this energy and drive (Martin, 2003: 88).

Undoubtedly, motivation plays a key role in the learning process, especially when mastering the ability to play a musical instrument. Whether at the initial or advanced stages of education, lack of motivation remains a common challenge for both teachers and students. Many musicians face the problem of losing motivation to practise, even though practice is an essential element in the development of skills. Young people, particularly at the university stage, are exposed to negative thought processes, the exaggeration of problems, and lowered self-esteem, while the path towards a satisfying performance of a work on stage is long and full of difficulties. An additional burden comes from the expectations of the environment (teachers or parents), as well as one's own expectations and ideas about how a work should be performed. When the time comes to test one's abilities, that is, during a stage performance, a fairly common result is an unsatisfactory outcome caused by stress, lack of concentration, fear of failure, and fear of negative judgement from others. At this point, without an appropriate approach from the teacher, the student focuses on the failure, often exaggerates it, and gradually loses motivation to play. Recognising and characterising such negative emotions associated with the process of

playing an instrument is the first step towards regaining control over thought processes (that is, minimising or even eliminating the problem). Guidance skilfully provided by the teacher and positively correlated patterns of thought during playing (for example, drawing the student's attention to what they are thinking while playing a particular passage) can, when applied in everyday work, later become learned and beneficial habits of the instrumentalist. The aim of this article is to demonstrate the significant and often underestimated role of the regulation and self-regulation of thought processes in the context of motivation to play musical instrument.

MOTIVATION, REGULATION AND SELF-REGULATED LEARNING

Social relationships influence motivation to learn; however, the role and strength of these influences change with age. In early adolescence, parents have the greatest influence, whereas in middle adolescence teachers and friends play a more important role, and in late adolescence friends become the decisive factor (Földi et al., 2024).

Although social relationships have a major influence on motivation to learn, it should be remembered that this motivation is not always positive. It should also be kept in mind that the profession of a musician is a specific form of both physical and mental work, and thought processes often help or hinder the maintenance of calm movements necessary for a technically precise performance of a work.

In psychology and the scientific literature, there is no single fixed number of types of motivation, because the number depends on the criterion of division (classification) adopted. Depending on the theory, researchers most often distinguish from two to more than a dozen types of motivation. The classical distinction between intrinsic and extrinsic motivation (defined by the source of the impulse and the pursuit of satisfaction or reward) derives directly from Self-Determination Theory developed by Richard M. Ryan and Edward L. Deci. They gave these concepts their contemporary scientific form within educational psychology and self-determination theory. According to the assumptions of their theory, implementing teaching methods that stimulate genuine engagement in learning brings long-term benefits. This approach enables students to develop and maintain internal discipline in their daily work and practice, regardless of whether the task they are currently carrying out is interesting to them or requires overcoming considerable difficulties (Ryan & Deci, 2000).

The classical behavioural-directional classification, in which the criterion is the source of the impulse linked to the direction of approach or avoidance, distinguishes four basic types of motivation: intrinsic, extrinsic, positive (oriented towards obtaining a reward), and negative (based on avoiding punishment) (Łukaszewski & Doliński, 2000: 448).

Positive motivation is based on the prospect of increasingly successful achievement of goals as the expectations of the environment are met. In other words, the student receives an additional impulse to act as a result of positive feedback from other people, for example after a successful concert. Negative motivation, in turn, is based on fear and stimulates activity by creating a sense of threat; for example, fear of receiving a low grade at the end of the semester may encourage intensive work with the instrument. Extrinsic motivation consists in stimulating an individual to take action and is commonly used in school assessment systems, where the mechanism of rewards and punishments serves to evaluate a student’s progress, which is rewarded by the external environment. Intrinsic motivation, by contrast, encourages a person to engage in an activity that has autonomous value for them. It arises from individual interests and an internal cognitive need. An example of such engagement is a student’s personal passion for playing an instrument, resulting from a deep conviction about the value and purposefulness of the effort undertaken.

Głoskowska-Sołdatow notes that "it is important that, from the moment a child comes under the influence of educational institutions, the cognitive interests that determine children's engagement in activity should be maintained, and that students should begin to be prepared to perceive meaning in their own actions, encouraged to learn cooperatively, and taught to derive satisfaction from even the smallest successes" (Głoskowska-Sołdatow, 2022: 76). Głoskowska-Sołdatow also emphasizes the value of intrinsic motivation as the most significant one: "It is precisely intrinsic motivation, which organizes the subject's activity with regard to a chosen problem or task, that creates the opportunity to choose an action that the student considers autonomous (their own), as well as the action itself related to the chosen problem or task, where the outcomes of the action are of secondary importance, that should be an instrument utilized by the teacher in working with the student. Autonomous activities evoke states in the student such as cognitive curiosity, interest, joy, and satisfaction – emotions typical for a child and usually accompanying the activities they undertake" (Głoskowska-Sołdatow, 2010: 422).

In the light of contemporary music pedagogy, the most effective motivational strategy is to develop in the student the conviction that the learning process has profound meaning and importance. A key element in shaping student engagement is supporting their internal awareness that the educational effort they undertake has inherent value and purpose. Unlike intrinsic motivation, which is primarily an emotional response to a particular activity, motivation to learn is a cognitive response aimed at assigning meaning to the task, acquiring knowledge, and mastering specific skills (Brophy, 1983: 2010). Educational methods focused on the value of work emphasise the development of authentic engagement in learning, enabling students to maintain disciplined practice regardless of whether the task seems attractive or difficult (Brophy, 1987: 2010).

It is precisely in this area that the synergy between motivation and self-regulation processes becomes apparent, with the teacher acting as a moderator not only of the student's behaviour but also of their beliefs. Supporting motivation to learn in the instrumental class provides the foundation for planning and anticipation, determining how the student will later approach the independent analysis of a work. The literature on music pedagogy points to the key role of self-regulation (Self-Regulated Learning) and teacher co-regulation in the effective process of learning to play an instrument. This issue is discussed extensively in the works of McPherson and Renwick (2011), Zimmerman and Schunk (2011), and Miksza (2015) concerning practice strategies, as well as in sources addressing the transition from external control to independence in the learning process (Hadwin et al., 2018).

Zimmerman (2008), in his article *Investigating Self-Regulation and Motivation: Historical Background, Methodological Developments, and Future Prospects* writes: "Unlike measures of mental ability or academic performance skill, self-regulated learning (SRL) refers to the self-directive processes and self-beliefs that enable learners to transform their mental abilities (..). SRL is viewed as proactive processes that students use to acquire academic skill, such as setting goals, selecting and deploying strategies, and self-monitoring one's effectiveness (..)" (Zimmerman, 2008: 166).

In 2011, Zimmerman and Dale H. Schunk, in the publication Handbook of Self-Regulation of Learning and Performance, described a concept of self-regulation in learning based on a cyclical model. According to the authors, this process is not a fixed personality trait but a fluid sequence of actions. The authors divide each learning process into three successive and mutually influential phases:

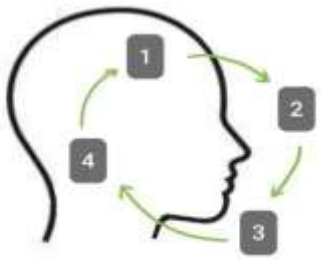
- Forethought phase: Task analysis, goal setting, and strategy planning. Beliefs about one's own self-efficacy and motivation also exert an influence at this stage.

- Performance phase: Carrying out the task together with self-observation and the use of volitional strategies that sustain attention and engagement.

- Self-reflection phase: Evaluation of one's own results (self-judgement), analysis of the causes of success or failure, and emotional and cognitive reactions (self-reaction), which influence the next learning cycle (Zimmerman & Schunk, 2011: 4-7).

It is worth noting that the dynamic model of self-regulation proposed in contemporary music psychology shows a striking similarity to the classical concepts of Polish instrumental pedagogy. An example is the four-stage model of working on a musical piece formulated by Tadeusz Wroński, the legendary Polish violinist and pedagogue, in his fundamental work "Zagadnienia gry skrzypcowej", first published in the 1960s. The author divides the practice process into the phases of consciousness, movement, sound, and analysis. The transition from conception and goal (consciousness), through motor execution (movement and sound), to the critical evaluation of the result (analysis) constitutes a precise, practical reflection of the three phases of Zimmerman's SRL cycle (forethought, performance, and self-reflection). This indicates that the intuitions of outstanding music pedagogues anticipated and empirically confirmed later theoretical cognitive models. A graphic outline of Wroński's concept of practice is presented below (1996: 43).

Figure 1: Wroński's four-stage model for working on a musical piece



1. Consciousness
2. Movement
3. Instrument
4. Ear

Source: (Wroński, 1996: 43).

In the traditional teaching process, the student shows a natural tendency to shorten the cycle of work on a musical piece. Most often, the student omits the initial phase (consciousness) and the final phase (ear analysis), moving directly to mechanical, unreflective repetition of the material and focusing exclusively on the phases number 2-movement and number 3-instrument. The role of the teacher is to act as an external "regulator" and guide who teaches the student how to consciously and smoothly control the transitions between the successive stages of Wroński's concept.

Drawing upon Wronski's framework, a four-stage conceptual model of teacher-student interaction was developed, which synthesizes his original schema with the concepts of co-regulation and self-regulation of thinking:

- Transition from Consciousness (1) to Movement (2): The teacher prevents the student from beginning to play impulsively. Before the student touches the instrument, the teacher requires them to verbalise their performance intention. For example, the teacher may ask: "What tone colour do you want to achieve here?" or "Which finger in this position will provide stability?" In this way, the teacher anchors the student's cognitive process in the phase of consciousness, and the physical motor impulse (movement) becomes a direct and controlled consequence of this mental representation rather than a matter of chance.



- Transition from Movement (2) to Instrument/Sound (3): At this stage, the teacher trains the student's selective attention in real time. The teacher helps the student control the cause-and-effect relationship between the playing apparatus and the acoustic result. Instead of offering a general comment, the teacher directs the student's attention to micro-movements: "Notice how changing the angle of the bow (movement) immediately brightens the tone (sound)." Here, co-regulation consists of providing verbal reference points that the student integrates with their kinaesthetic and auditory sensations.
- Transition from Instrument/Sound (3) to Ear/Analysis (4): This is the key moment of the cycle and most difficult transition for a young musician, who, after a note has sounded, tends to repeat the mistake immediately. The teacher physically interrupts the playing (creating a so-called cognitive pause) and initiates the phase of critical evaluation. The teacher asks targeted questions: "What did you just hear in this passage?" or "Did that sound correspond to your original plan?" Through these interventions, the teacher does not provide ready-made answers but requires the student to conduct an independent analysis, that is, to evaluate their own action.
- Transition from Ear/Analysis (4) to New Consciousness (1): According to Wroński, closing the loop is the most important moment in the whole cycle. The teacher ensures that the conclusions drawn from the analysis are not forgotten but become the foundation for the next attempt. The teacher asks: "If the note was out of tune because your thumb was too low, what will you change in your preparation before playing it again?" In this way, the process of co-regulation transforms a raw conclusion into an updated, conscious goal, closing the loop and initiating a new, qualitatively higher cycle of practice (cf. Wroński, 1996: 43-47).

Through such a structured teacher intervention, the student ceases to practise in a linear and chaotic manner. The student begins to understand the architecture of the practice process, which over time enables the internalisation of these questions and independent control of the stages during autonomous practice at home.

CONCLUSION

From the perspective of cognitive psychology, it is the appropriate type of motivation that determines whether the student begins to consciously control their practice (Zimmerman & Schunk, 2011). In the light of educational theories, the most desirable state is a consciously developed motivation to learn. This is a deep form of engagement in which the student recognises the substantive value of practice, understands its deeper meaning, and perceives the real necessity of carrying out a given task (Brophy, 2010). Through intentional co-regulation, the teacher stimulates and deliberately completes the student's self-regulatory cycle, requiring the student to verbalise goals and engage in critical self-evaluation. Only the synergy between the teacher's co-regulation of thought processes, the student's autonomous self-regulation, and motivation oriented towards the value of work allows the learner to achieve full artistic independence and to optimise long-term learning outcomes (Brophy, 2010).

In conclusion, the effectiveness of the teaching process in the instrumental class is a direct consequence of the systematic integration of the student's cognitive and motivational structures. Successful performance depends not only on the mechanical repetition of motor structures but also on the development of mature self-regulation, in which the individual intentionally monitors, evaluates, and modifies their own thought processes within a cyclical loop. The operational foundation of this mechanism is the smooth transition between the phases

of planning, performance control, and deep self-reflection, which activates analytical-auditory memory and minimises the destructive influence of performance anxiety.

The process of effectively mastering the ability to play a musical instrument is deeply conditioned by the dynamic interaction between cognitive processes and motivational mechanisms. Instrumental education—particularly at the advanced stage of higher education—exposes students to high levels of stress, fear of failure, and pressure from both external and internal expectations, which commonly results in a loss of energy for work and lowered self-esteem. As Martin (2003) indicates, motivation is the driving force that enables an individual to realise their full potential; however, maintaining it requires a transition from traditional behavioural systems of rewards and punishments (Łukaszewski & Doliński, 2000) towards more autonomous forms of engagement, as postulated by self-determination theory (Ryan & Deci, 2000).

In accordance with the propositions of Głoskowska-Sołdatow (2022, 2010), the teacher's task is to foster autonomy, cognitive curiosity, and the ability to perceive meaning in one's own actions. Contemporary cognitive science and music pedagogy (Brophy, 1983: 2010) clearly distinguish affective intrinsic motivation from cognitively developed motivation to learn. It is the latter, based on a deep conviction about the inherent value and purposefulness of effort, that enables the student to maintain disciplined daily instrumental practice in the face of technical difficulties.

It is precisely at this level that the key role of teacher co-regulation becomes apparent as a bridge towards the development of mature self-regulation in the student (Hadwin et al., 2018; Zimmerman & Schunk, 2011). By intentionally directing patterns of thought during the lesson (for example, by asking about performance intentions or encouraging reflection on an error), the teacher helps the student control critical moments in the process of instrumental education. Such cognitive training not only optimises analytical-auditory memory and accelerates the memorisation of musical notation, but also shifts attention away from emotional anxiety and towards performance tasks, effectively reducing performance anxiety (McPherson & McCormick, 2006). Implementing methods that stimulate the self-regulation of thought processes in correlation with cognitive motivation therefore constitutes a fundamental condition for the instrumentalist's artistic independence and for achieving satisfactory learning outcomes.

REFERENCES

- Brophy, J. (1983). Conceptualizing student motivation. Educational Psychologist, 18(3), 200–215.
- Brophy, J. (1987). Socializing student motivation to learn. Advances in Motivation and Achievement, 5, 181–210.
- Brophy, J. (2010). Motivating students to learn (wyd. 3). Routledge.
- Földi, F., Szabó, N., Oo, T. Z., Csizmadia, G., & Józsa, K. (2024). Motivation in Learning Musical Instruments: The Role of Parents, Teachers, and Friends. *Music & Science*, *7*.
- Głoskowska-Sołdatow, M. (2010) Wybrane aspekty motywowania uczniów do nauki zródło: Edukacja dziecka – mity i fakty, pod redakcją Elżbiety Jaszczyszyn i Jolanty Szada-Borzyszkowskiej, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2010, pages 422–431).ISBN 978-83-61209-39-3.
- Głoskowska-Sołdatow, M. (2022). Motywacja Do Uczenia Się Uczniów W Młodszym Wieku Szkolnym W Opiniach Nauczycieli – (Nie)Świadoma Niewiedza Versus Pogłębiona Refleksja Pedagogiczna. „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze", 3,

2022, S. 76–87. Doi: 10.5604/01.3001.0015.8145. Orcid Https://Orcid.Org/0000-0002-8579-9899. Uniwersytet w Białymstoku.

- Hadwin, A. F., Järvelä, S., & Miller, M. (2018). Self-Regulation, Co-Regulation, and Shared Regulation in Collaborative Learning Environments. In D. H. Schunk, & J. A. Greene (Eds.), Handbook of Self-Regulation of Learning and Performance (2nd ed., pp. 83-106). Routledge/Taylor & Francis. https://doi.org/10.4324/9781315697048-6
- Łukaszewski, W., & Doliński, D. (2000). Mechanizmy motywacyjne. W: J. Strelau (Red.), Psychologia. Podręcznik akademicki (t. 2, s. 441–467). Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Martin, A. J. (2003). The Student Motivation Scale: Further testing of an instrument that measures school students' motivation. Australian Journal of Education, 47(1), 88–106
- McPherson, G. E., & Renwick, J. M. (2011). Self-regulation and mastery of musical skills. In B. J. Zimmerman & D. H. Schunk (Eds.), Handbook of self-regulation of learning and performance (pp. 234–248).
- McPherson, G. E., & McCormick, J. (2006). Self-efficacy and music performance. *Psychology of Music*, *34*(3), 322-336.
- Miksza, P. (2015) The effect of self-regulation instruction on the performance achievement, musical self-efficacy, and practicing of advanced wind players. Psychology of MusicVolume 43, Issue 2, March 2015, Pages 219-243 https://doi.org/10.1177/0305735613500832
- Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2000). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American Psychologist, 55*(1), 68–78. https://doi.org/10.1037/0003-066X.55.1.68
- Wroński, T. (1996). *Techniki gry skrzypcowej: Cz. 3. Technologia pracy*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Zimmerman, B. J., & Schunk, D. H. (2011). Self-regulated learning and performance: An introduction and an overview. W: D. H. Schunk & B. J. Zimmerman (Red.), *Handbook of self-regulation of learning and performance* (s. 1–12). Routledge.
- Zimmerman, B. J. (2008). Investigating self-regulation and motivation: Historical background, methodological developments, and future prospects. American Educational Research Journal, 45(1), 166–183 https://doi.org/10.3102/0002831207312909

Müzik Eğitiminde Kadın Öğrencilerin Liderlik Deneyimleri ve Çatışma Algıları

Female Students' Leadership Experiences and Perceptions of Conflict in Music Education

Melike Çakan Uzunkavak

Harran Üniversitesi

Melike67@harran.edu.tr

Özet

Bu araştırmada müzik eğitimi alanında öğrenim gören kadın öğrencilerin liderlik deneyimlerini ve bu deneyimlerle ilişkili çatışma algılarını incelemek amaçlanmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden fenomenolojik desen kullanılmıştır. Çalışma grubunu amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen 10 kadın öğrenci oluşturmaktadır. Veriler, demografik bilgi formu ve yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla toplanmış; betimsel ve tematik analiz yaklaşımlarıyla çözümlenmiştir. Analiz sonucunda yedi tema altında toplam 49 kod elde edilmiştir. Bulgular, katılımcıların liderlik deneyimlerini sorumluluk üstlenme, süreci yönlendirme, destek olma, kaygı yaşama ve özgüven gelişimiyle ilişkilendirdiklerini göstermektedir. Ayrıca kadın öğrencilerin liderlik sürecinde fırsat yetersizliği, cinsiyete dayalı küçümseme, arka planda kalma ve çatışma çözme gereksinimleriyle karşılaştıkları belirlenmiştir. Araştırmanın, müzik eğitimi ortamlarında kadın öğrencilerin liderlik rollerini daha görünür ve desteklenebilir hâle getirmeye yönelik uygulamalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çatışma algısı, kadın öğrenciler, liderlik, müzik eğitimi

Abstract

This study aimed to examine the leadership experiences of women students studying in the field of music education and their perceptions of conflict related to these experiences. A phenomenological design, one of the qualitative research methods, was used in the study. The study group consisted of 10 women students selected through purposive sampling. Data were collected through a demographic information form and a semi-structured interview form, and were analyzed using descriptive and thematic analysis approaches. As a result of the analysis, a total of 49 codes were obtained under seven themes. The findings show that the participants associated their leadership experiences with taking responsibility, guiding the process, providing support, experiencing anxiety, and developing self-confidence. In addition, it was determined that women students encountered limited opportunities, gender-based belittlement, remaining in the background, and the need for conflict resolution during the leadership process. The study is expected to contribute to practices aimed at making women students' leadership roles more visible and supported in music education settings.

Keywords: *Conflict perception, leadership experience, music education, women students*

GİRİŞ

Eğitim ortamlarında liderlik, öğrencilerin öğrenme sürecinde sorumluluk almaları, karar alma süreçlerine katılmaları ve grup çalışmalarının yürütülmesine katkı sunmalarıyla ilişkili bir süreç olarak ele alınmaktadır. Liderlik yalnızca resmî bir görev ya da belirli bir konumla sınırlandırılmamakta; bireyleri ortak hedefler etrafında bir araya getirme, motive etme ve öğrenme sürecinde rehberlik etme gibi işlevlerle açıklanmaktadır (Dereceli ve Alcan, 2025). Bu yönüyle eğitim ortamlarında liderlik, öğrencilerin akranlarıyla kurdukları etkileşimler, üstlendikleri görevler ve ortak çalışmalara sundukları katkılar üzerinden değerlendirilmektedir.

Öğrenci liderliği, öğrencilerin inisiyatif almaları, görev paylaşımına katılmaları, akranlarıyla iş birliği içinde hareket etmeleri, grup çalışmalarını koordine etmeleri ve ortak süreci desteklemeleri, öğrenci liderliğinin önemli göstergeleri arasında değerlendirilmektedir. Bu kapsamda öğrenci liderliği; iletişim, sorumluluk paylaşımı, eleştirel düşünme ve ortak karar alma süreçleriyle birlikte ele alınmaktadır (Scherer, 2025). Alan yazında etkili liderlik ya da yöneticilik özelliklerinin zaman zaman erkeklerle ve otoriter kabul edilen davranış biçimleriyle ilişkilendirildiği; kadınların ise bu kalıpların dışında değerlendirilebildiği ifade edilmektedir (Dereceli ve Alcan, 2025). Bu nedenle kadın öğrencilerin liderlik deneyimleri, yalnızca bireysel yeterlikler ya da kişisel özellikler üzerinden değil, eğitim ortamındaki toplumsal cinsiyet algıları ve rol beklentileri üzerinden de değerlendirilmektedir.

Müzik eğitimi, öğrencilerin liderlik rollerini deneyimleyebilecekleri çok katmanlı bir öğrenme alanı sunmaktadır. Toplu icra, koro ve orkestra çalışmaları, oda müziği grupları, prova süreçleri, sahne hazırlığı, repertuvar seçimi ve müzikal sorumluluk paylaşımı gibi uygulamalar, öğrencilerin yalnızca bireysel performanslarını değil, grup içindeki etkileşimlerini de görünür kılmaktadır (Sutherland ve Cartwright, 2022; Taylan ve Polat, 2022). Müzik topluluklarında iletişim, rol paylaşımı, ortak hedefler etrafında hareket etme ve grup uyumunu sürdürme, liderlik deneyiminin önemli bileşenleri arasında değerlendirilmektedir. Özellikle küçük grup provaları ve öğrenci yönetimindeki grup çalışmaları, öğrencilerin müzikal problemleri birlikte tartışmalarına, birbirlerine dönüt vermelerine ve ortak sürece daha etkin katılmalarına olanak sağlamaktadır (Scherer, 2025).Bu süreçlerde liderlik, yalnızca teknik bir yönlendirme ya da prova yönetimi olarak değil; iletişim kurma, sorumluluk paylaşma, ortak bir müzikal anlayış geliştirme ve grup üyelerinin sürece katılımını destekleme biçiminde ele alınmaktadır (Nenić ve Nikolić, 2022). Koro, orkestra ve oda müziği gibi toplu müzik yapma ortamları da öğrencilerin müzikal fikirlerini ifade edebildikleri, grubun estetik ve işitsel bütünlüğüne katkı sundukları ve liderlik pratiklerini deneyimleyebildikleri alanlar arasında değerlendirilmektedir.

Grup içinde yürütülen öğrenme süreçlerinde çatışma, yalnızca olumsuz ya da kaçınılması gereken bir durum olarak değil; rol paylaşımı, sorumluluk dağılımı, iletişim biçimleri, karar alma süreçleri ve grup içi beklentilerle ilişkili bir süreç olarak ele alınmaktadır. Farklı beklenti, amaç ve çalışma alışkanlıklarına sahip bireylerin bir araya geldiği öğrenme ortamlarında çatışmaların ortaya çıkması olağan bir durum olarak değerlendirilmektedir (Özdemir, 2018). Çatışmanın yapıcı biçimde ele alınmasının ise grup uyumunun güçlenmesine, farklı bakış açılarının görünür hâle gelmesine ve iletişim süreçlerinin gelişmesine katkı sağlayabileceği belirtilmektedir (Basım ve diğerleri, 2009).

Müzik topluluklarında ortak prova süreçleri, görev paylaşımı, repertuvar seçimi ya da müzikal yorum farklılıkları sırasında çeşitli anlaşmazlıklar ortaya çıkabilmektedir. Bu anlaşmazlıkların uzlaşmacı yaklaşımlarla ele alınması, öğrencilerin farklı görüşleri anlamalarına, ortak hedefler etrafında hareket etmelerine ve grup içi iş birliğini sürdürmelerine olanak tanıyabilmektedir (Özdemir, 2018; Scherer, 2025). Bu kapsamda müzikal iş birliği sürecinde ortaya çıkan çatışmalar; öğrencilerin liderlik rollerini deneyimlemeleri, farklılıklarla uzlaşmaları ve ortak karar alma süreçlerine katılmaları açısından önemli bir etkileşim alanı olarak değerlendirilmektedir.

Müzik ve sanat eğitimi alanında kadın öğrencilerin belirli çalgılara, ses gruplarına ya da müzikal rollere yönlendirilmesi, onların karar verici ve yönlendirici konumlardaki görünürlüklerini sınırlandırabilecek bir durum olarak ele alınmaktadır (Nenić ve Nikolić, 2022; Wiegand, 2025). Ayrıca kadın öğrencilerin görüşlerini açıkça ifade etmeleri, liderlik inisiyatifi almaları ya da grup içinde daha belirgin bir duruş sergilemeleri, eğitim ortamındaki toplumsal beklentiler ve cinsiyet yanlılığıyla birlikte değerlendirilmektedir (VanDeusen ve Wagoner, 2025). Buradan yola çıkarak kadın öğrenciler açısından liderlik ve çatışma deneyimlerinin

birlikte ele alınması, müzik eğitimi ortamlarındaki grup içi ilişkilerin anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

Grup çalışmaları içinde karar alma, görev paylaşımı, prova sürecini yönlendirme ve müzikal yorumlara ilişkin görüş bildirme gibi durumlar, yalnızca bireysel iletişim biçimleriyle değil, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin beklentilerle de ilişkili olabilmektedir. Ayrıca kişilerarası çatışmaların iletişimsel süreçler, rol ve beklenti farklılıklarıyla bağlantılı olarak ele alındığı; çatışma çözme yaklaşımlarında cinsiyetin de belirleyici değişkenlerden biri olabildiği ifade edilmektedir (Basım ve diğerleri, 2009). Bu nedenle kadın öğrencilerin liderlik rollerini nasıl anlamlandırdıklarının ve bu roller sırasında karşılaştıkları çatışma durumlarını nasıl değerlendirdiklerinin grup içi etkileşimler üzerinden incelenmesi önemli görülmektedir.

İlgili alan yazında müzik eğitimi ve liderlik konusunun farklı yönleriyle ele alındığı görülmektedir. Bu çalışmalarda müzik öğretmenlerinin sanatsal liderlik davranışları, müzik topluluklarında liderlik biçimleri ve öğrenci merkezli topluluk çalışmalarında liderlik gelişimi gibi konulara yer verilmektedir (Övgü Taylan ve Polat, 2022; Scherer, 2025; Sutherland ve Cartwright, 2022). Kadınların müzik eğitimi alanındaki deneyimlerine yönelik çalışmalarda ise toplumsal cinsiyet kalıpları, çalgı seçimi, görünürlük, mesleki yönelim ve akademik ortamda karşılaşılan cinsiyet yanlılığı gibi konuların öne çıktığı görülmektedir (Candan, 2022; VanDeusen ve Wagoner, 2026; Wiegand, 2025). Ancak müzik eğitimi alanında öğrenim gören kadın öğrencilerin toplu icra, prova ve grup çalışmaları sırasında üstlendikleri liderlik rolleri ile bu süreçlerde karşılaştıkları çatışma durumlarını birlikte ele alan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Kadın öğrencilerin müzik eğitimi sürecinde liderliği nasıl tanımladıklarının, hangi liderlik rollerini üstlendiklerinin ve bu rolleri deneyimlerken karşılaştıkları çatışma durumlarını nasıl anlamlandırdıklarının incelenmesi önemli görülmektedir. Buradan yola çıkarak bu araştırmada, müzik eğitimi alanında öğrenim gören kadın öğrencilerin liderlik deneyimlerini ve bu deneyimlerle ilişkili çatışma algılarını incelemek amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmıştır:

1. Katılımcıların müzik eğitimi sürecinde deneyimledikleri liderlik rollerine ilişkin görüşleri nelerdir?

2. Katılımcıların kadın öğrenci olmanın liderlik deneyimlerine yansımalarına ilişkin görüşleri nelerdir?

3. Katılımcıların müzik eğitimi ortamlarında kadın öğrencilere sunulan liderlik fırsatlarına ilişkin görüşleri nelerdir?

4. Katılımcıların liderlik rolleri sırasında yaşadıkları çatışma durumları ve bu çatışmaların nedenlerine ilişkin görüşleri nelerdir?

5. Katılımcıların liderlik sürecinde yaşanan çatışmaların çözümüne ilişkin görüşleri nelerdir?

6. Katılımcıların liderlik deneyimlerinin müzik eğitimi süreçleri ve mesleki kimlik gelişimleri üzerindeki etkilerine ilişkin görüşleri nelerdir?

7. Katılımcıların kadın öğrencilerin liderlik rollerini daha etkin biçimde üstlenebilmelerine yönelik önerileri nelerdir?

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu araştırmada, müzik eğitimi alanında öğrenim gören kadın öğrencilerin liderlik deneyimlerini ve bu deneyimlerle ilişkili çatışma algılarını incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiştir. Nitel araştırmalar, bireylerin belirli bir olguya ilişkin deneyimlerini, algılarını ve bu deneyimlere yükledikleri anlamları derinlemesine incelemeye olanak sağlaması bakımından araştırmanın amacıyla uyumlu görülmektedir. Araştırma, nitel araştırma desenlerinden fenomenolojik desen ile yürütülmüştür. Fenomenolojik desen, katılımcıların belirli bir olguya ilişkin yaşantılarını ve bu yaşantıları nasıl anlamlandırdıklarını ortaya koymayı amaçlayan bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir (Creswell, 2021; Yıldırım ve Şimşek, 2021).

Bu araştırmada ele alınan temel olgu, kadın öğrencilerin müzik eğitimi sürecinde deneyimledikleri liderlik rolleri ve bu rollerle ilişkili çatışma algılarıdır. Kadın öğrencilerin liderliği nasıl tanımladıkları, liderlik sürecinde hangi rolleri üstlendikleri, bu süreçte ne tür güçlüklerle karşılaştıkları ve çatışma durumlarını nasıl anlamlandırdıkları katılımcıların kendi anlatıları üzerinden incelenmiştir.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, müzik eğitimi alanında öğrenim gören toplam 10 kadın öğrenci oluşturmaktadır. Katılımcılar, araştırmanın amacıyla uyumlu olarak amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme, araştırılan olguya ilişkin deneyime sahip katılımcıların seçilmesine olanak sağlaması bakımından nitel araştırmalarda tercih edilen bir örnekleme yaklaşımıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bu araştırmada kadın öğrencilerin müzik eğitimi sürecindeki liderlik deneyimleri ve çatışma algıları incelendiğinden, çalışma grubunun kadın öğrencilerden oluşmasına dikkat edilmiştir.

Katılımcıların müzik ve konservatuvar eğitimi alıyor olmaları; toplu icra, prova, grup çalışması, sahne hazırlığı ve müzikal sorumluluk paylaşımı gibi süreçlerde liderlik rollerini deneyimlemiş olabilecekleri düşüncesiyle araştırmanın kapsamına uygun görülmüştür. Katılımcılara ilişkin yaş, öğrenim görülen program, sınıf düzeyi ve benzeri demografik bilgiler demografik bilgi formu aracılığıyla toplanmıştır. Araştırmada katılımcıların kimlik bilgilerinin gizli tutulması amacıyla görüşme verileri raporlanırken K1, K2, K3...K10 şeklinde kodlar kullanılmıştır. Katılımcılara ait demografik bilgilere Tablo 1'de yer verilmiştir.

Tablo 1. Katılımcılara Ait Demografik Bilgiler

Katılımcı	Yaş	Sınıf	Ana Çalgı
K1	32	3	Şan
K2	24	4	Keman
K3	30	4	Ud
K4	20	4	Keman
K5	26	4	Tambur
K6	37	3	Şan
K7	22	2	Şan
K8	29	3	Keman
K9	27	3	Keman
K10	21	3	Piyano

Tablo 1'de çalışma grubunda yer alan katılımcıların demografik özelliklerine yer verilmiştir. Araştırmaya katılan 10 kadın öğrencinin yaş dağılımı incelendiğinde, 20–24 yaş aralığında 4, 25–29 yaş aralığında 3 ve 30 yaş ve üzerinde 3 katılımcının yer aldığı görülmektedir. Sınıf düzeyleri açısından katılımcıların 1'i 2. sınıfta, 5'i 3. sınıfta ve 4'ü 4.

sınıfta öğrenim görmektedir. Ana çalgı dağılımına bakıldığında ise katılımcıların 4'ünün keman, 3'ünün şan, 1'inin ud, 1'inin tambur ve 1'inin piyano ana çalgısına sahip olduğu belirlenmiştir.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veriler, araştırmacı tarafından hazırlanan demografik bilgi formu ve yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla toplanmıştır. Demografik bilgi formunda katılımcıların yaş, sınıf düzeyi ve ana çalgılarına ilişkin sorulara yer verilmiştir.

Araştırmanın temel veri toplama aracı olan yarı yapılandırılmış görüşme formu, araştırmanın amacı ve araştırma soruları dikkate alınarak hazırlanmıştır. Görüşme formunun ilk hâlinde kadın öğrencilerin müzik eğitimi sürecinde deneyimledikleri liderlik rolleri, kadın öğrenci olmanın liderlik deneyimlerine yansımaları, liderlik fırsatlarına ilişkin değerlendirmeleri, liderlik sürecinde yaşadıkları çatışmalar, bu çatışmaların nedenleri, çatışma çözme yolları, liderlik deneyimlerinin müzik eğitimi ve mesleki kimlik gelişimine etkileri ile kadın öğrencilerin liderlik rollerini daha etkin üstlenebilmelerine yönelik önerilerini ortaya çıkarmaya yönelik 14 soru yer almıştır. Hazırlanan görüşme formu, kapsam ve anlaşılırlık açısından değerlendirilmek üzere müzik eğitimi alanında çalışan iki alan uzmanının görüşüne sunulmuştur. Uzmanlardan gelen öneriler doğrultusunda benzer içerikteki sorular birleştirilmiş, tekrar eden veya araştırmanın amacıyla doğrudan ilişkili olmadığı düşünülen sorular formdan çıkarılmıştır. Bu düzenleme sonucunda görüşme formu 7 sorudan oluşacak şekilde yeniden yapılandırılmıştır.

Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi

Araştırmanın yürütülebilmesi için Harran Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'ndan 16.10.2025 tarihli ve 2025/323 sayılı karar ile etik kurul izni alınmıştır. Etik kurul izninin ardından katılımcılarla ön görüşmeler yapılmış, araştırmanın amacı ve görüşme süreci hakkında bilgi verilmiştir. Araştırmaya katılım gönüllülük esasına dayalı olarak gerçekleştirilmiştir.

Veriler, katılımcılarla yüz yüze gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla toplanmıştır. Katılımcıların onayı alınarak görüşmeler ses kaydına alınmış ve görüşmeler yaklaşık 15 dakika sürmüştür. Katılımcıların kimliklerini gizli tutmak amacıyla veriler K1, K2, K3…K10 şeklinde kodlanmıştır.

Görüşmeler tamamlandıktan sonra ses kayıtları yazılı metne aktarılmıştır. Elde edilen metinler araştırmacı tarafından birkaç kez okunmuş, katılımcı ifadeleri araştırmanın amacı ve araştırma soruları doğrultusunda çözümlenmiştir. Verilerin analizinde betimsel ve tematik analiz yaklaşımlarından yararlanılmıştır. Analiz sürecinde katılımcı ifadelerinden hareketle kodlar oluşturulmuş, benzer kodlar bir araya getirilerek tema ve alt temalar belirlenmiştir. Bulguların sunumunda katılımcı görüşlerini yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara yer verilmiştir. Kodlama sürecinin güvenirliğini desteklemek amacıyla araştırmacı tarafından yapılan kodlamalar, müzik eğitimi alanında çalışan bir alan uzmanının görüşüne sunulmuştur. Araştırmacı ve alan uzmanı değerlendirmeleri Miles ve Huberman'ın (1994) güvenirlik formülü doğrultusunda karşılaştırılmıştır. Yapılan hesaplama sonucunda kodlayıcılar arası uyum oranı %84 olarak belirlenmiştir. Bu oranın %70'in üzerinde olması, kodlama sürecinin güvenirliğini destekleyen bir gösterge olarak değerlendirilmiştir. Görüş ayrılığı bulunan kodlar yeniden incelenmiş ve uzman görüşleri doğrultusunda gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Bu süreç sonunda verilerden toplam 49 kod ve 7 tema elde edilmiştir.

Araştırmanın inandırıcılığını artırmak amacıyla bulgular katılımcı ifadelerine dayalı olarak sunulmuş ve doğrudan alıntılarla desteklenmiştir. Aktarılabilirliği desteklemek için

çalışma grubu, veri toplama süreci ve analiz aşamaları açıklanmıştır. Tutarlılık ve teyit edilebilirlik açısından ses kayıtları, yazılı dökümler, kodlama notları ve tema oluşturma sürecine ilişkin kayıtlar araştırmacı tarafından saklanmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde, katılımcıların kadın öğrencilerin müzik eğitimi sürecindeki liderlik deneyimleri ve çatışma algılarına ilişkin görüşlerinden elde edilen bulgular sunulmuştur.

Tablo 2. Katılımcıların liderlik deneyimlerine ilişkin görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	n
Liderlik Deneyimlerine İlişkin Görüşler	Liderlik deneyimi	K1, K2, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10	9
	Rol almama	K3	1
	Yüklenen sorumluluk	K1, K2, K6, K8, K9	5
	Kaygılı liderlik	K4, K5, K6, K10	4
	Güçlendirici deneyim	K2, K7, K8, K10	4
	Temsil etme	K4	1
	Destek olma	K6, K7	2
	Kontrol sağlama	K9	1

Tablo 2'de de görüldüğü gibi, katılımcıların liderlik rollerine ilişkin deneyimlerinden toplam 8 kod elde edilmiştir. Bu kodlar; liderlik deneyimi (9), rol almama (1), yüklenen sorumluluk (5), kaygılı liderlik (4), güçlendirici deneyim (4), destek olma (2), temsil etme (1) ve kontrol sağlama (1) şeklindedir. Katılımcılardan yalnızca birinin liderlik rolü üstlenmediği belirlenmiştir. Katılımcıların liderlik sürecini yalnızca görev üstlenme olarak değil; destek olma, temsil etme ve kontrol sağlama gibi farklı sorumluluk alanlarıyla birlikte ele aldıkları görülmektedir. Buradan yola çıkarak katılımcıların liderlik deneyimlerini çoğunlukla sorumluluk üstlenme, süreci yönetirken kaygı yaşama ve bu deneyimden güçlenerek çıkma üzerinden anlamlandırdıkları söylenebilir. Katılımcıların görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir:

"Evet üstlendim liderlik rolü. Kendimi çok yorgun hissettim. İsteyerek ya da düşünerek yaptığım bir şey değil. Üstüme yüklenilmiş bir sorumluluk etiket gibi oldu" (K1).

"Evet liderlik rolü üstlendim. İyi hissettim sorumluluk aldığım için" (K2).

"Evet. Herkesi temsil eden biri gibi hissettim. Yani bütün grubu temsil ettim sonuçta. Yanlış bir şey söylersem diye de bir gerginlik vardı tabi" (K4).

"Çok korktum, çok çekindim. Ondan sonra rahat hissettim" (K5)

"Sorumluluk çok fazla olduğu için biraz tedirgin oldum. Ama güzel bir iletişimimiz var" (K6).

Tablo 3. Katılımcıların kadın öğrenci olmanın liderlik deneyimlerine yansımalarına ilişkin görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	n
Kadın Öğrenci Olmanın Yansımaları	Fırsat yetersizliği	K1, K2, K3, K4, K5, K7, K9	7
	Cinsiyete dayalı küçümseme	K2, K3, K4, K7, K9	5
	Erkek egemen ortam	K2, K4, K7	3
	Özgüven kırılması	K3, K5	2
	Dolaylı baskı	K1, K9	2
	Fırsat eşitliği algısı	K6	1
	Kadınlığa atfedilen olumlu özellikler	K8, K10	2
	Kadın dayanışması sorunu	K1	1

Tablo 3'te de görüldüğü gibi, kadın öğrenci olmanın liderlik sürecine yansımalarına ilişkin toplam 8 kod elde edilmiştir. Bu kodlar; fırsat yetersizliği (7), cinsiyete dayalı küçümseme (5), erkek egemen ortam (3), özgüven kırılması (2), dolaylı baskı (2), kadınlığa atfedilen olumlu özellikler (2), fırsat eşitliği algısı (1) ve kadın dayanışması sorunu (1) şeklindedir. Katılımcı görüşlerinde fırsat yetersizliği, cinsiyete dayalı küçümseme ve erkek egemen ortam kodlarının öne çıkması, kadın öğrencilerin liderlik rollerini üstlenirken yalnızca bireysel istek ya da yeterlikleriyle değil, içinde bulundukları eğitim ortamındaki toplumsal cinsiyet algılarıyla da karşı karşıya kaldıklarını düşündürmektedir. Özellikle özgüven kırılması ve dolaylı baskı kodları, bu deneyimlerin bazı katılımcılar için liderlik sürecinde kendini ifade etme, sorumluluk alma ve görünür olma konusunda çekince yaratabildiğini göstermektedir. Buna karşılık kadınlığa atfedilen olumlu özellikler ve fırsat eşitliği algısı kodları, tüm katılımcıların kadın öğrenci olmayı yalnızca dezavantajlı bir durum olarak değerlendirmediğini; bazı katılımcıların bu durumu destekleyici ya da nötr bir unsur olarak da anlamlandırdığını göstermektedir. Katılımcıların görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir:

"Kadın olmak dezavantaj yaratıyor evet, manipüle ediliyoruz. Genellikle enstrümanda erkekler kendilerini daha çok ön plana atıyor, kadınlar geri planda kalıyor" (K2).

"Çok özgüvenli bir hal takınınca ve çok bir şey bazen bilmeyince çekingen olduğumuzu anlıyorlar hemen" (K3).

"Gülüyorlar, kadın olduğunu gördüklerinde dalga geçme gibi bir şey oluyor. Erkeklerde özellikle" (K4).

"Kadın olduğumuz için en başta bu sorumluluğu iyi taşıyıp taşıyamayacağımızı tartan gözler olabiliyor etrafınızda" (K9).

Tablo 4. Katılımcıların kadın öğrencilere sunulan liderlik fırsatlarına ilişkin görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	n
Liderlik Fırsatları	Fırsat yetersizliği	K1,K2,K3,K4,K5,K7,K8,K9,K10	9
	Erkek baskınlığı	K2, K5, K9, K10	4
	Cinsiyete dayalı değersizleştirme	K3, K5	2
	Arka planda kalma	K4, K7, K8	3
	Kadın dayanışması sorunu	K1	1
	Bağlamsal eşitlik algısı	K6	1
	Enstrümana bağlı ayrım	K6	1

Tablo 4'te de görüldüğü gibi, kadın öğrencilere sunulan liderlik fırsatlarına ilişkin toplam 7 kod elde edilmiştir. Bu kodlar; fırsat yetersizliği (9), erkek baskınlığı (4), arka planda kalma (3), cinsiyete dayalı değersizleştirme (2), kadın dayanışması sorunu (1), fırsat eşitliği algısı (1) ve enstrümana bağlı ayrım (1) şeklindedir. Fırsat yetersizliği kodunun yüksek frekansta yer alması, katılımcıların liderlik rollerine erişim konusunda daha fazla destek ve görünürlük alanına ihtiyaç duyduklarını göstermektedir. Erkek baskınlığı, arka planda kalma ve cinsiyete dayalı değersizleştirme kodları, bazı katılımcıların liderlik fırsatlarını değerlendirirken eğitim ortamındaki grup dinamiklerini ve rol dağılımlarını da dikkate aldıklarını düşündürmektedir. Bununla birlikte fırsat eşitliği algısı ve enstrümana bağlı ayrım kodları, liderlik fırsatlarının tüm katılımcılar tarafından aynı biçimde değerlendirilmediğini; bu değerlendirmelerin ortamın yapısına, çalgı alanına ve grup içindeki rol dağılımına göre farklılaşabildiğini göstermektedir. Katılımcıların görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir:

"*Değil. Diğer kadın öğrencilere baktığımda sürekli kendilerini aşağılama pozisyonundalar" (K1).*

"Hayır çünkü çok fırsatın verildiğini düşünmüyorum. Erkekler karşı cinsi zaten ciddiye almıyor" (K3).

"Değil tabi ki de. Yani o topluluğun önünde hep bir erkek olsun istiyorlar. O bakışları görüyorsun" (K5).

".....enstrüman bakımından "bayan" olarak görüldüğünde işler değişiyor" (K6).

"Yetersiz kadın öğrenci olduğum için fırsatlardan çok faydalanamıyoruz"(K8).

Tablo 5. Katılımcıların liderlik sürecinde yaşanan çatışma durumlarına ilişkin görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	n
Çatışma Deneyimleri	Otoriteye direnç	K1, K2, K4	3
	Görev paylaşımı sorunu	K1, K6, K7, K10	4
	Sorumluluktan kaçınma	K6, K9, K10	3
	Cinsiyet temelli önyargı	K2, K4, K7	3
	Değersizleştirme	K4, K7	2
	Kadınlar arası rekabet	K8	1
	Özgüven eksikliği	K8	1

Tablo 5'te de görüldüğü gibi, liderlik sürecinde yaşanan çatışma deneyimlerine ilişkin toplam 7 kod elde edilmiştir. Bu kodlar; görev paylaşımı sorunu (4), otoriteye direnç (3), sorumluluktan kaçınma (3), cinsiyet temelli önyargı (3), değersizleştirme (2), kadınlar arası rekabet (1) ve özgüven eksikliği (1) olarak belirlenmiştir. Katılımcı görüşleri, liderlik sürecinde yaşanan çatışmaların çoğunlukla ekip içindeki görev paylaşımı, sorumluluk alma ve liderlik rolünün kabul edilmesiyle ilişkili olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte bazı katılımcıların çatışma deneyimlerini cinsiyet temelli önyargı, değersizleştirilme ve grup içinde görünür olma süreçleriyle ilişkilendirdikleri görülmektedir. Buradan yola çıkarak liderlik sürecindeki çatışmaların yalnızca bireysel anlaşmazlıklardan değil, grup içindeki rol dağılımı, sorumluluk dengesi ve liderlik konumunun kabul edilme biçimlerinden de kaynaklanabildiği söylenebilir. Katılımcıların görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir:

"İnsanları ikna etme. Emeğin gücüne inandırabilme. Şimdiki nesil çok sorgulamıyor çalışmıyorlar" (K1).

"Kadın olduğum için dinlememe gibi olabiliyor ama bende biraz baskın olduğum için buna izin vermiyorum" (K2).

"Arkadaşlarıma göre dağılımı yaptığımda yeteri kadar geri dönüt olmuyor" (K6).

Tablo 6. Katılımcıların liderlik sürecinde yaşanan çatışmaların çözümüne ilişkin görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	n
Çatışma Çözme Yolları	Sakin kalma	K4, K10	2
	Geri çekilme	K5, K6, K7	3
	Hak savunma	K2, K6	2
	Diyalog kurma	K4, K8	2
	Durumsal yaklaşım	K6	1
	Örnek olma	K9	1
	Ilımlı tutum	K8, K10	2

Tablo 6'da görüldüğü gibi, liderlik sürecinde yaşanan çatışmaların çözümüne ilişkin toplam 7 kod elde edilmiştir. Bu kodlar; geri çekilme (3), sakin kalma (2), hak savunma (2), diyalog kurma (2), ılımlı tutum (2), durumsal yaklaşım (1) ve örnek olma (1) olarak belirlenmiştir. Katılımcıların çatışma çözme sürecinde kimi zaman geri çekilmeyi, kimi zaman ise sakin kalma, diyalog kurma ve ılımlı tutum sergileme gibi yolları tercih ettikleri görülmektedir. Bununla birlikte hak savunma kodu, bazı katılımcıların çatışma durumlarında yalnızca uyum sağlamayı değil, kendi görüş ve sınırlarını korumayı da önemli gördüklerini ortaya koymaktadır. Buradan yola çıkarak katılımcıların çatışma çözme sürecini çoğunlukla sakinlik, iletişim, geri çekilme ve gerektiğinde kendini savunma arasında denge kurmaya dayalı bir süreç olarak anlamlandırdıkları söylenebilir. Katılımcıların görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir:

"*Susarım hiçbir şey söylemem" (K1).*

"Tartışıyorum, kendimi ezdirmemeye çalışıyorum" (K2).

"...Kişiye göre davranıyorum açıkçası davranıyorum" (K6).

"Habersiz bıraktım. Görevimi yapmadım" (K7).

"...Yani birine sorumluluk vermek istiyorsunuz gönüllü değilse bu sorumluluktan kaçmaya çalışıyor" (K9).

Tablo 7. Katılımcıların liderlik deneyimlerinin etkilerine ilişkin görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	n
Liderlik Deneyimlerinin Etkileri	Özgüven Gelişimi	K2, K6, K8, K10	4
	Kişisel gelişim	K1, K7	2
	Olumlu yaşantı	K4, K5	2
	Öğrenmenin pekişmesi	K8	1
	Kendini geliştirme zorunluluğu	K6, K8	2
	Uygulama farkındalığı	K10	1
	Kararsızlık	K9	1

Tablo 7'de görüldüğü gibi, liderlik deneyimlerinin etkilerine ilişkin toplam 7 kod elde edilmiştir. Bu kodlar; özgüven gelişimi (4), kişisel gelişim (2), olumlu yaşantı (2), kendini geliştirme zorunluluğu (2), öğrenmenin pekişmesi (1), uygulama farkındalığı (1) ve kararsızlık (1) olarak belirlenmiştir. Buradan yola çıkarak liderlik deneyiminin katılımcılar tarafından özgüven gelişimi, kişisel gelişim, öğrenmenin pekişmesi ve mesleki farkındalıkla ilişkili bir süreç olarak anlamlandırıldığı söylenebilir. Katılımcıların görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir:

"Bireysel olarak ben çok sabırsız bir insanım mesela. Ama Lider olduğumda mesela koro, oranın bir amacı var. Bireysel olarak hareket etmemeliyim. Sabır tamam geçecek olacak öğrenecekler diyorum" (K1).

"Yani gururlanıyorum. Kadın olarak bir şey başarabilmek çok güzel bir şey" (K2).

"Pozitif etkisi oluyor. Özgüven kazandırıyor. Kendini geliştirmeye mecbur kalıyorsun bir yerde çünkü daha fazla bilmen gerekiyor" (K6).

"İş bitiricilik öğretiyor" (K7).

"Beni güçlü hissettirdi. Öğretmenin anlatmasıyla bizim işin içinde olmamız farklı" (K8).

"Özgüvenim daha çok arttı. Müzik eğitimine farklı bir bakış açısı kazandım"(K10).

Tablo 8. Katılımcıların liderlik rollerine yönelik önerileri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	n
Liderlik Önerileri	Cesaretlendirme ve görünür kılma	K1, K2, K7, K9, K10	5
	Öğretim elemanı desteği	K3, K4	2
	Eşitlikçi yaklaşım	K3, K6	2
	Toplumsal algının kırılması	K5, K6	2
	Yeterlik geliştirme	K8	1

Tablo 8'de görüldüğü gibi, kadın öğrencilerin liderlik rollerini daha etkin üstlenebilmelerine yönelik toplam 5 kod elde edilmiştir. Bu kodlar; cesaretlendirme ve görünür kılma (5), öğretim elemanı desteği (2), eşitlikçi yaklaşım (2), toplumsal algının kırılması (2) ve yeterlik geliştirme (1) olarak belirlenmiştir. Buradan yola çıkarak katılımcıların, kadın öğrencilerin liderlik rollerini daha etkin üstlenebilmeleri için eğitim ortamlarında daha destekleyici, katılımcı ve görünürlük sağlayan uygulamalara ihtiyaç olduğunu düşündükleri söylenebilir.

"Bence gözlerinin kara olması gerekiyor. Kadınların adım atmaktan korkmamaları gerekiyor, geri çekilmemeliler" (K1).

"Daha çok yer verilmeli" (K2).

"Bence hocalarımızın kız öğrencilerin daha böyle özgüvenli güvenli bir şekilde olaya dahil etmeleri gerekebilir" (K3).

"Arkadaşların hocaların teşvik etmeleri, destek olmaları gerekir"(K4).

"Kadınların konularına hakim olması gerekir Yeterli düzeyde eğitim almış olmaları. Duygusal davranmaktan çok bu bilgilerle hareket etmesi doğru olacaktır. Duygusal olduğumuzu karşı tarafa hissettirmemeliyiz" (K8).

"Daha fazla söz hakkı tanınması gerektiğini düşünüyorum" (K10).

SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Bu araştırmada, müzik eğitimi alanında öğrenim gören kadın öğrencilerin liderlik deneyimleri ve bu deneyimlerle ilişkili çatışma algıları incelenmiştir. Görüşmelerden elde edilen verilerin analizi sonucunda yedi tema altında toplam 49 kod elde edilmiştir. Bu temalar; liderlik rollerine ilişkin deneyimler, kadın öğrenci olmanın yansımaları, liderlik fırsatları, çatışma deneyimleri, çatışma çözme yolları, liderlik deneyimlerinin etkileri ve liderlik önerileri olarak belirlenmiştir.

Araştırma sonucunda katılımcıların büyük çoğunluğunun müzik eğitimi sürecinde farklı biçimlerde liderlik deneyimi yaşadığı görülmüştür. Katılımcılar bu deneyimi çoğunlukla sorumluluk üstlenme, süreci yönlendirme, destek olma, temsil etme ve grup içinde kontrol sağlama gibi durumlarla ilişkilendirmiştir. McPhail ve diğerleri (2012), öğrenci liderliği deneyiminin öz-yeterlik, bilişsel gelişim, performans ve katılım üzerinde olumlu etkiler oluşturduğunu; Rosch ve diğerleri (2016) ise liderlik programlarına katılan üniversite öğrencilerinin liderlik becerisi, güveni ve motivasyonlarında gelişme görüldüğünü belirtmiştir. Bu sonuçlar, bu araştırmada katılımcıların liderlik deneyimlerini sorumluluk alma, destek olma ve süreci yönlendirme üzerinden değerlendirmeleriyle benzerlik göstermektedir. Buradan yola çıkarak öğrenci liderliğinin yalnızca resmî bir görev ya da belirli bir pozisyon üzerinden değil; öğrencilerin grup çalışmaları, prova süreçleri ve ortak müzikal üretim içinde üstlendikleri roller üzerinden de görünür hâle geldiği söylenebilir.

Ayrıca liderlik deneyimlerinin bazı katılımcılar için güçlendirici bir yaşantı, bazı katılımcılar için ise kaygı yaratan bir sorumluluk alanı olarak değerlendirildiği görülmüştür.

Benson (2018), liderlik eğitimi yoluyla gelişen lider öz güveninin zaman içinde devam edip etmediğini incelemiş ve liderlik eğitiminin öz güven gelişimi üzerinde kalıcı etkiler oluşturabileceği sonucuna ulaşmıştır. Bu sonuç, bu araştırmada liderlik deneyiminin özgüven gelişimiyle ilişkilendirilmesiyle benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte bu araştırmanın bulguları, liderliğin öğrenciler açısından yalnızca destekleyici bir deneyim olmadığını; temsil etme, karar alma, süreci yönetme ve grup beklentilerini karşılama gibi sorumluluklarla birlikte şekillendiğini düşündürmektedir. Özellikle müzik eğitimi ortamlarında liderlik, yalnızca teknik ya da yönetsel bir süreç olarak değil; müzikal performans, prova düzeni, estetik kararlar ve grup uyumu ile gelişen çok yönlü bir deneyim olarak değerlendirilebilir.

Kadın öğrenci olmanın liderlik sürecine yansımalarına ilişkin bulgular, katılımcıların önemli bir bölümünün liderlik fırsatlarına erişim, görünür olma ve ciddiye alınma konularında çeşitli güçlükler yaşadığını düşündüğünü göstermiştir. Çetin ve Bilir Güler (2018), toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde üniversite öğrencilerinin liderlik kavramını algılama biçimlerini incelemiş ve toplumsal cinsiyet algısının liderlik algısını etkileyebildiği sonucuna ulaşmıştır. Barber (2013) ise kadınların üniversite yıllarındaki liderlik deneyimlerinde mentörlük, rol model ve belirleyici yaşantıların etkisini ele almış; cesaretlendirme, özgüven gelişimi, rol modeller ve akran etkisinin kadın liderlik gelişiminde önemli olduğunu belirtmiştir. Bu çalışmalar, araştırmada kadın öğrencilerin liderlik sürecinde fırsat yetersizliği, cinsiyete dayalı küçümseme, erkek egemen ortam, özgüven kırılması ve dolaylı baskı gibi deneyimler yaşadıklarına ilişkin sonuçları destekler niteliktedir. Buradan yola çıkarak kadın öğrencilerin liderlik rollerini üstlenme süreçlerinin yalnızca bireysel yeterliklerle değil, eğitim ortamındaki yerleşik algılar, destek mekanizmaları ve görünürlük fırsatlarıyla da ilişkili olduğu söylenebilir. Bununla birlikte bazı katılımcıların kadın öğrenci olmayı olumlu özellikler ya da fırsat eşitliği algısı üzerinden değerlendirmesi, bu deneyimlerin tüm katılımcılar açısından aynı biçimde yaşanmadığını göstermektedir.

Liderlik fırsatlarına ilişkin bulgular, kadın öğrencilerin liderlik rollerini daha rahat deneyimleyebilmeleri için daha fazla destek, yönlendirme ve görünürlük alanına ihtiyaç duyduklarını göstermektedir. Hackworth vd. (2018), liderlik eğitimlerinin liderlik güveni, öz farkındalık, dinleme, çatışma yönetimi ve iş birliği becerilerini destekleyebildiğini belirtmektedir. Bu durum, bu araştırmada kadın öğrencilerin liderlik fırsatlarını daha etkili kullanabilmeleri için öğretim elemanı desteği ve yapılandırılmış liderlik uygulamalarına ihtiyaç duyduklarına ilişkin bulgularla benzerlik göstermektedir. Katılımcıların fırsat yetersizliği, erkek baskınlığı, arka planda kalma ve cinsiyete dayalı değersizleştirme gibi durumları vurgulamaları, liderlik fırsatlarının yalnızca bireysel istek ya da yeterliklerle açıklanamayacağını düşündürmektedir. Ayrıca fırsat eşitliği algısı ve enstrümana bağlı ayrım gibi bulgular, liderlik fırsatlarının ortamın yapısına, çalgı alanına ve grup içindeki rol dağılımına göre farklı biçimlerde değerlendirilebildiğini göstermektedir.

Araştırmada liderlik sürecinde yaşanan çatışmaların çoğunlukla görev paylaşımı, sorumluluktan kaçınma, otoriteye direnç ve liderlik rolünün kabul edilmesiyle ilişkili olduğu görülmüştür. Bununla birlikte bazı katılımcıların çatışma deneyimlerini cinsiyet temelli önyargı, değersizleştirilme ve grup içinde görünür olma süreçleriyle ilişkilendirdikleri belirlenmiştir. Childress (2020), öğrenci liderlerin çatışma deneyimlerinin liderlik gelişimi, duygusal zekâ ve çatışma çözme becerileriyle ilişkili olabileceğini ortaya koymuştur. Bu bulgu, araştırmada çatışmaların yalnızca bireysel anlaşmazlık olarak değil; görev paylaşımı, sorumluluk dengesi ve liderlik rolünün kabul edilme biçimiyle ilişkili bir süreç olarak ortaya çıkmasıyla benzerlik göstermektedir. Müzik topluluklarında ortak prova, görev paylaşımı, repertuvar seçimi ve müzikal yorum farklılıkları gibi süreçlerin farklı görüşleri ortaya

çıkarabileceği düşünüldüğünde, çatışmanın kaçınılması gereken bir durumdan çok, yönetilmesi gereken bir grup etkileşimi olduğu söylenebilir.

Çatışma çözme yollarına ilişkin bulgular, katılımcıların bu süreçte tek bir yol izlemediklerini; geri çekilme, sakin kalma, diyalog kurma, hak savunma, ılımlı tutum sergileme ve örnek olma gibi farklı yolları kullandıklarını göstermiştir. Winer vd. (2025), kişilerarası çatışmalarda pasif, saldırgan ve girişken dinleme ifadelerinin etkisini incelemiş ve girişken dinleme ifadelerinin çatışma sonrasında daha olumlu ilişkisel sonuçlar ortaya çıkardığını belirlemiştir. Bu sonuç, bu araştırmada katılımcıların çatışma çözme sürecinde diyalog kurma, sakin kalma, ılımlı tutum sergileme ve gerektiğinde hak savunma gibi yolları kullanmalarıyla benzerlik göstermektedir. Bazı katılımcıların geri çekilmeyi tercih etmesi, çatışmanın büyümesini engelleme ya da ortamı koruma isteğiyle ilişkili olabilir. Buna karşılık hak savunma ve diyalog kurma bulguları, bazı katılımcıların çatışma durumlarında kendilerini ifade etmeye ve süreci iletişim yoluyla çözmeye çalıştıklarını göstermektedir. Buradan yola çıkarak katılımcıların çatışma çözme sürecini sakinlik, iletişim, geri çekilme ve gerektiğinde kendini savunma arasında denge kurmaya dayalı bir süreç olarak anlamlandırdıkları söylenebilir.

Liderlik deneyimlerinin etkilerine ilişkin bulgular, bu deneyimlerin katılımcılar tarafından özgüven gelişimi, kişisel gelişim, öğrenmenin pekişmesi ve mesleki farkındalıkla ilişkili bir süreç olarak anlamlandırıldığını göstermiştir. Barber (2013) yapmış olduğu çalışmada kadınların üniversite dönemindeki liderlik deneyimlerinde cesaretlendirme, rol model ve akran etkisinin özgüven gelişimini desteklediğini belirtmiştir. Bu sonuç, bu araştırmada liderlik deneyiminin kadın öğrenciler tarafından özgüven gelişimi, kişisel gelişim ve mesleki farkındalıkla ilişkili bir süreç olarak değerlendirilmesiyle benzerlik göstermektedir. Buradan yola çıkarak liderlik rollerinin öğrencilerin yalnızca grup içindeki konumlarını değil, kendi yeterliklerine ve mesleki kimliklerine ilişkin algılarını da etkileyebileceği söylenebilir. Müzik eğitimi gibi performans, iş birliği ve sorumluluk paylaşımının iç içe geçtiği alanlarda liderlik deneyimlerinin, öğrencilerin mesleki yaşama hazırlık süreçlerini destekleyebileceği düşünülmektedir.

Genel olarak araştırma bulguları, kadın öğrencilerin müzik eğitimi sürecinde liderlik rollerini farklı biçimlerde deneyimlediklerini; ancak bu rollerin her zaman eşit, rahat ve sorunsuz biçimde üstlenilemediğini göstermektedir. Liderlik deneyimleri katılımcılar için sorumluluk alma, kendini ifade etme, gelişim ve mesleki farkındalık açısından önemli bir alan sunarken; aynı zamanda toplumsal cinsiyet algıları, grup içi rol dağılımı ve çatışma durumlarıyla birlikte şekillenmektedir. Bu nedenle kadın öğrencilerin liderlik deneyimlerinin yalnızca bireysel başarı, özgüven ya da performans üzerinden değil; müzik eğitimi ortamlarındaki ilişkiler, fırsatlar ve çatışma süreçleriyle birlikte ele alınmasının daha bütünlüklü bir bakış sunacağı düşünülmektedir.

Araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki önerilerde bulunulmaktadır:

Müzik eğitimi ortamlarında kadın öğrencilerin liderlik rollerini daha fazla deneyimleyebilecekleri uygulamalara yer verilmesi önerilmektedir. Özellikle koro, orkestra, oda müziği, grup provaları ve proje temelli çalışmalarda öğrencilerin dönüşümlü olarak liderlik rolü üstlenmeleri desteklenebilir.

Kadın öğrencilerin liderlik süreçlerinde daha görünür hâle gelebilmeleri için öğretim elemanlarının destekleyici ve yönlendirici tutum sergilemeleri önemli görülmektedir. Ders, prova ve performans süreçlerinde görev paylaşımının açık biçimde yapılmasının; kadın öğrencilerin karar alma, prova yönetme, grup koordinasyonu ve temsil gibi rollerde yer almalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Müzik eğitimi programlarında liderlik ve çatışma çözme süreçlerini destekleyen uygulamalara daha fazla yer verilmesi önerilmektedir. Öğrencilerin yalnızca müzikal performans açısından değil; grup içinde iletişim kurma, sorumluluk alma, görüş bildirme ve anlaşmazlıkları yapıcı biçimde ele alma yönlerinden de desteklenmesinin önemli ve gerekli olduğu düşünülmektedir.

Kadın öğrencilerin liderlik deneyimlerinde karşılaşabilecekleri değersizleştirme, arka planda kalma ya da cinsiyete dayalı önyargı gibi durumlara yönelik farkındalık çalışmalarının yapılması önerilmektedir. Bu çalışmaların hem öğrencilerin hem de öğretim elemanlarının grup içi rol dağılımı ve fırsat eşitliği konusunda daha duyarlı davranmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Gelecek araştırmalarda kadın öğrencilerin liderlik deneyimlerinin farklı müzik eğitimi kurumlarında, farklı çalgı alanlarında ya da farklı sınıf düzeylerinde incelenmesi önerilmektedir. Ayrıca kadın ve erkek öğrencilerin liderlik ve çatışma algılarını karşılaştıran çalışmaların yürütülmesinin, müzik eğitimi ortamlarında liderlik rollerinin nasıl şekillendiğini daha geniş biçimde değerlendirmeye katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Barber, L. A. (2013). *The impact on career women of mentoring, role models, and defining moments during college student leadership experiences* [Master's thesis, Taylor University]. Pillars at Taylor University. https://pillars.taylor.edu/mahe/96

Basım, H. N., Çetin, F., & Tabak, A. (2009). The relationship between big five personality characteristics and conflict resolution approaches. *Turkish Journal of Psychology, 24*(63), 35-37.

Benson, L. (2018). Permanency of leader self-confidence development: A longitudinal comparative analysis. *PEOPLE: International Journal of Social Sciences, 4*(2), 906–931. https://doi.org/10.20319/pijss.2018.42.906931

Candan, H. İ. (2022). *Toplumsal cinsiyet algısının kadın bağlama öğrencilerinin eğitim sürecine etkilerinin incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi].

Childress, J. F. (2020). *An inquiry into developing college student socially-responsible leadership: Ethics of justice and care in the midst of conflict and controversy* [Doctoral dissertation, Portland State University]. PDXScholar. https://doi.org/10.15760/etd.7344

Creswell, J. W. (2021). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (M. Bütün & S. B. Demir, Çev. Ed.; 6. baskı). Siyasal Kitabevi.

Çetin, D., ve Bilir Güler, S. (2018). Üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde liderlik kavramını algılama biçimleri. *Balkan and Near Eastern Journal of Social Sciences, 4*(2), 47–54.

Dereceli, E., ve Alcan, S. (2025). Üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rol algıları ile liderlik davranışları arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Academia Eğitim Araştırmaları Dergisi, 10*(2), 84-95.

Hackworth, J., Steel, S., Cooksey, E., DePalma, M., & Kahn, J. A. (2018). Faculty members' self-awareness, leadership confidence, and leadership skills improve after an evidence-based leadership training program. *The Journal of Pediatrics, 199,* 4–6.e2. https://doi.org/10.1016/j.jpeds.2018.05.007

Kızıl, S. (2026). Üniversite öğrencilerinde toplumsal cinsiyet algısının liderlik tarzı tercihlerine etkisinde kariyer beklentilerinin aracı rolü. *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi, 50*, 221–236. https://doi.org/10.18092/ulikidince.1740518

Murrell, A. J., Blake-Beard, S., & Porter, D. M. (2021). Inter-organizational formal mentoring: Breaking the concrete ceiling sometimes requires support from the outside. *Human Resource Management, 40*(4), 275-294.

McPhail, R., Despotovic, W. V., & Fisher, R. (2012). Follow the leader: Understanding the impact being a P.A.S.S leader has on self-efficacy. *Journal of Peer Learning, 5,* 52–64.

Nenić, I., & Nikolić, T. (2022). Female labour and leadership in music: Contexts, constraints, future(s). Debats. *Journal on Culture, Power and Society, 7,* 123-138.

Özdemir, N. (2018). Okullarda öğretmenlerin yaşadığı çatışma ve çatışma yönetim stilleri. *CUJOSS, 42*(2), 94-116.

Övgü Taylan, R., ve Polat, S. (2022). Müzik öğretmenlerinin sanatsal liderlik davranışları sergilemesinin önündeki engeller. *Uluslararası Liderlik Eğitimi Dergisi, 6*(1), 35–47.

Sadler, K. M. (2021). *Equal opportunity: Female experiences in music entrepreneurship education* [Doctoral dissertation, Teachers College, Columbia University].

Scherer, D. (2025). *Students' perceptions on leadership development through participation in a musical ensemble* [Master's thesis, University of Wisconsin–Stevens Point].

Sutherland, A., & Cartwright, P. A. (2022). Working together: Implications of leadership style for the music ensemble. *International Journal of Music Education, 40*(4), 613–627. https://doi.org/10.1177/02557614221084310

Rosch, D. M., Stephens, C. M., & Collins, J. D. (2016). Lessons that last: LeaderShape-related gains in student leadership capacity over time. *Journal of Leadership Education, 15*(1), 44–59. https://doi.org/10.12806/V15/I1/R4

Taylan, R. Ö., ve Polat, S. (2022). Müzik öğretmenlerinin sanatsal liderlik davranışları sergilemesinin önündeki engeller. *Uluslararası Liderlik Eğitimi Dergisi, 6*(1), 35-47.

Wiegand, A. R. (2025). *"Just do your own thing and don't be too loud": Perceptions of gender stereotyping and its consequences in Finnish music education* [Master's thesis, University of Oulu].

Winer, S., Ramos Salazar, L., Glowacki, Z. R., Howe, W. T., Quirarte, B., Anderson, A. M., & Macpherson, I. D. (2025). Resolving conflict in interpersonal relationships using passive, aggressive, and assertive listening statements. *Negotiation and Conflict Management Research, 18*(3), 204–236. https://doi.org/10.34891/5zch-1z88

VanDeusen, A., & Wagoner, C. L. (2025). Navigating gender bias in academia: Experiences of women music teacher educators. *Journal of Research in Music Education, 74*(1), 27-46.

Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Müzikal Maddi Kültürden Toplumsal Cinsiyete: Anadolu Erken Tunç Çağı Çalparaları Üzerine Bir Müzik Arkeolojisi Çalışması

From Musical Material Culture to Gender: A Music Archaeology Study on Anatolian Early Bronze Age Cymbals

Mert Aksungur

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

mertaksungur97@gmail.com

Özet

Bu araştırmada, Anadolu Erken Tunç Çağı'na (yaklaşık MÖ 3000–2000) ait çalparalar, müzik arkeolojisi ve toplumsal cinsiyet perspektifiyle incelenmektedir. Birçok merkezde benzer buluntulara rastlanmasına rağmen, stratigrafik ve bağlamsal veri niteliği bakımından yalnızca Alacahöyük örnekleri böylesi bir analize zemin sunmaktadır. Mevcut literatürde Alacahöyük çalparaları çoğunlukla biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyetin eşitlendiği indirgemeci kabullerle ele alınmıştır. Bu çalışma, yerleşik varsayımları eleştirel bir yaklaşımla tartışarak tarihöncesi çalgıların çözümlenmesinde toplumsal cinsiyet kuramının yöntemsel gerekliliğini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Arkeolojisi, Arkeomüzik, Çalpara, Erken Tunç Çağı, Toplumsal Cinsiyet

Abstract

This study examines cymbals dating to the Anatolian Early Bronze Age (c. 3000–2000 BC) through the lens of music archaeology and gender theory. Although similar artifacts have been recovered from various settlements, only the Alacahöyük assemblages provide sufficient stratigraphic and contextual data for such an analysis. In the existing literature, the Alacahöyük cymbals have predominantly been interpreted through reductionist assumptions that equate biological sex with gender. By critically re-evaluating these established assumptions, this study highlights the methodological necessity of incorporating gender theory into the contextual analysis of prehistoric musical instruments

Keywords: *Music archaeology, Archaeomusicology, Cymbals, Early Bronze Age, Gender*

GİRİŞ

Gerek çağdaş gerekse antik toplumlarda çalgıların ve müzikal icraların toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkilendirilmesi oldukça yaygın bir olgudur. Yaşayan kültürlerde bu dinamikleri tespit etmek görece kolayken, yazılı kaynakların bulunmadığı tarihöncesi dönemlerde söz konusu ilişkiyi çözümlemek son derece güçtür. Üstelik araştırmacıların kendi çağlarına ait cinsiyet normlarını anakronik bir biçimde antik toplumlara yansıtması, alanda sıkça düşülen metodolojik bir yanılgıdır. Bu bağlamda, hem arkeoloji hem de müzikoloji açısından özgün bir maddi kültür grubunu oluşturan Anadolu Erken Tunç Çağı çalparalarının, mevcut peşin kabullerden arındırılarak toplumsal cinsiyet kuramı çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi önem arz etmektedir.

ANADOLU ERKEN TUNÇ ÇAĞI

İnsanlık tarihi incelenirken, bu süreci anlamlandırmayı ve araştırmayı kolaylaştıran kurgusal sınırlar ile kavramsal tanımlar oluşturulur. Arkeolojide bu tür bir bölümlemeyi ilk uygulayan araştırmacı C. J. Thomsen'dir. Thomsen, 1819 yılında Danimarka Ulusal Müzesi'ndeki buluntuları tasnif etmek amacıyla hammadde teknolojilerine dayanan bir

sınıflandırma geliştirmiş; eserleri "Taş Çağı", "Tunç Çağı" ve "Demir Çağı" kategorilerine ayırmıştır. Arkeolojik kronolojinin temelini oluşturan bu "Üç Çağ Sistemi", zaman içerisinde alt evrelere ayrılarak oldukça ayrıntılı bir yapıya kavuşmuştur. Bu sınıflandırma modelinde, madeni işlemenin bilindiği ancak taş alet endüstrisinin baskınlığını sürdürdüğü evre Kalkolitik Çağ (Bakır-Taş Çağı) olarak adlandırılmış; maden teknolojisinin belirleyici hale geldiği süreç ise Tunç Çağı olarak tanımlanmıştır. Tunç Çağı'nın oldukça uzun bir zaman dilimini kapsaması, bu dönemin Erken, Orta ve Geç Tunç Çağı şeklinde üç ana evreye ayrılmasını zorunlu kılmıştır. Anadolu arkeolojisinde Erken Tunç Çağı tanımı, başlangıçta Ege ve Anadolu kronolojileri arasında bir terminoloji birliği sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Süreç içerisinde Anadolu Erken Tunç Çağı da kendi içinde alt evrelere ayrılmış ve bu ayrımlara ilişkin farklı kronolojik modeller önerilmiştir. Klasik göreceli tarihlendirmede Erken Tunç Çağı'nın başlangıcı genel olarak MÖ 3200–3000 civarına tarihlendirilirken, C14 analizlerine dayanan mutlak tarihlendirmeler bu sınırları daha erkene çekmekte ve bölgesel farklılıklar ortaya koymaktadır (Harmankaya, 2002: 7-9)

Geleneksel tarihlendirme yöntemlerinin[42] aksine Karbon-14 analizi, organik arkeolojik buluntunun karbon-14 atomlarının sayısının ölçülmesiyle organik malzemenin ve dolayısıyla bulunduğu arkeolojik katmanın yaşının belirlenmesidir (Öncü, 2010: 36). Geleneksel yaklaşımla Erken Tunç Çağının başlangıcı M.Ö. 3000 civarları kabul edilirken C14 verileri MÖ 3700/3400 civarlarını işaret eder. Dönemin bitişi ise bölgesel değişiklik göstermekle beraber MÖ 1700'lerin ortalarına kadar eskiye gidebilmektedir (Öncü, 2010: vi).

Erken Tunç Çağı'nda Anadolu'da henüz yazı kullanılmamakla beraber, MÖ 3. binyılın sonlarına doğru Mezopotamya'daki Akad Devleti'ne ait çivi yazılı metinler dönemin Anadolu coğrafyasına dair önemli tarihsel veriler sunmaktadır. Bu dönemde Anadolu Yarımadası; Akdeniz, Ege ve Karadeniz havzalarıyla yürütülen deniz ticaretinin yanı sıra Mezopotamya, İran, Kafkaslar ve Balkanlar arasındaki kara ticaretinde de merkezi bir rol üstlenmiştir (Harmankaya, 2002: 9-12).

Erken Tunç Çağı öncesinde Anadolu'da tarımsal faaliyetler hane düzeyinde ve geçimlik modellerle yürütülürken, bu çağla birlikte merkezi ve tabakalaşmış bir tarım ekonomisine evrilmiştir. Bu evrede Anadolu yerleşmeleri, Mezopotamya'daki devasa kent merkezlerinin aksine oldukça dar ve korunaklı bir çekirdek alana sahipti; ancak anıtsal kapı ve sur sistemleriyle güçlü biçimde tahkim edilmişlerdi. Asıl nüfus yoğunluğunu barındıran kesim ise surlarla çevrili bu çekirdeğin çevresinde, yani aşağı şehirde konumlanmaktaydı (Özdoğan, 2023).

Anadolu Erken Tunç Çağı'nı niteleyen temel dinamiklerden biri de gelişmiş metalurji teknolojisidir. Zengin hammadde kaynaklarına paralel olarak döküm, alaşım ve süsleme tekniklerinde yüksek bir ustalık düzeyi yakalanmıştır. Eş zamanlı olarak genişleyen uzun mesafeli ticaret ağları idari mekanizmaları zorunlu kılmış; bu doğrultuda artan mühür ve mühür baskısı kullanımı, yerel bürokratik denetim ve mülkiyet sistemlerinin somut verileri olarak öne çıkmıştır (Özdoğan, 2023: 34-40).

Anadolu Erken Tunç Çağı, kapsadığı yaklaşık 1.200–1.300 yıllık süreçte köklü sosyoekonomik dönüşümlere sahne olmuştur. Bakırın arsenik veya kalayla alaşımlanması sonucu mukavemeti yükseltilen tuncun üretimi standartlaşmıştır. Eş zamanlı olarak yerleşimler tahkimatlı hale gelmiş; seçkinlerin yaşadığı akropol ile üretici nüfusu barındıran aşağı şehir

[42] Geleneksel tarihlendirme yöntemlerinde eserin yaşı belirlenmek yerine çanak-çömlek tipolojisi, tabakalanma gözlemleri ve diğer bölgelerle ilişkileri yansıtan buluntular üzerinden öncelik sonralık esas alınarak bir tarihlendirme yapılır.

ayrımı kurumsallaşmıştır. Dinî ve askerî gücü tekeline alan yönetici sınıfın yükselişi, sınıflı toplum düzenini ve yerel kent devletlerini ortaya çıkarmıştır (Harmankaya, 2002).

Özdoğan'a (2023) göre dönemin iktisadi yapısını dönüştüren beş temel itici güç bulunmaktadır. İlk olarak yünlü koyun yetiştiriciliğinin başlamasıyla lifli bitki dokumacılığından yün dokumacılığına geçilmiş, tekstil üretimi büyüyerek sektörel bir endüstriye evrilmiştir. İkinci olarak bağcılık ve şarap üretiminin yaygınlaşması, arkeolojik literatürde *depas* ve *tankard* olarak tanımlanan törensel içki kaplarının geniş bir coğrafyada kullanımını tetiklemiştir. Üçüncü etken olarak çeki hayvanlarının koşulduğu saban ve döven teknolojisi tahıl verimliliğini artırmış; Levant ve Güneydoğu Anadolu genelinde dövenlerde kullanılmak üzere "Kenan Dilgisi" olarak adlandırılan dişli taş aletlerin seri üretimi gerçekleştirilmiştir. Dördüncü gelişme ise yerel Anadolu yaban atının evcilleştirilmesiyle kervan taşımacılığının hız kazanması ve uzun mesafeli ticaretin önünün açılmasıdır. Son olarak çömlekçi çarkının devreye girmesi, standart hacimli ve tipolojik olarak birbirine benzeyen seramiklerin seri imalatını olanaklı kılmıştır (Özdoğan, 2023: 19-21).

İncelenen maddi kültür grubunu oluşturan Anadolu Erken Tunç Çağı çalparalarının değerlendirilmesine geçilmeden önce, araştırmanın teorik zeminini kuran toplumsal cinsiyet (gender) yaklaşımının kuramsal çerçevesi ortaya konmalıdır.

TOPLUMSAL CİNSİYET VE MÜZİK ARKEOLOJİSİ

Arkeolojide toplumsal cinsiyet yaklaşımlarının tarihsel gelişimi incelendiğinde kuramsal perspektifin çeşitli evrelerden geçtiği görülmektedir. Bu süreç öncelikle disiplindeki yerleşik eril-merkezci (androcentrism) bakış açısının eleştirisi ve "kadın arayışları" ile başlamış, nihayetinde ise kapsamlı bir "yeniden kavramsallaştırma" aşamasına evrilmiştir (Meskell, 2007: 28). Arkeolojik araştırmalarda modern Batı taksonomilerini merkeze almak ciddi kısıtlılıklar yaratır. Meskell bu durumu "*Doğal olarak gördüğümüz şeyler, büyük ölçüde kendi zamansal ve kültürel sınırlarımız içinde mevcuttur; ancak biz bunu sabit ve "doğal" kabul ederek antik bağlamlara aktarabiliriz sanırız. Farklılıkların bu şekilde bertaraf edilmesi, antik gerçeklerle pek az ilgisi olabilecek, beklendiği üzere "normatif" bir geçmiş tablosuyla sonuçlanır*" ifadeleriyle açıklar (Meskell, 2007: 32).

Kavramsal çerçevede biyolojik cinsiyet (sex); bedenin üreme fonksiyonları ile ilgili olan fiziksel, anatomik, genital, hormonal ve genetik donanımı ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet (gender) ise bu biyolojik zemin üzerine inşa edilen kültürel kimliği, bedensel farklılıkların toplumsal olarak nasıl algılandığını ve ne tür normatif yaptırımlara tabi tutulduğunu kapsamaktadır. Temelleri 1960'ların sonlarında psikanaliz alanında atılan ve 1970'lerin ortalarından itibaren antropoloji başta olmak üzere diğer sosyal bilimlere yayılan toplumsal cinsiyet kavramı; bireyin, kültürel olarak algılanan cinsel farklılıklar zemininde hem kendini hem de başkalarını tanımlama biçimidir (Diaz-Andreu, 2005: 13-14).

Modern Batı toplumlarını karakterize eden ikili (kadın-erkek) cinsiyet kalıbının evrensel bir model olarak diğer kültürlere yansıtılması yöntemsel bir hatadır. Arkeolojik ve antropolojik kayıtlar, ikili cinsiyet sisteminin evrensel olmadığını somut biçimde ortaya koymaktadır. Kuzey Amerika yerlilerindeki berdache (üçüncü cinsiyet), Hindistan'daki hicra (hijra) ve Bizans dünyasındaki hadımlar (eunuchs), cinsiyetin sosyal olarak inşa edilen akışkan doğasına birkaç örnek olarak gösterilebilir (Diaz-Andreu, 2005: 15). Farklı toplumlarda değişken cinsiyet rollerinin bulunması, toplumsal cinsiyetin evrensel değil, kültürel olarak kurgulanmış ve tarihsel olarak özgün bir olgu olduğunu gösterir; dolayısıyla modern ve öznel değer yargılarını geçmiş bağlamlara taşımak hatalı bir anakronizme yol açmaktadır (Geller, 2009: 16-17).

Pamela L. Geller, arkeoloji alanında yürütülen toplumsal cinsiyet çalışmalarının feminist literatürü göz ardı etmesini eleştirerek, bu durumu Marx'a değinmeden sınıf ilişkilerini ya da Darwin'den söz etmeden evrimi incelemeye benzetmektedir. Feminist kuramın göz ardı edilmesi alanı teorik açıdan zayıflatmış ve geçmiş insan topluluklarının anlaşılamamasına yol açmıştır. Geller'a göre ikinci dalga feminist araştırmacılar da merceklerini yalnızca kadına yönelterek ikili karşıtlıkların evrenselliğini sorgulamamış ve Batı merkezli cinsiyet normlarını aşamamışlardır. Benzer şekilde biyoarkeoloji alanındaki çalışmalarda da günümüz-merkezci (presentist), etnosentrik ve heteronormatif yaklaşımların etkisiyle kadınlar ve erkekler homojen, mutlak ve birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış iki biyolojik grup olarak ele alınarak indirgemeci bir yöntem benimsenmiştir (Geller, 2009: 66-68).

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacağı üzere, alanyazında Anadolu Erken Tunç Çağı çalparaları çoğunlukla kadınlarla özdeşleştirilmektedir. Toplumsal cinsiyet biyolojik cinsiyet ile eşitlenmiş ve bir ayrıma gidilmemiştir. Bu araştırma, böylesi indirgemeci bir yaklaşımın eksik ve yanıltıcı yönlerini eleştirel bir bağlamda tartışmayı amaçlamaktadır.

ANADOLU ERKEN TUNÇ ÇAĞI ÇALPARALARI

Erken Tunç Çağı ile birlikte metalin alet ve eşya üretiminde yaygınlaşması, ses üretimi ve akustik pratikler açısından da yeni olanaklar doğurmuştur. Metal nesnelerin birbirine çarpmasıyla elde edilen tınılar, dönemin diğer yaygın malzemelerine kıyasla çok daha yüksek frekanslı, rezonansı güçlü ve belirgin bir akustik etki yaratmıştır. Söz konusu akustik potansiyeli fark eden topluluklar, metal malzemenin sunduğu bu fiziksel dinamikleri işitsel deneyim, simgesel anlatım ve iletişim alanlarında işlevsel hale getirmiştir (Bachmann, 2004: 6-15). Çalparalar, günümüz zillerine benzeyen, birbirine vurularak ses çıkaran idiofonlardır. Vurma yüzeyleri farklı derinliklerde ve içbükey biçimde tasarlanmış olabilir. Bu tasarım farklı tonlarda ses üretme amacını yansıtır. Çalparaların müzikli toplantılarda ve dini ritüellerde kullanılmış olabileceği düşünülmektedir (Perk, 2014: 37). Erken Tunç Çağı çalparalarının önemli bir kısmında, gömülmeden önce kasıtlı olarak zarar verdikleri gözlemlenmektedir. Bu uygulama, çalgıların törensel bir işlevle kullanıldıktan sonra sembolik olarak "etkisizleştirip" gömüldüğünü düşündürmektedir (Karaağaç, 2018: 290). Anadolu'da Erken Tunç Çağı'na tarihlenen 54 çalpara buluntusu tespit edilmiştir (Aksungur, 2025).

Tablo 1. Anadolu Erken Tunç Çağı Çalpaları

Arkeolojik Merkez ya da Koleksiyon	**Çalpara Sayısı**
Haluk Perk Müzesi	18
Kayseri Definesi	13
Alacahöyük	12
Horoztepe	5
Tatlıgöl Höyük	2
Soloi Definesi	2
Sadberk Hanım Müzesi	2
TOPLAM	**54**

Horoztepe buluntuları arasında yer alan çalparalar, tipolojik ve teknik özellikleri bakımından farklı gruplar altında değerlendirilmektedir. Bu kapsamda bir arada ele geçen çalpara çiftinin aynı boyutlara sahip olduğu ve özdeş döküm tekniğiyle üretildiği tespit edilmiştir. Buna karşın, bir mezar kazıcısı tarafından münferit olarak bulunan ve eşi mevcut olmayan diğer bir örnek ise söz konusu çiftin yaklaşık yarı boyutlarındadır. Döneme ait antikacı koleksiyonlarında yer aldığı bildirilen iki adet çalpara ise yuvarlak baş formuyla diğer

buluntulardan ayrılmakta; asma/bağlama delikleri baş kısmında değil, sapın alt bölümünde yer almaktadır. (Özgüç & Akok, 1958: 14).

Kayseri Erken Tunç Çağı Definesi, Kayseri'de Kağnı Deresi çevresindeki kum ocaklarında bulunduğu belirtilen 29 adet tunç eserden oluşmaktadır. Söz konusu eserler müzeye teslim edilmiştir; ancak buluntu grubunun bir defineye ait olduğu ve bazı eserlerin eksik olabileceği düşünülmektedir. Bu koleksiyon, teber biçimli baltalar, sap delikli baltalar, kabzalar/asa başları ve çalparalardan oluşmaktadır. Eserlerin bulunduğu alana yaklaşık 1 km mesafedeki bir tarlada Erken Tunç Çağı'na tarihlenen kaba seramik parçaları tespit edilmiştir. Bölge halkı, bu tarlanın geçmişte küçük bir tepe olduğunu ve zamanla sürülerek düzleştirildiğini aktarmıştır. Eserleri müzeye teslim eden kişiler, buluntuların kahverengi ve iri bir kap içinde bulunduğunu belirtmiştir. Ancak bu kap müzeye ulaşmamıştır. Söz konusu define grubunda toplam 13 adet çalpara yer almaktadır. Çalparalar, farklı kalıplarda üretilmiş olup aralarında tam anlamıyla eşleşen bir örnek bulunmamaktadır. Bu durum, mevcut eserlerin birebir aynı olmaması ve toplam sayılarının 13 olması ile birlikte değerlendirildiğinde, tüm örneklerin müzeye teslim edilmemiş olabileceği ihtimalini gündeme getirmektedir. Tüm çalparaların kulpları yarı daire formunda olup baş kısımlarında delikler bulunmaktadır (Kodan, 1987: 581-586).

Tatlıgöl Höyükte iki adet çalpara ele geçmiştir. Her iki çalparanın ölçüleri birbirine oldukça yakındır (Türker, 2025: 82-83). Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Erken Tunç Çağı'na tarihlenen farklı tipolojilerde 2 adet çalpara bulunmaktadır (Anlağan, Anlağan, & Günsenin, 1996: 16-17).

Haluk Perk Müzesinin Koleksiyonunda Erken Tunç Çağı'na tarihlenen 18 adet çalpara bulunmaktadır. Bu koleksiyonda yer alan tüm eserlerin birlikte bulunduğu düşünülmektedir: Eserleri müzeye kazandıran kişilerin de bu nesnelerin toplu şekilde ele geçirildiğini beyan ettikleri belirtilmektedir (Perk, 2014).

Berlin Devlet Müzeleri, 1890'lı yıllarda Soloi-Pompeipolis'te bulunduğu bildirilen bir metal define grubunu satın almıştır. Eserlerin bir kap içerisinde yer aldığı ve bir çoban tarafından tesadüfen bulunduğu ifade edilmektedir. Ancak bu define grubunun ele geçtiği iddia edilen alanda daha sonra gerçekleştirilen kazılarda, konteksin Roma İmparatorluk Dönemi'ne tarihlendiği belirlemiştir. Define, hançerler, mızrak uçları, kılıçlar, baltalar, mühürler ve çalparalar başta olmak üzere toplam 77 parçadan oluşmaktadır. Tipolojik özellikleri temel alınarak bu eser grubu Erken Tunç Çağı sonlarına, yaklaşık M.Ö. 2000- 1900 yıllarına tarihlendirilmiştir. Söz konusu grup içerisinde iki adet çalpara yer almaktadır. Tipolojik olarak birbirine benzeyen bu çalparalar boyut farkı gösterir (Bittel, 1940: 183-205).

Yukarıda bahsi geçen eserlerin kontekslerine dair yeterli veri olmadığı için bu eserler toplumsal cinsiyet ve müzik ilişkisi bağlamında değerlendirme yapmak için uygun değildir. Ancak Alacahöyük eserlerine ayrı bir parantez açmak gerekir. Alacahöyük Anadolu'da toplumsal hiyerarşi konusunda doğrudan bilgi veren nadir Erken Tunç Çağı yerleşimlerinden birisidir (Yalçın & Yalçın, 2019: 7). Buradaki mezarlarda ele geçen çalparalar mezardaki iskelet ve diğer buluntular sayesinde bir kritiğe tabii tutulabilir. MA, MA', MC, BM, D, E, F, H, K, L, RM, TM ve S isimli 13 mezar mevcuttur. TM mezarı iki evreli MC mezarı ise üç evrelidir. Yani 13 mezar 16 iskelet mevcuttur (Baltacıoğlu, 2002: 92). Mezarların ETÇ II'ye yani M.Ö. 2650 civarına tarihlendirilmesi önerilmekle beraber genelde ETÇ III'e yani M.Ö. 2300-2100 civarına tarihlenir (Yalçın & Yalçın, 2019: 21). Eserler genelde dinsel anlamlı kült eşyaları olarak değerlendirilir. Mezarlarda bulunan eşyalar ölü bireylerin toplumda yüksek konumunu gösterir. Mezar sahiplerinin elit olduğu tartışmasızdır. Bu nedenle Alacahöyük mezarları genellikle kral ya da bey mezarı olarak adlandırılmıştır. Literatüre baktığımızda iskeletlerin cinsiyetlerine dair

değerlendirmeler farklılık göstermektedir (Baltacıoğlu, 2002: 92). Bilgen ele geçen 13 adet çalparanın tamamının kadın mezarlarında (TM, MA, H) yer aldığını vurgulamaktadır (Bilgen, 1993: 1003). Benzer şekilde Bachhuber kulak tıkaçlarının yalnızca erkek mezarlarında, çalparaların ise sadece kadın mezarlarında açığa çıkarıldığına dikkat çekmektedir (Bachhuber, 2011: 164). Çoğu araştırmacı doğrudan mezar sahiplerinin cinsiyetine odaklanmasa da bu konuda yargıda bulunmuşlardır. Bunlara aşağıda mezarlar ele alınırken değinilecektir. Mezarlar ele alınırken tüm konteks ve buluntular değil sadece daha önce cinsiyetle ilişkilendirilmiş eserler aktarılmıştır.

T mezarı

T Mezarı olarak isimlendirilen bu mezar iki bireye ait ortak bir mezar ya da farklı evrelere sahip yani aynı mezarın farklı zamanlarda ortak kullanımının olduğu bir mezar olarak değerlendirilir. Yalçın'a göre T mezarı bir kadına T1 mezarı ise bir erkeğe aittir (Yalçın & Yalçın, 2019: 30-31). Bachhuber ve Bilgen T Mezarından kadın mezarı olarak bahsetmiştir (Bachhuber, 2011: 164; Bilgen, 1993: 1003). Şevket Aziz Kansu kadın mezarı olarak tanımlamakla beraber iskelet üzerine yürüttüğü çalışmada iskeletten geriye sadece "noksan bir kafatası kutusu" kaldığını aktarır (Kansu, 1937: 182). Cenin pozisyonunda defnedilmiş bu mezarda iskelet son derece kötü korunagelmiştir. Ezilmiş durumda olan kafatasının yanında boncuklar ve seramik parçaları tespit edilmiştir. Mezar eşyaları arasında altın taç, altın kaplama giysi iğneleri, altın bilezik gibi buluntular dikkat çekicidir. Bununla beraber hançerlerde mezar eşyası olarak mezara bırakılmıştır (Yalçın & Yalçın, 2019: 30-31). Mezarda 2 çalpara bulunmuştur. Bu eserler ilk keşfedildiğinde Arık tarafından "çalpara biçimli kılıç/kama sapı olarak tanımlanmıştır (Arık, 1937). İlerleyen dönemde bu eserler çalpara olarak tanımlanmıştır. İki farklı bireye ait mezarın çalpara buluntularını cinsiyet bağlamında değerlendirmek oldukça güçtür.

A mezarı

A mezarı olarak tanımlanan mezarda 2 çalpara bulunmuştur. Bu eserler ilk tespit edildiğinde Koşay tarafından "çalpara biçimli kurs" olarak tanımlanmıştır (Koşay, 1938). Ölünün başında altın bir taç vardır. Kollarında altın bilezikler, kulaklarında altın küpeler vardır. Bireyin değerli madenlerle yapılmış boncuklarla bezenmiş bir giysi ile gömüldüğü anlaşılmaktadır. Mezar eşyaları arasındaki ayna ve tarakta dikkat çekicidir. Mezarın diğer evresi ya da komşusu olan A1 mezarı da bir erkeğe (sadece alt çene ve dişler bulunmuştur) aittir ve oldukça tahrip olmuştur. Bu mezarda da çok sayıda takı ve giysi süsü bulunmuştur. A ve A1 mezarları yer yer iç içe geçtiği için buluntuların hangi mezara ait olduğunu belirlemek zordur. Mezar sahiplerinin akraba ya da evli olduklarına dair yorumlar vardır (Yalçın & Yalçın, 2019: 32-33). Yalçın, Bachhuber ve Bilgen bu mezardan kadın mezarı olarak bahsetmiştir (Bachhuber, 2011: 164; Bilgen, 1993: 1003; Yalçın & Yalçın, 2019: 32-33).

H mezarı

H Mezarı olarak adlandırılan mezarda 8 çalpara bulunmuştur. Bu eserler Koşay tarafından çalpara olarak tanımlanmıştır (Koşay, 1951). Ölünün başında tacıyla gömüldüğü anlaşılmaktadır. Ölünün bir elinin yanındaki altın kaselerden biri takı ile doludur. Kolunda iki tane altın bilezik vardır. İğneler, tarak ve boncuklarda dikkat çekicidir. Bununla beraber mezar eşyaları arasında iki adet balta da vardır (Yalçın & Yalçın, 2019: 24-27). Yalçın, Baltacıoğlu'nun cinsiyet tespitine dair eleştirilerini aktarmakla beraber nihayetinde bu mezarı kadın mezarı olarak tanımlamıştır (Yalçın & Yalçın, 2019: 24-27). Bilge ve Bachhuber mezardan kadın mezarı olarak bahsetmektedir. (Bachhuber, 2011: 164; Bilgen, 1993: 1003).

Diğer araştırmacılar doğrudan cinsiyet konusu üzerinde durmayıp sadece değinirken Baltacıoğlu'nun "Arkeolojik ve Antropolojik Verilerin Işığında Alaca Höyük "Kral" Mezarları Konusunda Gözlemler" isimli çalışması bu araştırma özelinde ayrı bir noktada durmaktadır. Alaca Höyük "kral" mezarlarındaki iskeletlerin cinsiyet tayini ve buna bağlı olarak ortaya atılan toplumsal yapı tartışmalarını arkeolojik ve antropolojik veriler arasındaki tutarsızlıklar üzerinden ele almaktadır. Baltacıoğlu kazılarda ele geçirilen 16 iskeletten yalnızca ikisinin cinsiyetinin antropolojik yöntemlerle kesin olarak saptanabildiğini, diğer mezarlardaki iskeletlerin ise cinsiyet tayininin mezar buluntularına dayanarak yapıldığını aktarır. Özellikle kadın mezarlarında daha fazla süs eşyası bulunacağı varsayımı cinsiyet tayininde etkili olmuştur. Bu şekilde yapılan değerlendirmeler sonucunda mezarların çoğunun kadın mezarı olduğu varsayılmış ve Erken Tunç Çağı Alaca Höyük egemen sınıfının anaerkil bir toplum yapısına sahip olduğuna dair yorumlar yapılmıştır. Ancak Baltacıoğlu, kesin cinsiyet tayini yapılmış olan mezarlardaki ölü hediyelerini inceleyerek bu tezi çürütmüştür. Nitekim antropolojik olarak kadına ait olduğu kanıtlanan TM mezarında süslerin yanı sıra mızrak ucu gibi savaş aletleri yer alırken, antropolojik olarak erkek mezarı olarak tanımlanan RM mezarında süs boncukları ve küpeler bulunmuştur. Dolayısıyla mezar hediyelerinin türü ya da yoğunluğunun cinsiyet belirlenmesinde güvenilir bir ölçüt olamayacağı ortaya konulmuştur (Baltacıoğlu, 2002).

DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada Anadolu Erken Tunç Çağı maddi kültürünün önemli bir parçası olan çalparalar, müzik arkeolojisi ve toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınmıştır. Erken Tunç Çağı'nda gelişen metalurji teknolojisi, müzikal pratikler için yüksek frekanslı ve güçlü rezonansa sahip yeni işitsel olanaklar yaratmıştır. Çalparalar da bu dönemde ritüellerde ve müzikli toplantılarda kullanılan sembolik idiofonlar olarak öne çıkmıştır.

Çalışmanın merkezinde yer alan temel problem, arkeoloji literatüründe kimi çalışmalarda çalparaların ve süs eşyalarının doğrudan kadınlarla özdeşleştirilmesidir. Bazı çalışmalar bu malzemeleri kadınlarla eşleştirmese de yine de mevcut toplumsal cinsiyet normlarının sınırlarında kaldığı görülmektedir. Modern Batı toplumlarına ait ikili cinsiyet (kadın-erkek) kalıplarının ve heteronormatif yaklaşımların özellikle yazının olmadığı ve hakkında fazla bilgimiz olmayan Erken Tunç Çağı gibi antik dönemlere aktarılması, bu insan topluluklarının anlaşılamaması ve hatalı bir anakronizme yol açmaktadır. Alacahöyük dışındaki merkezler ve buluntu grupları güvenilir bir arkeolojik bağlama sahip olmadığından bu çerçevede ele alınamamıştır. Alacahöyük verileri ise mevcut literatürde, çoğunlukla metodolojik bir refleksle, ya biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet özdeşleştirilerek ya da toplumsal cinsiyet boyutu bütünüyle göz ardı edilerek yorumlanmıştır.. Dolayısıyla bu çalışma, çağdaş toplumsal cinsiyet kuramının sunduğu kuramsal derinliği ve eleştirel bakışı söz konusu materyal grubuna taşımayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşım ışığında, Anadolu Erken Tunç Çağı çalparalarının toplumsal cinsiyet bağlamında belirli bir anlam ve işleve sahip olma ihtimali oldukça güçlü görünmektedir; ancak mevcut arkeolojik verilerle bu ilişkiyi kesin olarak kanıtlamak henüz mümkün değildir. Bununla birlikte, söz konusu çalışma kesin/nihai yargılara ulaşmanın ötesinde, toplumsal cinsiyet ile müzikal maddi kültür arasındaki ilişkinin arkeoloji ve müzikoloji literatürü açısından taşıdığı önemi ortaya koymakta ve bu alanda disiplinlerarası araştırmaların gerekliliğini göstermektedir.

Anadolu Erken Tunç Çağı'nda çalpara gibi ritüelistik ve müzikal nesnelerin kullanımı yalnızca kadın cinsiyetiyle sınırlandırmak, günümüz-merkezci (presentist) bir varsayımdır. Bu yargının yanlışlığı aksi kanıtlandığı için değil üzerinde bulunduğu mantıksal çerçeve geçerli olmadığı için hatalıdır.

KAYNAKÇA

Aksungur, M. (2025). *Arkeolojik Veriler Işığında Anadolu Erken Tunç Çağı Müzik Kültürü*. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

Anlağan, Ç., Anlağan, T. ve Günsenin, Y. (1996). *Sadberk Hanım Museum*. İstanbul.

Arık, R. O. (1937). *Alaca Höyük Hafriyatı 1935*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Bachhuber, C. (2011). Negotiating Metal and the Metal Form in the Royal Tombs of Alacahöyük in North-Central Anatolia. *Interweaving Worlds: Systemic Interactions in Eurasia, 7th to the 1st Millennia BC* (s. 158-174) içinde.

Bachmann, W. (2004). Eski Tunç Çağı Anadolu Çalgıları. *I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği Çalgıları Sempozyumu* (s. 6-15). DÖSİMM basımevi.

Baltacıoğlu, H. (2002). *Arkeolojik ve Antropolojik Verilerin Işığında Alaca Höyük "Kral" Mezarları Konusunda Gözlemler*. Ankara.

Bilgen, A. N. (1993). *The Importance of Alacahöyük's Early Bronze Age Metal Artifacts to the Anatolian Archaeology*.

Bittel, K. (1940). Der Depotfund von Soloi-Pompeiopolis. *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie*, 183-205.

Diaz-Andreu, M. (2005). Gender Identity. *Archaeology of Identity: Approaches to Gender, Age, Status, Ethnicity and Religion* (s. 13-43) içinde.

Geller, P. L. (2009). Identity and Difference: Complicating Gender in Archaeology. *Annual Review of Anthropology*, 65-81.

Harmankaya, S. (2002). Türkiye'de İlk Tunç Çağı Araştırmaları Üzerine Bir Değerlendirme. *Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri* içinde. İstanbul.

Kansu, Ş. A. (1937). Alacahöyük'te Bulunan İskeletlerin Antropolojik Tetkiki. *Belleten*.

Karaağaç, B. (2018). Arkeolojik Çağlarda Anadolu'da Müzik. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 285-298.

Kodan, H. (1987). Kayseri Müzesindeki Eski Tunç Çağı Definesi. *Belleten*, 581-586.

Koşay, H. Z. (1938). *Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Alaca Höyük Hafriyatı 1936'daki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Koşay, H. Z. (1951). *Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Alaca Höyük Kazısı 1937-1939'daki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Meskell, L. (2007). Archaeologies of identity. T. Insoll (Ed.), *The Archaeology of Identities* (s. 23-44) içinde. New York: Routledge.

Öncü, H. (2010). *Carbon-14 Chronology of Anatolia In Early Bronze Age*. Ankara: The Graduate School of Social Sciences of Middle East Technical University.

Özdoğan, M. (2023). The Making of Early Bronze Age in Anatolia. *Old World: Journal Of Ancient Africa And Eurasia*, 1-58.

Özgüç, T. ve Akok, M. (1958). *Horoztepe Eski Tunç Çağı Mezarlığı ve İskan Yeri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Perk, H. (2014). *Haluk Perk Müzesi Koleksiyonundaki Anadolu İlk Tunç Çağ Toplu Buluntusu*. İstanbul.

Türker, A. (2025). Tatlıgöl Höyük: A New Archaeological Location in the Bafra Plain. *AULA ORIENTALIS*, 77-104.

Yalçın, Ü. ve Yalçın, H. G. (2019). *Hükümdar, Dini Lider, Zanaatkar? Alacahöyük Kral Mezarları'na Yeni Bir Bakış*. İstanbul: Ege Yayınları.

Sahada Araştırmacı Olmak: Müzik Etnografisinde Sosyal Etkileşim ve Araştırmacının Konumu

Being a Researcher in the Field: Social Interaction and the Position of the Researcher in Music Ethnography

F. Merve Eken Küçükaksoy

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

fm.kucukaksoy@comu.edu.tr

Özet

Müzik etnografisi, müziğin üretildiği ve icra edildiği kültürel bağlamları anlamaya yönelik önemli bir araştırma yaklaşımıdır. Bu çalışmalar çoğunlukla repertuvar, icra pratikleri ve müzikal aktarım süreçlerine odaklansa da alan araştırmasının kendisi aynı zamanda yoğun bir sosyal etkileşim sürecini içerir. Araştırmacı ile müzisyenler, kaynak kişiler ve yerel topluluk üyeleri arasında kurulan ilişkiler; güven, temsil, kimlik ve karşılıklı beklentiler gibi dinamikler üzerinden şekillenir. Bu nedenle alan araştırması yalnızca müzikal verilerin toplanmasını değil, aynı zamanda araştırmacının sahadaki sosyal konumunun sürekli olarak yeniden tanımlandığı bir süreci de kapsar.

Bu bildiri, müzik alan araştırmalarında ortaya çıkan sosyal etkileşim süreçlerini sosyal psikoloji perspektifiyle ele almayı amaçlamaktadır. Özellikle araştırmacının sahada sabit bir konumda bulunmadığı; farklı ortamlarda dinleyici, öğrenci, uzman ya da misafir gibi çeşitli roller arasında hareket ettiği durumlar incelenmektedir. Bu çerçevede alan araştırması sırasında karşılaşılan bazı deneyimler örnek olaylar üzerinden tartışılmaktadır. Yerel müzik çevrelerinde araştırmacının farklı biçimlerde tanımlanması, araştırma sürecinin yerel aktörler tarafından yönlendirilmesi, araştırmacının uzmanlığının sınanması, kültürel yakınlık kurma stratejileri ve yerel sosyal kodların öğrenilmesi bu deneyimler arasında yer almaktadır. Ayrıca bazı ortamlarda kadın araştırmacı olmanın getirdiği sınırlamalar ve aynı zamanda sağladığı özgün erişim imkânları da alan araştırmasının önemli boyutlarından biri olarak ele alınmaktadır.

Çalışma kapsamında araştırmacının gerçekleştirdiği alan çalışmalarından seçilen örnekler görsel materyaller ve kısa dinleti kayıtları eşliğinde sunulacaktır. Bu örnekler aracılığıyla müzikal icra ortamlarının yalnızca repertuvar ve performans açısından değil, aynı zamanda sosyal ilişkiler ve etkileşimler bağlamında da nasıl anlam kazandığı gösterilecektir. Bildiri, alan araştırmasını araştırmacı ile müzikal topluluk arasında kurulan ilişkiler içinde şekillenen bir sosyal deneyim olarak değerlendirmeyi önermekte ve müzik etnografisinde araştırmacının sahadaki konumunun ve etkileşimlerinin müzikal bilginin üretiminde önemli bir rol oynadığını ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Etnografisi, Alan araştırması, sosyal psikoloji

GİRİŞ

Müzik etnografisi, müziğin üretildiği, aktarıldığı ve icra edildiği toplumsal bağlamları anlamaya yönelik önemli bir araştırma yaklaşımıdır. Bu çalışmalar çoğunlukla repertuvar, icra pratikleri ve müzikal aktarım süreçlerine odaklansa da alan araştırmasının kendisi aynı zamanda yoğun bir sosyal etkileşim sürecini içerir. Araştırmacı ile müzisyenler, kaynak kişiler ve yerel topluluk üyeleri arasında kurulan ilişkiler; güven, temsil, yakınlık, aidiyet ve karşılıklı beklentiler üzerinden şekillenmektedir. Bu nedenle alan araştırması yalnızca müzikal verilerin toplandığı teknik bir süreç değil, araştırmacının sahadaki sosyal konumunun sürekli yeniden tanımlandığı ilişkisel bir deneyim alanıdır.

Etnografik araştırmalarda araştırmacının sahadaki konumu uzun süredir tartışılmaktadır. Özellikle "refleksif" (Barz & Cooley: 2008) yaklaşımla birlikte araştırmacının sahadan bağımsız, nötr ve görünmez bir gözlemci olmadığı; aksine araştırma sürecinin bir parçası olduğu giderek daha görünür hale gelmiştir. Jeff Todd Titon'un etnomüzikolojide alan araştırmasını "müziği deneyimleme ve anlama süreci" olarak değerlendirmesi, araştırmacının saha içindeki varlığını bir araç olmaktan çıkararak bilgi üretim sürecinin parçası haline getirmektedir. "Alan araştırması dünyada var olmanın ve bilgi sahibi olmanın diyolog dahilinde, deneysel ve katılımcı biçimidir" (Yıldız, 2013: 27). Bu yaklaşım, müzik alan araştırmalarında yalnızca "neyin bilindiği" sorusunu değil, bilginin hangi sosyal ilişkiler içinde ortaya çıktığı sorusunu da önemli hale getirmektedir.

Bu noktada sosyal psikoloji, alan araştırmalarında ortaya çıkan mikro sosyal süreçleri anlamak açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır. Alan araştırması sırasında araştırmacı çoğu zaman sabit bir kimlik içinde hareket etmez; farklı ortamlarda öğrenci, uzman, misafir, müzisyen ya da dışarıdan gelen biri olarak algılanabilir. Bu durum, kurulacak iletişimin biçimini, paylaşılacak bilgiyi ve araştırmacının saha içindeki hareket alanını doğrudan etkileyebilmektedir. Özellikle sosyal kimlik yaklaşımı ve Goffman'ın gündelik yaşamda benliğin sunumu (2004) üzerine geliştirdiği görüşler, alan araştırmalarındaki bu karşılıklı konumlandırma süreçlerini anlamak açısından önemli görünmektedir. Araştırmacı sahada yalnızca gözlem yapan biri değildir; farklı kişiler tarafından farklı biçimlerde algılanan, rolü sürekli değişen ve bu ilişkiler içinde bilgiye ulaşan bir aktördür. Bu bakış, müzik alan araştırmasında araştırmacının konumunu yöntemsel bir ayrıntı olmaktan çıkarır; bilginin oluşumuna etki eden sosyal bir unsur haline getirir.

Bu çalışmada özellikle iki ana kavram öne çıkar: izlenim yönetimi ve sosyal kimlik/rol müzakeresi. İzlenim yönetimi, bireylerin sosyal ortamlarda kendilerini karşılarındaki kişiye ve bağlama göre sunduklarını gösterir. Rol müzakeresi ise bir sosyal etkileşimde bireylerin kendilerinden beklenen roller ve bu rollerin sınırlarını karşılıklı olarak belirleme, esnetme veya yeniden tanımlama sürecidir. Bu bakış müzik alan araştırmasına uyarlandığında, saha aktörlerinin araştırmacının kimliğine göre anlatım biçimlerini, repertuvar tercihlerini ya da temsil stratejilerini değiştirebildiği görülür. Örneğin bir müzisyenin araştırmacının "okullu" olduğunu öğrendikten sonra daha kitabî bir anlatıma yönelmesi, yalnızca nezaket değil; izlenim yönetimi ve rol müzakeresi olarak okunabilir.

Sosyal kimlik yaklaşımı ise araştırmacının sahada nasıl kategorize edildiğini anlamak açısından önemlidir. Araştırmacı kimi zaman "bizden biri", kimi zaman "dışarıdan gelen", kimi zaman "kadın", kimi zaman "okullu", kimi zaman "misafir" ya da "müzisyen" olarak algılanabilir. Bu kategoriler yalnızca sosyal ilişkiyi değil, hangi bilginin hangi sınırlar içinde paylaşılacağını da etkiler. Bu nedenle alan araştırmasında araştırmacının konumu sabit değildir; saha içindeki aktörlerle kurulan ilişkiler içinde sürekli yeniden tanımlanır.

Catherine Appert'in *Engendering Musical Ethnography* (2017) başlıklı çalışması, bu tartışmaya özellikle cinsiyet boyutunu ekler. Appert, müzik etnografisinde bilginin yalnızca performans mekânlarında değil; yemek, misafirlik, gündelik sosyal kodlar, aile ilişkileri, mahremiyet ve yabancılarla karşılaşmalar içinde de şekillendiğini gösterir. Bu yaklaşım, kadın araştırmacı olmanın yalnızca sınırlayıcı değil, bazı durumlarda özgül erişim imkânları sağlayan bir konum olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bu çerçeve, bir alanda kadın kına şarkıcısının kayıt alınmasına izin vermemesi gibi örnekleri anlamak için doğrudan kullanılabilir. Burada araştırmacı bilgiye tamamen kapatılmaz; görüşme yapılabilir, anlatı alınabilir, gözlem gerçekleşebilir. Ancak kadın sesinin kayda alınmasına dair dini ve kültürel sınırlar, bilginin işitsel kayıt biçiminde paylaşılmasını engeller. Bu durumda müzikal bilginin hangi formda edinilebileceği, aktarılabileceği de sosyal normlar tarafından belirlenmektedir.

Araştırmacının sahadaki varlığı ve sosyal konumu, müzikal bilginin paylaşımını, anlatım biçimini ve bazı durumlarda performansın sunuluş tarzını etkileyebilmektedir. Bu fark müzik etnografisinde sosyal psikolojik süreçlerin nasıl işlediğini görünür kılması nedeniyle önemlidir.

Sonuç olarak bu literatür, müzik alan araştırmasını sosyal psikolojik bir karşılaşma alanı olarak düşünmeye imkân verir. Goffman'ın izlenim yönetimi yaklaşımı, sosyal kimlik/rol müzakeresi, Appert'in cinsiyetlendirilmiş müzik etnografisi ve performans teorisinin temsil vurgusu birlikte düşünüldüğünde, alan araştırmasında müzikal bilginin yalnızca "ne söylendiği" üzerinden değil, "kime, hangi bağlamda, hangi sosyal konum içinde ve nasıl söylendiği" üzerinden de değerlendirilmesi gerektiği ortaya çıkar. Bu çalışma, anlatılacak örnekler aracılığıyla tam da bu mikro sosyal süreçleri görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Alan Deneyimleri Üzerinden Sosyal Etkileşim ve Araştırmacının Konumu

Araştırmacının konumunu belirleyen temel öğeleri, birbirine bağlı üç temel eksen üzerinden değerlendirilebilir: Araştırmacının sosyal konumu; topluluğun sahadaki aktörlerin kendilerini araştırmacıya nasıl tanıttıkları; gündelik ve sosyal etkileşimlerin bilgi paylaşımını nasıl etkilediği.

Alan araştırmalarında ilk dikkat çeken unsurlardan biri, araştırmacının saha içinde nasıl tanımlandığıdır. Alanda yardım etmek için müzisyenleri çağırırken kadın araştırmacıyı "eskik etek araştırma yapıyor, gelin de bir fasıl yapalım" şeklinde tanımlaması, araştırmacının kimliğinin çoğu zaman kendisi tarafından değil, saha içindeki diğer aktörler tarafından kurulduğunu göstermektedir. Burada araştırmacı aynı anda "kadın", "şehirli", "araştırmacı" ve "dışarıdan gelen biri" olarak sosyal biçimde konumlandırılmaktadır. Bu durum, sosyal kimlik yaklaşımı açısından düşünüldüğünde, araştırmacının saha içinde belirli kategoriler üzerinden okunarak iletişim ağlarına dahil edildiğini göstermektedir. Aynı zamanda bu tanımlama, kurulacak müzikal ortamın sosyal tonunu da belirlemektedir. Araştırmacıya nasıl yaklaşılacağı, neyin paylaşılacağı ve iletişimin hangi sınırlar içinde kurulacağı daha ilk anda şekillenmeye başlamaktadır.

Araştırmacının akademik kimliğinin öğrenilmesiyle birlikte anlatım biçimlerinin değişmesi de benzer biçimde dikkat çekicidir. Bir müzisyenin her cümlenin başında "siz daha iyi bilirsiniz hocam" diyerek daha kitabî ve akademik bir anlatı kurmaya yönelmesi, Goffman'ın izlenim yönetimi yaklaşımıyla ilişkilendirilebilir. Burada anlatıcı yalnızca bilgi paylaşmamakta; aynı zamanda kendisini araştırmacının gözünde belirli bir biçimde sunmaktadır. Gündelik müzik bilgisi, araştırmacının akademik kimliğine göre yeniden düzenlenmekte ve daha "doğru", daha "yetkin" ya da daha "saygın" bir biçimde aktarılmaya çalışılmaktadır. Bu durum, müzikal bilginin içeriğinin ve anlatım biçiminin de sosyal bağlama göre değişebildiğini göstermektedir.

Benzer bir durum performansın sunuluş biçiminde de ortaya çıkmaktadır. Alan araştırmaları sırasında kayıt cihazının açılmasıyla birlikte repertuvarın değişmesi ya da daha "düzgün" icraların tercih edilmesi, performansın sosyal bağlama göre yeniden düzenlenebildiğini göstermektedir. Burada araştırmacının varlığı performansı bütünüyle belirleyen bir unsur değildir; ancak performansın nasıl sunulacağını etkileyen sosyal bir faktör haline gelmektedir. Özellikle temsil edilebilir, "ayıp olmayacak" ya da daha prestijli görülen parçaların tercih edilmesi, performansın aynı zamanda sosyal bir sunum olduğunu göstermektedir.

Alan araştırmalarında araştırmacının uzmanlığının sınanması da önemli bir sosyal etkileşim biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Bir fizikçinin "müzikten doktora mı olur?" şeklindeki yaklaşımı, yalnızca bireysel bir şaşkınlık değil; müziğin akademik bilgi üretimi

içindeki konumuna dair toplumsal algının yansımasıdır. Bu tür örnekler, araştırmacının sahada yalnızca soru soran kişi olmadığını; aynı zamanda kendi uzmanlık alanını açıklamak ve meşrulaştırmak zorunda kalabildiğini göstermektedir. Böylece saha, yalnızca araştırmacının başkalarını gözlemlediği bir ortam değil; araştırmacının da değerlendirildiği ve konumlandırıldığı karşılıklı bir sosyal alan haline gelmektedir.

Kadın araştırmacı olmanın etkileri ise alan araştırmalarında daha görünür biçimde ortaya çıkabilmektedir. Bir kadın kına şarkıcısının, kadın sesinin kaydedilmesini uygun bulmadığı için kayıt yapılmasına izin vermemesi, cinsiyetlendirilmiş erişim süreçlerini açık biçimde göstermektedir. Burada araştırmacı ile kaynak kişi arasında iletişim kurulmakta, belirli bir güven ilişkisi oluşmakta ve bilgi paylaşımı gerçekleşmektedir; ancak performansın teknik olarak kaydedilmesine yönelik kültürel ve dini sınırlar devam etmektedir. Bu durum, müzikal bilginin yalnızca varlığıyla değil, hangi biçimde paylaşılabileceğiyle de ilgili olduğunu göstermektedir. Bilgi tamamen kapanmamakta; ancak işitsel kayıt biçiminde dolaşıma girmesi sosyal normlar tarafından sınırlandırılmaktadır.

Bu tür örnekler, Appert'in (2017) müzik etnografisinde gündelik sosyal ilişkilerin önemine yaptığı vurgu ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Çünkü alan araştırmalarında müzikal bilgi yalnızca performans anlarında değil; güven ilişkileri, mahremiyet sınırları, gündelik konuşmalar ve sosyal kodlar içinde şekillenmektedir. Kadın araştırmacı olmak bazı alanlarda sınırlandırıcı olabilirken, bazı durumlarda ise belirli sosyal çevrelere erişimi mümkün kılabilmektedir. Bu nedenle cinsiyet, alan araştırmalarında yalnızca bireysel bir özellik değil; saha ilişkilerini biçimlendiren sosyal bir konumdur.

Benzer şekilde gündelik davranışlar da araştırmacının sahadaki konumunu etkileyebilmektedir. Tozlu bir sandalyeyi temizlemeden oturmak gibi küçük görünen bir davranış, araştırmacının "uyum sağlayan", "bizden biri olmaya çalışan" ya da "mesafeli olmayan" biri olarak algılanmasına katkıda bulunabilmektedir. Bu tür mikro davranışlar, sosyal ilişkilerin kurulmasında ve güven oluşumunda önemli rol oynayabilmektedir. Böylece alan araştırmalarında yalnızca görüşmeler değil, gündelik beden pratikleri ve sosyal uyum stratejileri de araştırmacının konumunu etkileyen unsurlar haline gelmektedir.

Araştırmacının hangi insanlarla karşılaşacağı, hangi hikâyeleri duyacağı ve hangi deneyimleri yaşayacağı, yerel aktörlerin yönlendirmeleriyle şekillenebilmektedir. Bu durum, alan araştırmalarının yalnızca bireysel gözlem değil; karşılıklılık ve güven ilişkileri içinde ilerleyen sosyal süreçler olduğunu göstermektedir.

Bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde, müzik alan araştırmalarında ortaya çıkan bilginin araştırmacı ile saha arasındaki sosyal ilişkilerden bağımsız olmadığı görülmektedir. Rol müzakereleri, sosyal kimlik süreçleri, izlenim yönetimi, gündelik sosyal uyum ve cinsiyetlendirilmiş erişim gibi süreçler; hangi bilginin paylaşılacağını, nasıl paylaşılacağını ve hangi biçimde sunulacağını etkileyebilmektedir. Bu nedenle sosyal psikoloji, müzik etnografisinde yalnızca yardımcı bir perspektif değil; alan araştırmalarındaki mikro sosyal süreçleri görünür kılan önemli bir analitik çerçeve sunmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, müzik alan araştırmalarının yalnızca repertuvar, performans ve müzikal aktarım süreçlerini belgeleyen teknik bir veri toplama süreci olmadığını; aynı zamanda yoğun sosyal etkileşimler içinde şekillenen ilişkisel bir deneyim alanı olduğunu göstermektedir. Alan araştırmaları sırasında ortaya çıkan örnekler, araştırmacının sahadaki konumunun sabit olmadığını; farklı bağlamlarda sürekli yeniden tanımlandığını ve bu durumun araştırma sürecini doğrudan etkileyebildiğini ortaya koymaktadır. Araştırmacının "okullu", "kadın", "misafir",

"uzman" ya da "dışarıdan gelen biri" olarak algılanması; yalnızca iletişim biçimini değil, paylaşılacak müzikal bilginin sınırlarını ve sunuluş biçimini de etkileyebilmektedir.

Çalışma aynı zamanda gündelik sosyal ilişkilerin alan araştırmalarındaki önemini de göstermektedir. Çoğu zaman yöntem tartışmalarında geri planda kalan bekleme, misafirlik, küçük jestler, gündelik uyum pratikleri, beden dili ve duygusal yakınlık gibi unsurlar; araştırmacının saha içindeki konumunu ve erişebileceği bilgi biçimlerini etkileyebilmektedir. Bu nedenle alan araştırmalarında yalnızca görüşme ve kayıt süreçlerine değil, gündelik sosyal etkileşimlere de dikkat edilmesi gerekmektedir.

Bu bağlamda çalışma, müzik etnografisini yalnızca repertuvar ve performans incelemesi olarak değil, araştırmacı ile saha aktörleri arasında kurulan sosyal ilişkiler içinde şekillenen dinamik bir deneyim alanı olarak değerlendirmeyi önermektedir. Böylece sosyal psikoloji ile müzik etnografisi arasında, özellikle mikro sosyal etkileşimler üzerinden yeni düşünme imkânları ortaya çıkmaktadır.

Bu nedenle alan araştırmalarında gündelik sosyal etkileşimler, "yan deneyimler" olarak değil, veri üretim süreçlerinin önemli bir parçası olarak değerlendirilebilir ve sosyal psikolojinin izlenim yönetimi, sosyal kimlik ve rol müzakeresi gibi kavramları, müzik etnografisi çalışmalarında daha görünür biçimde kullanılabilir.

KAYNAKÇA

Appert, Catherine. (2017). "Engendering Musical Ethnography" *Ethnomusicology*, (61)3: 446-467.

Barz, Gregory & Timithy Cooley. (Eds.) 2008. *Shadows in the Field: New Perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.

Goffman, Erving. (2004). Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu. Çev: Barış Cezar. İstanbul: Metis yay.

Titon, Jeff Tod. (2008). "Knowing Fieldwork". *Shadows in the Field: New Perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. Barz, Gregory & Timithy Cooley. (Eds.): 25-41. New York: Oxford University Press.

Yıldız, Burcu. (2013). "Etnomüzikolojide Tarihsel Yaklaşımlar ve Yöntem Araştırmaları: 'Yeni' Alan Araştırmaları ve 'Yeni' (Etno)Müzikoloji Deneyimleri" *Müzik, Dans, Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar* içinde. Haz. Arzu Öztürkmen. Boğaziçi Üniversitesi yay.

Müzik Öğretmenliği Adaylarının Duygusal Zekâ Temelli Liderlik Düzeyleri

Emotional Intelligence-Based Leadership Levels of Prospective Music Teachers

Merve Nur Kale Kulaksız

Milli Eğitim Bakanlığı

nurmervekale@gmail.com

Özet

Bu çalışmanın amacı, müzik öğretmenliği programında öğrenim gören son sınıf öğrencilerinin duygusal zekâ temelli öğrenci liderliği düzeylerini belirlemektir. Müzik öğretmenlerinden yalnızca alan bilgisi değil; empati kurma, etkili iletişim geliştirme, grup süreçlerini yönetme ve öğrencileri motive etme gibi liderlik becerilerine de sahip olmaları beklenmektedir. Bu doğrultuda, duygusal zekâ temelli liderlik özelliklerinin incelenmesi önemli görülmüştür.

Araştırma, nicel araştırma yöntemlerinden tarama modeli ile yürütülmüştür. Çalışma grubunu müzik öğretmenliği programında öğrenim gören son sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Veri toplama aracı olarak Koçyiğit ve Karadağ (2017) tarafından geliştirilen "Duygusal Zekâ Öğrenci Liderliği Ölçeği" kullanılmıştır. Verilerin analizinde IBM SPSS Statistics 27 paket programından yararlanılmış; frekans, yüzde, aritmetik ortalama ve standart sapma değerleri hesaplanmıştır.

Araştırma sonucunda, müzik öğretmenliği son sınıf öğrencilerinin duygusal zekâ temelli liderlik özelliklerinin yüksek düzeyde olduğu belirlenmiştir. Özellikle duyuşsal farkındalık, empati, çatışma yönetimi, olumlu motivasyon ve vatandaşlık boyutlarında elde edilen bulgular, öğrencilerin sosyal iletişim ve kişilerarası ilişki becerilerinin gelişmiş olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Duygusal zekâ, öğrenci liderliği, öğretmen adayları, müzik öğretmenliği

Abstract

The aim of this study is to determine the emotional intelligence-based student leadership levels of senior students enrolled in the music teacher education program. Music teachers are expected to possess not only subject-matter knowledge but also leadership skills such as empathy, effective communication, group management, and the ability to motivate students. In this context, examining emotional intelligence-based leadership characteristics is considered important.

The study was conducted using the survey model, one of the quantitative research methods. The study group consisted of senior students enrolled in the music teacher education program. Data were collected using the "Emotional Intelligence Student Leadership Scale" developed by Koçyiğit and Karadağ (2017). The data were analyzed using IBM SPSS Statistics 27, and descriptive statistics including frequency, percentage, arithmetic mean, and standard deviation were calculated.

The findings revealed that senior students in the music teacher education program demonstrated high levels of emotional intelligence-based leadership characteristics. In particular, high scores obtained in the dimensions of emotional awareness, empathy, conflict management, positive motivation, and citizenship indicate that the students have well-developed social communication and interpersonal relationship skills.

Keywords: *Emotional intelligence, student leadership, teacher candidates, music education*

GİRİŞ

Duygu bireyin karar verme, problem çözme ve çevreye uyum sağlama süreçlerinde yönlendirici rol oynayan önemli bir psikolojik güçtür (Pektaş, 2013). Günümüzde birey yalnızca bilişsel değil duygusal özellikleri ile ele alınmaktadır (Erkuş ve Günlü, 2008). Bu bağlamda yaşamın zorluklarıyla başa çıkmada yalnızca bilişsel zekânın yeterli olmadığı; duyguların da bireyin sosyal ilişkileri, uyum süreçleri ve genel iyi oluşu üzerinde belirleyici olduğu kabul edilmektedir (Erginsoy, 2002; Certel vd., 2011). Bu çerçevede duygusal zekâ, bireyin kendi duygularını ve başkalarının duygularını anlama, analiz etme ve bu doğrultuda davranışlarını yönlendirme yetkinliği olarak tanımlanmakta (Mayer ve Salovey, 1993); bireyin sosyal etkileşim süreçlerinde daha etkili olmasını sağlayan önemli bir kapasite olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle duygusal zekâ bireyler arası etkileşim ve etki süreçlerini içeren liderlik olgusuyla yakından ilişkili bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bireyler arası etkileşim ve etki süreçlerinin merkezinde yer alan liderlik olgusu, insanlık tarihi kadar eski olup toplumsal yaşamın olduğu her bağlamda varlığını sürdüren evrensel bir kavram olarak değerlendirilmektedir (Aslan, 2013; Güçlü, 2016). Bireylerin düşünce, tutum ve davranışlarını etkileyerek onları ortak hedefler doğrultusunda yönlendirme süreci olarak tanımlanan (Bass, 1985; Etzioni, 1964; Zaleznik, 1977; Gidiş, 2017; Çelik, 2015) liderlik; psikoloji, sosyoloji, siyaset, yönetim ve eğitim gibi farklı disiplinlerin ortak konusu olup, çok boyutlu bir yapı sergilemektedir (Bennis, 2013; Howell ve Avolio, 1993; Şişman, 2014). Bu çok boyutlu yapı liderliğin yalnızca bilişsel süreçlerle değil, bireylerin duygusal özellikleriyle de yakından ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu nedenle duygusal zekâ temelli liderlik yaklaşımları öne çıkmakta ve liderlik süreçlerinde duyguların rolü daha fazla önem kazanmaktadır (Otacıoğlu, 2009).

Duygusal zekâ ve liderlik kavramlarının bütünleştirilmesiyle geliştirilen duygusal zekâ liderliği yaklaşımı Allen, Shankman ve Miguel (2012) tarafından kuramsal bir çerçeveye oturtulmuştur (Koçyiğit ve Karadağ, 2017). Bu yaklaşım liderliği yalnızca bilişsel bilgi ve becerilerle sınırlı görmeyip; bireyin kendi duygularını tanıma ve yönetme, başkalarının duygularını anlama ve kişiler arası ilişkileri etkili biçimde yönlendirme becerileriyle birlikte ele almakta; bu doğrultuda duygusal süreçlerin liderlik davranışları üzerinde belirleyici olduğu vurgulanmaktadır (Allen, Shankman ve Miguel, 2012). Eğitim bağlamında değerlendirildiğinde duygusal zekâ becerilerini etkili biçimde kullanan öğretmenlerin sınıf içi etkileşimleri daha sağlıklı yönettiği, olumlu öğrenme ortamları oluşturduğu ve öğrencilerin sosyal-duygusal gelişimlerine katkı sağladığı görülmektedir (Fuimano, akt. Önen, 2012). Bu durum öğretmenlerin sahip oldukları etkileme gücünü liderlik davranışına dönüştürmelerinde duygusal zekânın temel bir belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır (Gürsel, 2004). Bu bağlamda öğretmenlerin modellediği liderlik özelliklerinin öğrenciler üzerinde de yansıma bulduğu ve bu doğrultuda öğrencilerin duygusal zekâ temelli liderlik düzeylerinin incelenmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

Literatür incelendiğinde öğretmenlerin liderlik özellikleri ile mesleki ve örgütsel değişkenler arasındaki ilişkilere yönelik çalışmaların bulunduğu (Acar, 2025; Gidiş, 2017; Kızılkaya, 2017), duygusal zekânın farklı bireysel ve mesleki değişkenlerle ilişkisini ele alan araştırmaların yer aldığı (Arslanhan, 2020; Er, 2017;Mermer, 2019; Singh ve Ryhal, 2023; Jiang ve Tong, 2025) ve duygusal zekâ ile liderlik ve akademik başarı gibi değişkenler arasındaki ilişkilerin incelendiği çalışmaların da literatürde yer aldığı görülmektedir (Altınışık ve Çelik, 2022; Yıldızbaş, 2017). Bununla birlikte duygusal zekâ ve liderlik kavramlarını

bütüncül bir yapı içerisinde ele alan duygusal zekâ öğrenci liderliğine yönelik çalışmaların sınırlı olduğu; özellikle müzik öğretmeni adayları örnekleminde bu yapının düzeyini belirlemeye yönelik araştırmaların yeterince yer almadığı dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda bu araştırmanın amacı müzik öğretmenliği programında öğrenim gören son sınıf öğrencilerinin duygusal zekâ öğrenci liderliği düzeylerini belirlemek ve bu düzeyleri ölçeğin alt boyutları açısından incelemektir. Bu amaç doğrultusunda araştırmanın temel problemi "Müzik öğretmenliği programında öğrenim gören son sınıf öğrencilerinin duygusal zekâ öğrenci liderliği düzeyleri nasıldır?" şeklinde belirlenmiştir. Bu temel problem doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

1. Müzik öğretmenliği son sınıf öğrencilerinin duygusal zekâ öğrenci liderliği düzeyleri, ölçeğin alt boyutlarına göre nasıl bir dağılım göstermektedir?

2. Müzik öğretmenliği son sınıf öğrencilerinin duygusal zekâ öğrenci liderliği düzeyleri ile bireysel çalgı ilişkisinin düzeyi nasıldır?

YÖNTEM

Bu çalışmada, müzik öğretmenliği programında öğrenim gören son sınıf öğrencilerinin duygusal zekâ öğrenci liderliği düzeylerini belirlemeyi amaçlayan nicel bir araştırmadır. Çalışmada tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Tarama modeli, bir grubun belirli özelliklerini olduğu gibi ortaya koymayı amaçlayan araştırma yaklaşımlarından biridir. Tarama modeli, bir grubun belirli özelliklerini ortaya koymak amacıyla veri toplanmasına dayanan ve geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu olduğu şekliyle betimlemeyi hedefleyen araştırma yaklaşımıdır (Büyüköztürk vd., 2015; Karasar, 1999).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Türkiye'deki çeşitli üniversitelerin müzik öğretmenliği programında öğrenim gören son sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Araştırmaya gönüllülük esasına dayalı olarak toplam 78 öğrenci katılmıştır.

Tablo 1. ***Çalışma grubunun demografik bilgileri***

Cinsiyet	***N***	***%***
Kadın	52	66,67
Erkek	26	33,33
Toplam	**78**	**100**
Yaş	***N***	***%***
20-25	60	76.92
25-30	8	10.26
30-35	7	8.97
35-40	3	3.85
40-45	1	1.28
Toplam	**78**	**100**
Bireysel Çalgı	***N***	***%***
Piyano	17	21.79
Şan	13	16.67
Bağlama	13	16.67
Keman	12	15.38
Gitar	11	14.10
Flüt	5	6.41

Viyola	3	3.85
Çello	2	2.56
Kontrbas	1	1.28
Ney	1	1.28
Toplam	**78**	**100**
Üniversite	***N***	***%***
Pamukkale Üniversitesi	20	25.64
Dokuz Eylül Üniversitesi	16	20.51
Amasya Üniversitesi	9	11.54
Hakkâri Üniversitesi	7	8.97
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	4	5.13
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi	4	5.13
Trabzon Üniversitesi	3	3.85
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	3	3.85
Manisa Celal Bayar Üniversitesi	3	3.85
Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi	2	2.56
Harran Üniversitesi	2	2.56
Toplam	**78**	**100**

Tablo 1'de görüldüğü üzere çalışma grubunun %33.33'ü erkek, %66.67'si kadın olduğu; katılımcıların %76.92'sinin 20–25 yaş, %10.26'sının 25–30 yaş, %8.97'sinin 30–35 yaş, %3.85'inin 35–40 yaş ve %1.28'inin 40–45 yaş aralığında yer aldığı görülmektedir. Ayrıca bireysel çalgı dağılımı incelendiğinde katılımcıların %21.79'unun piyano, %16.67'sinin şan, %16.67'sinin bağlama, %15.38'inin keman, %14.10'unun gitar, %6.41'inin flüt, %3.85'inin viyola, %2.56'sının çello, %1.28'inin kontrbas ve %1.28'inin ney olduğu; öğrenim görülen üniversitelere göre dağılımda ise %25.64'ünün Pamukkale Üniversitesi, %20.51'inin Dokuz Eylül Üniversitesi, %11.54'ünün Amasya Üniversitesi, %8.97'sinin Hakkâri Üniversitesi, %5.13'ünün Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, %5.13'ünün Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, %3.85'inin Trabzon Üniversitesi, %3.85'inin Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, %2.56'sının Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi ve %2.56'sının Harran Üniversitesi'nde öğrenim gördüğü anlaşılmaktadır.

Veri Toplama Aracı

Çalışmada veri toplama aracı olarak "Duygusal Zekâ Öğrenci Liderliği Ölçeği" (Koçyiğit ve Karadağ, 2017) kullanılmıştır. Ölçek, Allen, Shankman ve Miguel'in (2012) duygusal zekâ liderliği modeli temel alınarak geliştirilmiş olup; bağlam farkındalığı, öz-farkındalık ve diğerleri hakkında farkındalık olmak üzere üç temel boyuttan ve bu boyutlara ilişkin alt boyutlardan oluşmaktadır. Öğrencilerin duygusal zekâ temelli liderlik özelliklerini belirlemeye yönelik hazırlanan ölçek 42 maddeden oluşmakta ve 5'li Likert tipinde derecelendirilmektedir. Öğrencilerin demografik özelliklerinin belirlenmesi amacıyla cinsiyet, yaş, bireysel çalgıları ve öğrenim gördükleri üniversiteye ilişkin soruların yer aldığı demografik bilgi formu da kullanılmıştır.

Veri toplama süreci çevrimiçi erişim linkleri aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara çevrim içi olarak uygulanan ölçeğe ilişkin veriler dijital ortamda elde edilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen verilerin analizinde IBM SPSS Statistics 27 paket programı kullanılmıştır. Öncelikle katılımcıların demografik özelliklerine ve ölçek boyutlarına ilişkin betimsel istatistikler hesaplanmış; frekans (f), yüzde (%), aritmetik ortalama ($\bar{x}$) ve standart sapma (ss) değerlerinden yararlanılmıştır. Betimsel analizler, araştırma verilerinin genel eğilimlerini ortaya koymak ve değişkenlere ilişkin temel özellikleri belirlemek amacıyla kullanılmaktadır (Büyüköztürk, 2020).

Ölçeğin yapı geçerliğini incelemek amacıyla faktör analizi uygulanmıştır. Faktör analizi, çok sayıda değişkenin daha az sayıda anlamlı boyut altında toplanmasını sağlayan ve ölçek geliştirme çalışmalarında sıklıkla kullanılan istatistiksel tekniklerden biridir (Tabachnick ve Fidell, 2013). Yapılan analizler sonucunda herhangi bir maddenin ölçekten çıkarılmasına gerek duyulmamış, tüm maddelerin ölçek yapısı içerisinde kabul edilebilir düzeyde faktör yüklerine sahip olduğu belirlenmiştir.

Araştırmada ayrıca ölçeğin geçerlik ve güvenirlik analizleri gerçekleştirilmiştir. Güvenirlik analizlerinde Cronbach Alpha katsayısından yararlanılmıştır. Cronbach Alpha katsayısının .70 ve üzeri olması, ölçeğin güvenilir olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir (Büyüköztürk, 2020; Karagöz, 2019). Elde edilen bulgular doğrultusunda ölçme aracının araştırma kapsamında geçerli ve güvenilir bir yapıya sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 2. *Ölçme aracına ilişkin iç tutarlılık (cronbach alpha) katsayıları*

Cronhbach Alpha	N
,941	42

Tablo 2' de ölçeğin güvenirlik analizine ilişkin bulgular incelendiğinde, Cronbach Alpha katsayısının ,941 olduğu görülmektedir. Standardize edilmiş maddeler üzerinden hesaplanan Cronbach Alpha değerinin ise ,944 olduğu belirlenmiştir. Elde edilen bu değerler, ölçeğin iç tutarlılığının oldukça yüksek olduğunu ve maddelerin birbiriyle uyumlu şekilde çalıştığını göstermektedir.

Ölçekte toplam 42 madde yer almakta olup, güvenirlik katsayısının ,90'ın üzerinde olması ölçeğin "çok yüksek düzeyde güvenilir" olduğunu ortaya koymaktadır (Büyüköztürk, 2020; Özdamar, 2016).

Bulgular

Çalışmadan elde edilen verilerin analizinde IBM SPSS Statistics 27 paket programı kullanılarak, katılımcıların demografik özellikleri ve ölçek boyutlarına ilişkin betimsel istatistikler hesaplanmış; frekans (f), yüzde (%), aritmetik ortalama ($\bar{x}$) ve standart sapma (ss) değerlerinden yararlanılmıştır. Verilerin analizinden elde edilen duygusal zeka öğrenci liderliğinin alt boyutları, bireysel çalgı dağılımlarına, bağlam, duyuşsal farkındalık, vatandaşlık, esneklik, olumlu motivasyon, empati alt boyutları ile ilgili bulgulara yer verilecektir.

Tablo 3. *Duygusal zekâ öğrenci liderliği boyutlarına yönelik bulgular*

Değişken Adı	Ortalama	Standart Sapma
Bağlam	3,810	±,95504
Duyuşsal Farkındalık	4,335	±,69394
Vatandaşlık	4,438	±,57366
Esneklik	4,070	±,69190
Olumlu Motivasyon	4,128	±,66065
Empati	3,916	±,79535
İlham	3,977	±,84725
İletişim	3,884	±,79537
İlişki Kurabilme	3,766	±,83521
Çatışma Yönetimi	4,205	±,60118
Farkındalıklar Üzerine Bina	3,910	±,88872

Tablo 3'deki alt boyutlar incelendiğinde, katılımcıların duygusal zekâ temelli liderlik özelliklerinin genel olarak yüksek düzeyde olduğu görülmektedir. En yüksek ortalama "Vatandaşlık" alt boyutuna aittir ($\bar{x}$=4,4380). Bu durum, katılımcıların toplumsal sorumluluk ve grup bilinci açısından güçlü özellikler taşıdıklarını göstermektedir. "Duyuşsal Farkındalık", "Çatışma Yönetimi", "Olumlu Motivasyon" ve "Esneklik" alt boyutlarının da yüksek ortalamalara sahip olması, katılımcıların duygularını tanıyabilen, motivasyonlarını sürdürebilen ve kişilerarası sorunları yapıcı şekilde çözebilen bireyler oldukları görülmektedir. "Empati, İlham, İletişim ve Farkındalıklar Üzerine Bina" alt boyutlarında da ortalamaların yüksek olduğu görülmekte olup en düşük ortalama "İlişki Kurabilme**"** boyutunda olsa da bu değer orta düzeyin üzerinde olduğu anlaşılmaktadır. Elde edilen bulgular doğrultusunda katılımcıların duygusal zekâ liderliği açısından olumlu özelliklere sahip oldukları görülmektedir.

Tablo 4. *Bireysel çalgı dağılımı*

Enstrümanlar	n	%
Piyano	17	21,8
Bağlama	13	16,7
Şan	13	16,7
Diğerleri	35	44,8

Tablo 4'e göre öğrencilerin bireysel çalgı dağılımları; en yüksek katılım %21,8 oranında piyano ile %16,7 oranında bağlama ve şan alanlarındadır. Öğrenci sayısının düşük olduğu keman, gitar, flüt, viyola, çello, ney çalgı alanlarını ise "diğerleri" başlığı altında birleştirilmiş olup bu grubun dağılım içerisindeki oranı %44,8'dir.

Tablo 5. *Bağlam- bireysel çalgı ilişkisi*

Değişken	Enstrümanlar	n	Ortalama	Standart Sapma
Bağlam	Piyano	17	3,552	1,169
	Bağlama	13	4,169	,715
	Şan	13	3,984	,814

Tablo 5 incelendiğinde, duygusal zekâ liderliğine ilişkin alt boyutların bireysel çalgılara göre farklılık gösterdiği görülmektedir. "Bağlam" boyutunda en yüksek ortalamanın bağlama öğrencilerine ait olduğu görülürken ($\bar{x}$=4,1692), piyano öğrencilerinin ortalamasının diğer gruplara göre daha düşük olduğu görülmektedir ($\bar{x}$=3,5529).

Tablo 6. *Duyuşsal farkındalık- bireysel çalgı ilişkisi*

Değişken	Enstrümanlar	n	Ortalama	Standart Sapma
Duyuşsal Farkındalık	Piyano	17	4,423	,595
	Bağlama	13	4,200	1,191
	Şan	13	4,430	,526

Tablo 6 incelendiğinde, "Duyuşsal Farkındalık" alt boyutunda en yüksek ortalama puanın şan öğrencilerine ait olduğu görülmektedir ($\bar{x}$=4,4308). Piyano öğrencilerinin ortalama puanları da benzer düzeydedir ($\bar{x}$=4,4235). Bağlama öğrencilerinin ortalama puanı ise diğer gruplara göre daha düşük tespit edilmiştir ($\bar{x}$=4,2000).

Tablo 7. *Vatandaşlık- bireysel çalgı ilişkisi*

Değişken	Enstrümanlar	n	Ortalama	Standart Sapma
Vatandaşlık	Piyano	17	4,480	,509
	Bağlama	13	4,217	,767
	Şan	13	4,628	,379

Tablo 7'e göre "Vatandaşlık" alt boyutunda en yüksek ortalama puanın şan öğrencilerine ait olduğu görülmektedir ($\bar{x}$=4,6282). Piyano öğrencilerinin ortalama puanlarının da yüksek düzeyde olduğu belirlenmiştir ($\bar{x}$=4,4804). Bağlama öğrencilerinin ortalama puanı ise diğer gruplara göre daha düşük olduğu tespit edilmiştir ($\bar{x}$=4,2179).

Tablo 8. *Esneklik- bireysel çalgı ilişkisi*

Değişken	Enstrümanlar	n	Ortalama	Standart Sapma
Esneklik	Piyano	17	3,970	,819
	Bağlama	13	4,192	,596
	Şan	13	3,984	,820

Tablo 8 incelendiğinde, "Esneklik" boyutunda en yüksek ortalamanın bağlama öğrencilerine ait olduğu görülmektedir ($\bar{x}$=4,1923). Piyano ($\bar{x}$=3,9706) ve şan öğrencilerinin ($\bar{x}$=3,9846) ortalamalarının ise birbirine oldukça yakın olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 9. *Olumlu motivasyon- bireysel çalgı ilişkisi*

Değişken	Enstrümanlar	n	Ortalama	Standart Sapma
Olumlu Motivasyon	Piyano	17	3,980	,701
	Bağlama	13	4,256	,759
	Şan	13	3,923	,702

Tablo 9'a göre, "Olumlu Motivasyon" boyutunda en yüksek ortalamanın bağlama öğrencilerine ait olduğu görülmektedir ($\bar{x}$=4,2564). Piyano öğrencilerinin ortalaması $\bar{x}$=3,9804, şan öğrencilerinin ortalaması ise $\bar{x}$=3,9231 olarak belirlenmiştir.

Tablo 10. *Empati- bireysel çalgı ilişkisi*

Değişken	Enstrümanlar	n	Ortalama	Standart Sapma
Empati	Piyano	17	3,852	,861
	Bağlama	13	4,269	,695
	Şan	13	3,923	,702

Tablo 10'a göre, "Empati" boyutunda en yüksek ortalamanın bağlama öğrencilerine ait olduğu görülmektedir ($\bar{x}$=4,2692). Şan öğrencilerinin ortalaması $\bar{x}$=3,9231, piyano öğrencilerinin ortalaması ise $\bar{x}$=3,8526 olarak tespit edilmiştir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Çalışmadan elde edilen bulgular, müzik öğretmenliği son sınıf öğrencilerinin duygusal zekâ temelli liderlik özelliklerinin yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir. Özellikle duyuşsal farkındalık, empati, çatışma yönetimi, olumlu motivasyon ve vatandaşlık boyutlarında ulaşılan yüksek puanlar, öğrencilerin sosyal iletişim ve kişilerarası ilişki becerilerinin gelişmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Bu sonuçlar, Mermer ve Can'ın (2020) müzik öğretmeni adaylarının duygusal zekâ düzeyleri ile sosyal ve bilişsel becerileri arasında olumlu ilişkiler bulunduğunu ortaya koyan araştırma sonuçlarıyla benzerlik göstermektedir.

Çalışmada öğrencilerin empati kurabilme, grup içi etkileşime olumlu katkı sağlayabilme ve kişilerarası sorunları yapıcı biçimde çözebilme özelliklerinin yüksek düzeyde olduğu belirlenmiştir. Bu sonuç, Arslanhan'ın (2020) müzik eğitimi alan öğrencilerin etkili iletişim becerileri ve empati düzeylerinin diğer öğrencilere göre daha yüksek olduğunu ortaya koyan çalışmasıyla paralellik göstermektedir.

Vatandaşlık boyutunda elde edilen yüksek puanlar ise öğrencilerin toplumsal sorumluluk, grup bilinci ve iş birliği açısından olumlu özellikler taşıdığını göstermektedir. Özellikle müzik eğitimi sürecinde gerçekleştirilen toplu performans çalışmaları, öğrencilerin birlikte hareket etme, sorumluluk paylaşma ve grup uyumu geliştirme becerilerini destekleyebilmektedir. Uçan'a (1997) göre müzik eğitimi bireyin yalnızca müziksel gelişimini değil; sosyal, kültürel ve toplumsal gelişimini de destekleyen önemli bir eğitim alanıdır. Çalışmadan elde edilen bulgular da bu görüşü destekler niteliktedir.

Olumlu motivasyon ve esneklik boyutlarında elde edilen yüksek puanlar, öğrencilerin değişen koşullara uyum sağlayabilme ve motivasyonlarını sürdürebilme becerilerinin gelişmiş olduğunu göstermektedir. Yıldız ve Kurtuldu (2015) tarafından gerçekleştirilen çalışmada da müzik eğitimi alan öğrencilerin sosyal iletişim ve bireysel uyum becerilerinde gelişim görüldüğü ifade edilmektedir. Bu yönüyle mevcut araştırma bulgularının ilgili araştırma sonuçlarıyla paralellik göstermektedir.

Çalışmada öğrencilerin başkalarının duygu ve düşüncelerini anlayabilme becerilerinin yüksek düzeyde olduğu ve empatik özellikler taşıdığı belirlenmiştir. Certel ve arkadaşları (2011), duygusal zekâ düzeyi yüksek bireylerin kişilerarası ilişkilerde daha başarılı iletişim kurabildiğini ve problem çözme süreçlerinde daha etkili davranışlar sergileyebildiğini ifade etmektedir. Koçyiğit ve Karadağ (2017) öğretmenlik mesleği açısından değerlendirildiğinde, bu özelliklerin sınıf yönetimi, öğrenci iletişimi ve eğitim ortamındaki sosyal ilişkiler üzerinde olumlu katkılar sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda mevcut araştırmada ulaşılan empati ve çatışma yönetimi bulgularının ilgili alan yazınla örtüştüğü söylenebilir. Nitekim duygusal zekâ düzeyi yüksek öğretmen adaylarının iletişim becerileri ve liderlik özelliklerinin daha güçlü olduğu çeşitli araştırmalarda ifade edilmektedir.

Sonuç olarak, müzik eğitiminin yalnızca bireylerin sanatsal gelişimlerini değil; sosyal iletişim, empati, grup bilinci ve duygusal zekâ temelli liderlik özelliklerini de desteklediğini göstermektedir. Bu yönüyle müzik eğitiminin bireyin çok yönlü gelişimine katkı sağlayan önemli bir eğitim alanı olduğu düşünülmektedir. Çalışmada, müzik öğretmeni adaylarının duygusal zekâ temelli liderlik özelliklerinin yüksek düzeyde olduğu belirlenmiştir. Özellikle vatandaşlık, empati, grup bilinci, olumlu motivasyon ve esneklik boyutlarında elde edilen bulgular dikkat çekmektedir. Ayrıca adayların kişilerarası ilişkilerde yapıcı iletişim kurabilme,

çatışmaları çözebilme, grup içi etkileşime olumlu katkı sunabilme ve değişen koşullara uyum sağlayabilme becerilerine sahip oldukları görülmüştür.

Bu araştırma, müzik öğretmeni adaylarının duygusal zekâ temelli liderlik özellikleri ile bireysel çalgıları arasındaki ilişkiyi ortaya koyması açısından önemlidir. Elde edilen bulguların, müzik öğretmenliği alanında sosyal ve duygusal yeterliklerin geliştirilmesine yönelik eğitim süreçlerine, öğretmen yetiştirme çalışmalarına ve ilgili alan yazına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Acar, M. E. (2025). *Öğretmenlerin liderlik davranışlarının motivasyon ve iş tatmini üzerine etkisi: Gökkuşağı Koleji üzerine bir araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kent Üniversitesi.

Allen, S. J., Shankman, M. L., & Miguel, R. F. (2012). Emotionally intelligent leadership: An integrative, process-oriented theory of student leadership, *Journal of Leadership Education*, Vol. 11, No. 1, pp. 177-203.

Altınışık, Ü., & Çelik, A. (2022). Spor bilimleri fakültesi öğrencilerinin liderlik yönelimleri ile duygusal zekâ düzeyleri arasındaki ilişkinin incelenmesi, *Journal of Sport Sciences Research*, Vol. 7, No. 1, pp. 225-236.

Arslanhan, E. (2020). *Müzik eğitimi alan ve almayan eğitim fakültesi öğrencilerinin etkili iletişim becerileri ile duygusal zekâlarının incelenmesi ve karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi.

Aslan, Ş. (2013). *Geçmişten günümüze liderlik kuramları*, Eğitim Yayınevi, Konya.

Bass, B. M. (1985). *Leadership and performance beyond expectations*, The Free Press, New York.

Bennis, W. (2013). Dijital dünyada liderlik: Şeffaflığı ve uyarlanabilir kapasiteyi benimsemek, *MIS Quarterly*, Vol. 37, No. 2.

Büyüköztürk, Ş. (2020). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı* (28. bs.), Pegem Akademi, Ankara.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemleri*, Pegem Akademi Yayınları, Ankara.

Certel, Z., Çatıkkaş, F., & Yalçınkaya, M. (2011). Beden eğitimi öğretmen adaylarının duygusal zekâ ile eleştirel düşünme eğilimlerinin incelenmesi, *Selçuk Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Bilim Dergisi*, Vol. 13, No. 1, pp. 74-81.

Çelik, V. (2015). *Eğitimsel liderlik*, PEGEM Akademi, Ankara.

Er, A. Ç. (2017). *Rehber öğretmenlerde mesleki benlik saygısı, duygusal zekâ ve yaşam doyumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi.

Erginsoy, D. (2002). *Duygusal zekâ ve kişilerarası ilişkiler tarzları arasındaki ilişkinin incelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi.

Erkuş, A., & Günlü, E. (2008). Duygusal zekânın dönüşümcü liderlik üzerine etkileri, *Dokuz Eylül Üniversitesi İşletme Fakültesi Dergisi*, Vol. 9, No. 2, pp. 187-209.

Etzioni, A. (1964). Kendi kendini kapsayan çatışmalar üzerine, *Çatışma Çözümü Dergisi*, Vol. 8, No. 3, pp. 242-255.

Gidiş, Y. (2017). *Öğretmenlerin liderlik kapasitesi algıları ile örgütsel özdeşleşme düzeyleri arasındaki ilişki*, Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi.

Güçlü, N. (2016). Liderliğe genel bakış. İçinde N. Güçlü (Ed.), *Eğitim yönetiminde liderlik*, ss. 1-16, PEGEM Akademi, Ankara.

Gürsel, M. (2004). *Eğitime ilişkin çeşitlemeler-1* (1. baskı), Eğitim Kitabevi Yayınları.

Howell, J. M., & Avolio, B. J. (1993). Transformational leadership, transactional leadership, locus of control, and support for innovation, *Journal of Applied Psychology*, Vol. 78, No. 6, p. 891.

Jiang, X., & Tong, Y. (2025). Emotional intelligence and innovative teaching behavior of pre-service music teachers: The chain mediating effects of psychological empowerment and career commitment, *Frontiers in Psychology*, Vol. 16, Article 1557806.

Karagöz, Y. (2019). *SPSS-AMOS-META uygulamalı istatistiksel analizler*, Nobel Akademik Yayıncılık.

Karasar, N. (1999). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar, ilkeler, teknikler*, Nobel Yayınevi, Ankara.

Kızılkaya, C. (2017). *Ortaokullarda çalışan öğretmenlerin liderlik özellikleri ile sınıf yönetim becerileri arasındaki ilişkinin incelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi.

Koçyiğit, M., & Karadağ, E. (2017). Duygusal zekâ öğrenci liderliği için bir ölçek geliştirme çalışması, *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, Vol. 18, No. 2, pp. 1-17.

Mayer, J. D., & Salovey, P. (1993). The intelligence of emotional intelligence, *Intelligence*, Vol. 17, No. 4, pp. 433-442.

Mermer, O. (2019). *Müzik öğretmeni adaylarının duygusal zekâ ve eleştirel düşünme eğilimleri arasındaki ilişkinin incelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.

Mermer, O., & Can, A. A. (2020). Müzik öğretmeni adaylarının duygusal zekâ ve eleştirel düşünme eğilimlerinin incelenmesi, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Vol. 26, No. 45, pp. 674-690.

Otacıoğlu, S. G. (2009). Duygusal zekâ (EI) üzerine farklı eleştiri ve değerlendirmeler, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Vol. 1, No. 26, pp. 333-345.

Önen, A. S. (2012). Öğretmen adaylarının kişilik özellikleri ve duygusal zekâ düzeylerinin stresle başa çıkmalarına etkileri, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Vol. 42, pp. 310-320.

Özdamar, K. (2016). *Eğitim, sağlık ve davranış bilimlerinde ölçek ve test geliştirme yapısal eşitlik modellemesi: IBM SPSS, IBM SPSS Amos ve Minitab uygulamalı*, Nisan Kitabevi.

Pektaş, S. (2013). *Güzel sanatlar ve spor lisesi müzik bölümü öğrencileri ile diğer lise öğrencilerinin duygusal zekâ düzeylerinin karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi.

Singh, S., & Ryhal, P. C. (2023). The influence of teachers' emotional intelligence on academic performance with mediating effect of job satisfaction, *Journal of Education*, Vol. 203, No. 3, pp. 499-507.

Şişman, M. (2014). *Öğretim liderliği*, PEGEM Akademi, Ankara.

Tabachnick, B. G., & Fidell, L. S. (2013). *Using multivariate statistics* (6th ed.), Pearson.

Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi: Temel kavramlar, ilkeler, yaklaşımlar*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Yıldız, Y., & Kurtuldu, K. *Examining of prospective music teachers' communication skills: Sample of Karadeniz Technical University.*

Yıldızbaş, F. (2017). The relationship between teacher candidates' emotional intelligence level, leadership styles and their academic success, *Eurasian Journal of Educational Research*, Vol. 16, No. 67.

Zaleznik, A. (1977). Managers and leaders: Are they different?

Profesyonel Piyanistlerin Sahne Öncesi ve Sahne Sırasında Deneyimledikleri Sosyal ve Psikolojik Faktörlerin Performans Kalitesine Etkisi

The Impact of Social and Psychological Factors Experienced by Professional Pianists Before and During Performances on Performance Quality

Mustafa Emir Barutcu

Afyon Kocatepe Üniversitesi

mebarutcu@aku.edu.tr

Özet

Enstrüman eğitimine çocuk yaşta başlayan piyanistlerin sahne deneyimi erken yaşta başlamakta ve zamanla gelişerek mesleki yolculuğunun önemli bir parçası haline gelmektedir. Yıllar içerisinde elde ettikleri sahne deneyimi de profesyonel olmada ilk adım olarak görülmektedir. İlk sahne deneyimi sırasında birey, ezber hatası, performans kaygısı, izleyici varlığı ve izleyici beklentisi gibi unsurları düşünce merkezine alması durumunda kaygı, stres, heyecan, dikkat dağınıklığı ve gerginlik gibi nöropsikolojik tepkilerle karşılaşılabilmektedir. Ayrıca performans öncesi bireye yüklenilen olumlu/olumsuz yorum ve beklenti içeren temenniler de bu faktörlerin ortaya çıkmasında etken olabilmektedir. Sosyal dinamiklerin belirleyiciliği piyanistlerin sahne performansını etkilemekte hem teknik hem de müzikal ifadesini şekillendirerek performans anksiyetesi düzeyini de artırabilmektedir. Fakat mesleki birikim ve sahne tecrübesi zaman içinde kazanıldığında bahsedilen tepkiler en aza inebilmekte ve heyecan faktörü daha kontrol altına alınabilmektedir. Ancak tamamen ortadan kalktığını söylemek mümkün değildir. Bu noktada yarı yapılandırılmış görüşme soruları ile aktif sahne deneyimi yaşayan profesyonel piyanistlerle görüşme yapılarak sahne öncesi ve performans sırasında yaşanan sosyal ve psikolojik faktörlerin performanslarına nasıl bir etkisi olduğu ve bu faktörlerle nasıl başa çıktıkları araştırılmak istenmektedir.

Anahtar Kelime: Sahne deneyimi, performans kaygısı, sosyal-psikolojik faktörler.

Abstrac

Pianists who begin instrumental training at a young age gain stage experience early on, which develops over time and becomes a crucial part of their professional journey. The stage experience they acquire over the years is considered the first step towards becoming a professional. During their first stage experience, if individuals focus on factors such as memorization errors, performance anxiety, audience presence, and audience expectations, they may experience neuropsychological reactions such as anxiety, stress, excitement, distraction, and tension. Furthermore, positive/negative comments and expectations placed on the individual before the performance can also contribute to the emergence of these factors. The determining influence of social dynamics affects the pianist's stage performance, shaping both their technical and musical expression and increasing their performance anxiety level. However, as professional experience and stage expertise are gained over time, these reactions can be minimized, and the excitement factor can be better controlled. Nevertheless, it is not possible to say that it disappears completely. At this point, semi-structured interview questions will be used to interview professional pianists with active stage experience, aiming to investigate how social and psychological factors experienced before and during performances affect their performances and how they cope with these factors.

Keywords: *Stage experience, performance anxiety, social-psychological factors.*

GİRİŞ

Enstrüman eğitimi uzun bir zaman gerektiren, duygusal, bilişsel, sosyal ve psikolojik birçok unsuru barındıran bir süreçtir. Bu süreç içerisinde çalım tekniğinde yeterlilik kazanmak ve sanatsal açıdan doğru yol almak önemlidir. Özellikle piyano eğitimi başlangıçta kolay gözükse de ilerleyen süreçte yoğun bir performans, disiplin ve çalışma süresi bakımından birçok enstrümana göre fazla emek sarf edilen bir enstrümandır. Bu disiplin içerisinde ilerleyen birçok piyanist profesyonelliğe giden yolun taşlarını da döşemiş sayılmaktadır. Piyano eğitimi, çalgı eğitiminin çok önemli bir boyutu konumundadır. Müzik eğitiminin geniş bir yelpazesinde yer alan bu enstrüman, sabit akortlu, 88 tuştan oluşan ve aynı zamanda eşlik konusunda en çok kullanılan bir çalgıdır (Gün, Yıldız, 2013: 104). Bu enstrümanda alınan eğitim sonunda birey, mesleki olarak farklı alanlara yönelebilmektedir. Eğitimleri boyunca istedikleri hedefler doğrultusunda alanlarında yetkinlik kazanmak için çaba göstermekte ve belirledikleri hedeflere yönelmektedir. Kimi zaman yetenek, ilgi alanı veya kişinin karakteri gibi konular bu konuda oldukça etkilidir (Barutcu, 2025: 209). Örnek olarak konser piyanistliği performans olarak kişinin en üst seviyeye çıktığı bir alandır ve performans becerisi, uzun yıllar süren teknik eğitim, müzikal birikim ve sahne deneyimi ile artmaktadır. Etkili bir performans için sahne öncesi hazırlık süreçleri ve sahne sırasında yaşanan psikolojik etkenler önem arz etmektedir. Kariyerleri boyunca konser ve yarışma gibi yüksek performans gerektiren birçok ortamda yer alarak tecrübe kazansalar da konser anındaki psikolojik etkenler (seyirci beklentisi, kaygı, hata yapma korkusu, dikkatsizlik ve stres gibi) ile mücadele etmek zorunda kalabilmektedirler. Dünyaca ünlü Kanadalı piyanist Glenn Gould bahsedilen etkenlerden oldukça etkilenmiş olacak ki daha 32 yaşındayken sahne korkusu sebebi ile aktif konser piyanistliği kariyerine son vererek radyo ve stüdyo kaydı yapmaya yönelmiştir. Bu örnek, sahne korkusunun ne kadar tecrübe kazanılırsa kazanılsın hangi boyutlara ulaşabileceğinin bir kanıtı olarak gösterilebilir (Topoğlu, 2013: 44). Fakat bu durum her zaman kötü sonuçlarda doğurmamaktadır. İyi bir performans için heyecan önemlidir ve dikkatin artmasında etkendir. Bazı icracıların kalp atışının hızlanarak hızlı nefes alma ya da nefes alamama gibi durumlarla karşılaştığında iyi bir performans gösterdiklerini belirtmişlerdir (Stopteo, 1989, Akt. Teztel, Aşkın, 2007: 5).

Sahne deneyimi yalnızca bireysel psikolojik süreçlerden etkilenmemektedir. Konser salonunun fiziksel özellikleri, dinleyici profili, performansın amacı, organizasyon koşulları ve sanatçının içinde bulunduğu sosyal çevre gibi dışsal faktörler de etkilidir. Profesyonel piyanistler, farklı performans ortamlarında değişen sosyal beklentilere uyum sağlarken, bu süreçte edindikleri deneyimler zamanla sahne güveninin artmasına, öz beceri ve sanatsal ifade gücünün gelişimine katkıda bulunmaktadır. Bununla birlikte her performans ortamı yeni bir değerlendirilme sürecini beraberinde getirdiğinden, sahne psikolojisi profesyonel kariyerin en önemli olgusu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Son yıllarda müzik eğitimi ve performans psikolojisi alanında yapılan çalışmalar, performans kaygısı ve stres yönetimi üzerine yoğunlaşmış olsa da profesyonel piyanistlerin sahne öncesi ve sahne sırasında deneyimledikleri sosyal ve psikolojik faktörlerin performans kalitesine etkisini bütüncül bir yaklaşımla ele alan araştırmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Özellikle deneyimli sanatçıların kişisel deneyimlerinin, geliştirdikleri baş etme stratejilerinin ve sosyal çevreyle kurdukları etkileşimin performans üzerindeki yansımalarının incelenmesi, hem performans psikolojisi literatürüne katkı sağlayacak hem de genç piyanistlerin sahne hazırlık süreçlerine ışık tutacaktır.

AMAÇ VE ÖNEM

Bu araştırmanın amacı, profesyonel piyanistlerin sahne öncesi ve sahne sırasında deneyimledikleri sosyal ve psikolojik faktörleri belirlemek ve bu faktörlerin performans kalitesi

üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır. Araştırmadan elde edilecek bulguların, müzik performans psikolojisi alanına katkı sağlamasının yanı sıra konservatuvarlarda yürütülen piyano eğitimi içerisinde sahne hazırlığı, performans kaygısının yönetimi ve psikolojik dayanıklılığın geliştirilmesi gibi uygulamaların yapılması önemli olarak görülmektedir.

YÖNTEM

Araştırma, nitel araştırma yöntemini ve olgu bilimini esas alan betimsel bir çalışmadır.

"Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizinin yapıldığı ve nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına olarak tanımlanmaktadır" (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 41). "Olgubilim, insanların yaşanan olgu ile ilgili deneyimlerini tanımlamak için kullandıkları bir araştırma yöntemidir. Olgubilim araştırmaları, 10 kişilik ve daha az örneklem grupları ile çalışmaktadır. Derinlemesine görüş yapma, insanın belli bir durumu veya olayı nasıl yaşadığını anlamaya çalışma gibi özelliklere sahiptir" (Tekindal, 2023: 34-35). Araştırmaya konu olan profesyonel piyanistlerin sahne öncesi ve sahne sırasında deneyimledikleri sosyal ve psikolojik faktörlerin performans kalitesine ne gibi etkisinin olduğunu öğrenmek adına aktif sahne deneyimi yaşayan 4 uzman piyanist ile nitel araştırma yöntemi olan görüşme tekniği ve bu araştırma yönteminin deseni olan olgu bilim yöntemi kullanılmıştır.

Betimleme yöntemi, olay, olgu, nesne, kurum veya çeşitli durumların özelliklerini ve niteliklerini ortaya koymayı amaçlayan bir araştırma yaklaşımı olarak tanımlanmaktadır (Cebeci, 2010: 7). Araştırmada, piyanistlerin sahne sırasında deneyimledikleri sosyal ve psikolojik faktörlerin performans kalitesi üzerindeki etkisi, görüşme yapılan piyanistlerden elde edilen veriler doğrultusunda betimlenmeye çalışılmıştır.

BULGULAR

1. ***Profesyonel piyanist olarak sahne deneyiminizi ve kariyer sürecinizi kısaca anlatır mısınız?***

G. E: Bu mesleğe ilk olarak konservatuvarı kazandıktan sonra başladığımı söylemek mümkün. Öğrencilik yılları içerisinde bol bol konserlere çıkma fırsatı yakaladım. Ki hocam da bu konuda beni hep teşvik ederdi. Sahne deneyimim çocuk yaşta başladığım dönemde başlamıştır. Öğrenci olduğum dönemlerinde repertuar konusunda hep hocamın yönlendirmesi ile repertuar seçimi yapılırdı. Bu da istemediğiniz bir eseri çalma zorunluluğunu doğuruyordu. Fakat mezun olduktan sonra kendi rehberini belirleme lüksüne sahip olduğum için istemediğim eserleri çalışma zorunluluğum olmadı bu da benim daha rahat çalmama sebepti. Kariyerimin belki de en önemli değişimi 2 senedir devam eden kanun-piyano ikilisi olmuştur. Bu oluşum ile yurt içi yurt dışı gibi birçok yerde çalma fırsatı buldum ve albüm çalışması yapabildim. Kariyerimin en önemli değişimi bu olmuştur.

Ö. C.: Sahne deneyimim konservatuvar kabulümle ve sınıf konserleriyle başladı. 14 yaşımdaydım. Öğrenim hayatımın ardından meslek hayatımda da devam etti.

O. K.: Öğrencilik zamanlarımı saymazsak profesyonel olarak Polonya'ya gittiğim dönemde sahne kariyerimin başladığını söyleyebiliriz. Birçok konserde yer aldım hem solo hem de eşlikçi olarak.

E. Y.: Öğrencilik dönemimden sonra kariyerimi yarışmalarla yapmaya çalıştım. 12 yıl boyunca sürekli yarışmalarla ilgilendim. Tabi ister istemez sürekli sahnede yer alıyorsun. Artık refleks halini almıştı.

2. ***Yılda ortalama kaç konser gerçekleştiriyorsunuz?***

G. E.: Yılda en az 10 konser veriyorum. Hem solo olarak hem de oda müziği olarak.

Ö. C.: Orkestra solistliği, solo ya da oda müziği ile ortalama 5 diyebilirim. Aslında her yıl bu durum sayısal olarak değişiyor ama ortalama olarak 5 diyebilirim.

O. K.: Yılda 4'ten fazla konsere çıktığımı söylemek mümkün. Benim akademisyenlik durumum olduğu için konser sayımda düşüklük olabiliyor.

E. Y.: Yıldan yıla değişiyor. Ortalama 7 konser diyebilirim. Çoğu solo oluyor.

3. Sahneye çıkmadan önceki yaşadığınız en belirgin duygular nelerdir (heyecan, kaygı, motivasyon vb.)?

G. E.: Tabi stres, heyecan ya da adrenal yükselmesi oluyor. Fakat bu öğrencilik dönemlerimde daha fazlaydı daha önce dediğim gibi istemediğim bir eseri zorla çaldırılması ben de gerginlik yaratıyordu, müziğin içine girmeme mâni oluyordu. Anca uzun süredir sahne aldığım için ve repertuarımı kendim belirleyebildiğim için bu durum aza inmiş durumda.

Ö. C.: Valla ben aslında çok heyecanlı biriyim. Daha kontrol altına alarak bu işi götürmeyi isterim ama çok da başarılı değilim. Stresli de oluyorum aynı zamanda.

O. K.: 30 yaş öncesi ne kadar sahneye çıkarsam çıkayım heyecan faktörünü bir türlü yenemedim. Yaş ilerledikçe bu durum azaldı hatta sahneye çıkıp birkaç nota bastıktan sonra heyecanım tamamen yok olmaya başladı. Hatta konser bitse de sonrası için arkadaşlarla bir şeyler yapsam olayına döndüm. Artık o kadar rahatım.

E. Y.: Bu çok değişken bir şey. Biri diğerine pek benzemiyor. Ortak noktaları var belki ama çalacağın esere (yeni ya da eski çaldığım eser gibi), kiminle çalacağına ya da orkestra ile çalman gibi… duruma göre değişir. Orkestra ile çaldığımda daha gergin oluyorum. Konsere az süre kaldığında yeni bir eser sahneye çıkartıyorsam anksiyeteye sebep veriyor. Emin olduğun bir eseri çalacaksam müzik yapma heyecanıyla çıkıyorum.

4. Konser anında heyecan faktörünün üstesinden nasıl geliyorsunuz?

G. E.: Eserlerimden eminsem çok majör bir durumla karşılaşmıyorum. Zaten konser anında illaki bir şeyler olur. Onu kapatıp belli etmeden devam etmem gerekir. Zaten bu ana kadar elimden geleni yaptım ne olursa olsun gibi bir psikolojiye giriyorum. Bu şekilde kendimi rahatlatıyorum. Ayrıca konser öncesinde seyirci ile konuşarak heyecanımı atmaya çalışıyorum.

Ö. C.: Konserde daha az heyecanlanmak için bir kere çok iyi hazır her şeye hâkim olmak lazım. Bu senin performansını etkiliyor. Hazır olmadan çıktığım zamanlarda tedirgin ve gergin oluyorum.

O. K.: Heyecanım olmadığı için bir şey söyleyemeyeceğim. Demek ki konsere hazırmışım ve esere hakimmişim ki heyecanlanmıyorum diyorum kendi kendime.

E. Y.: Uzun süredir heyecanımı kontrol altına alabiliyorum. Önceleri yok yanlış bir şey yapmayayım diye gergin oluyorken şu anda çok daha rahatım.

5. Sizce konser sıklığı heyecan veya kaygı gibi psikolojik durumları azaltmakta mıdır?

G. E.: Evet azaltıyor. Verdiğin ilk konser ile ikinci konser arasında fark var. Daha rahat oluyorsun. Hayatında ne kadar çok konsere çıkarsan o kadar rahatlarsın. Bu hakimiyet sağlamada önemli bir durum.

Ö. C.: Evet azaltır. Sık sık sahneye çıkınca insan alışıyor çünkü. Sahneden uzaklaşınca insan yabancılaşıyor çekimser ve gergin oluyor.

O. K.: Evet azaltır. Seyirciye alışınca daha rahat oluyorsun.

E. Y.: Evet azaltıyor. O yüzden daha az heyecanlanıyorum.

6. Konser öncesinde izleyici profili (uzman dinleyici, jüri, genel izleyici) sizi nasıl etkilemektedir?

G. E.: İşin içine beklenti girince stresim daha da artar. Konserime hocam gelse heyecanım iki kat artar. Çaldığım eserlerin bestecileri gelince daha da heyecanlanıyorum. Mesela stüdyoya girdiğimizde şirketin sahibi dinledi mesela o benim için bir jüriydi gergin olmuştum.

Ö. C.: Ben seyirciyi göz ardı edemiyorum maalesef. Tabi çaldığım kitleye göre de performansım aynı olmuyor.

O. K.: Çok heyecanlandırıyor tabi. Ama özellikle eski hocalarımı gördüğümde. Çok tedirgin oluyorum.

E. Y.: Gelen izleyicinin hiçbir şeyi bilmediğinden emin olduğumda daha kaygısız ve rahat çalıyorum. Ama yarışma gibi ortam inanılmaz gerici, stresli ve baskılı bir ortam. Zaten o strese aylar öncesinde giriyorsun. En iyisini yapmam gerekiyor düşüncesinden dolayı. Sonuçta orada yargılanıyorsun.

7. Mekânın büyüklüğü ve prestiji (önemli salonlar, festivaller vb.) performans öncesi psikolojinizi değiştirir mi?

G. E.: Etkiliyor tabi. İzleyici de ona göre farklı oluyor tabi. Küçük salona gelen izleyici profili daha az bilgi sahibi olabiliyor. Bu daha rahat çalmama sebeptir. Büyük konser salonlarına gelen izleyici daha tecrübeli sürekli konserlere gidiyorlar çünkü.

Ö. C.: Evet değiştiriyor. Büyük ve prestijli salonların atmosferi farklı oluyor.

O. **K.:** Yok değiştirmez. Neresi olursa olsun işini hakimsen mekân fark etmez.

E. Y.: Büyük salonda çalmak keyifli bir şey. Gelen izleyici kitlesi daha bilinçli. Alkışlamalarından bile farkı anlaşılıyor.

8. Psikolojik olarak kendinizi performansa hazırlamak için özel teknikler kullanıyor musunuz?

G. E.: Kritik pasajlarımı bol bol çalışırım bu beni rahatlatıyor. Muhakkak konser salonunda ekstra çalışırım. Konser sırasında ne gibi problemler çıkabilir diye zihnen üzerinde dururum. Kulisteyken kalp çarpıntımı azaltmak için durduğum yerde zıplıyorum bu beynin kaçma modunu bastırıyor ve beni rahatlatıyor. Çalmaya başlamadan önce dersin nefes alıyorum.

Ö. C.: Açıkçası özel bir tekniğim yok. Böyle zamanlarda nefes almanın önemi büyük. Sonuçta rahatlatan bir şey.

O. K.: Yemek yemem ve konuşmam. Sadece nefes egzersizi yaparım. Rahatlatıyor beni bu durum.

E. Y.: Çalışmam haricinde yok.

9. İcra öncesi ya da icra sırasında yaşadığınız sosyal ve psikolojik durumların performans kalitenizi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz? Bu durumla alakalı yaşadığınız örnek bir olay var mı?

G. E.: Yaşadığım bir olay yok ama mesela yarışma sırasında benden önce çıkan yarışmacı güzel çaldığında moralim bozulmuştu. Bir de en son ki konserimde güzel bir anım oldu. Kanun-piyano konserimizde ışık teknisyeni provamıza geç gelmişti ve son anda yapıp bırakmıştı. Biz de o ışıkla prova yapma fırsatı bulamamıştık. Konser başladığında fark ettim

ki piyanoya verilen ışık çok azdı ve tuşları görmem zordu. Bir şekilde konsere devam ederken bir eserde piyanonun tellerini çekmem gerekiyordu ve telleri tamamen görememiş ve konseri durdurmak zorunda kalmıştık. Durumu açıklayınca izleyicilerden bazıları yanıma gelerek piyanonun içine telefonunun ışığını tutmuştu. Bu şekilde konseri bitirebildik. Bu bana manevi destek verdi.

Ö. C.: Çalarken hiç hesapta yokken yaşanan kazalar olabiliyor. Bu geri kalan yerlerinde bozulmasına sebep olabiliyor. Hatta çaldığım diğer eserlere de sirayet edebiliyor. Tamamen konsantrasyon ile alakalı.

O. K.: Öğrencilik zamanlarımda yaşadığım bir olay var unutamam. Hocam bana sen yapamazsın ya da beceremezsin dediği için yıllarca bunun travmasını atlatamadım. Performansımı olumsuz olarak aşırı şekilde etkilemişti. Bu yüzden bir müddet sahneden uzak kaldım. Ama şimdi olsa kafama takmam çünkü ben kendimi biliyorum.

E. Y.: Sahneye çıkmadan önce ezber konusunda biri bana bir şey dediğinde etkiliyordu hatta kafamın bir köşesinde yer alıyordu ama şu anda böyle bir şey olsa beni etkilemez. Sonuçta ben müziğe odaklanıyorum. Müzik düşününce notalar odak noktandan çekiliyor. İşin içine kas hafızası giriyor. Örnek olay olarak şunu söyleyebilirim; Chopin 3. Sonatı çalacaktım ve yeni çıkarıyordum ezber konusunda çekincelerim vardı ve bu beni geriyordu. Konserde herhangi bir sıkıntı yaşamadım ama bu eseri çok çalmış olmama rağmen hala konserde çalarken o tedirginliğim devam ediyor. Kendimi zamanında çok şartlamışım.

10. Konser içeriği (solo, eşlik, oda müziği vb.) sahnede performansınızı ne derece etkilemektedir?

G. E.: Solo çalmak her zaman çok stresli bir durum. Yalnızsın sonuçta. Bütün odak sende çünkü. Bu da beni çok geriyor. Ama oda müziği ya da eşlikli bir konser daha rahatlatıcı. Partnerin en azından sana güldüğünde rahatlıyorsun.

Ö. C.: Solo eşittir sadelik. Tek başına çalmak geren bir şey. Ama oda müziği gibi toplulukla yapılan konserler daha rahatlatıcı. İkisinin konsantresi çok farklı.

O. K.: Solo çaldığında daha çok heyecanlanıyorsun. Sadece bir iyi durumu var sorumluluk sadece sana ait. Ne yapıyorsan kendi kendine yapıyorsun. Ama grup olarak çaldığında heyecanı daha az oluyor.

E. Y.: Solo çalmak beni en çok tatmin eden bir şey. Toplu halde sahneye çıkmak bana göre değil. Mutlu olmuyorum.

Farklı Sorulan Sorular

Çaldığınız eserin bilinip bilinmemesi sahne performansını yukarı mı çekmektedir, yoksa aşağıya mı?

G. E.: Evet daha rahat çalarım ama zaten ben profesyonel biriyim konsantrem her zaman yukarıda olur. Zaten bilinen bir eserde ben yanlış nota da bassam kimse anlamayabilir.

Konserde sizi en çok ne heyecanlandırır?

Ö.C.: Seyircileri düşünüp dikkatimi onlara vermek.

Konser salonundaki piyanonun durumu çalma psikolojinizi ne derece etkilemektedir?

Ö. C.: Etkisi yüksek tabi. Piyanonun durumu iyi değilse yapmak istediklerimi yapamıyorum ve kötü etkileniyorum. Can sıkıcı bir durum. Bu da esere yansıyor. Sonuçta iyi olmayınca insanın morali bozuluyor. Piyano piyanisti çaldırmalı.

O. K.: Beklediğim gibi bir piyano görmezsem beni etkiler. Ağır tuşlu piyano isterim. Hafif olduğu zaman kontrolü zor oluyor.

E. Y.: Piyanonun durumu kötüyse motivasyonumda bir eksiklik hissettiriyor ama o anda yapacak bir şey yok seçim şansım yok çünkü. Hocam bana zamanında bu konuyla alakalı olarak nasihatlerde bulunuyordu. Piyano şöyleyse şu şekilde çalmak lazım gibi yönlendirmeleri vardı. Bunu yıllar boyunca deneyerek kavradım ve şu anda sıkıntı yaratmıyor.

Sizce konserde nota ile çalmak mı yoksa ezber mi çalmak rahatlatıcı bir tutumdur.

O. K.: Solo performansta ezber çalmak daha rahatlatıcı bence. Nota olduğu zaman dikkatin notada oluyor müzikten uzak oluyorsun. Tabi mesela grup olarak çaldığında notadan çalmak gerek. Eşlik ettiğin kişiyi yakalamak ve birlikte gidebilmek adına.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada, profesyonel piyanistlerin sahne öncesi ve sahne sırasındaki sosyal ve psikolojik deneyimlerinin performans kalitesi üzerindeki etkileri incelenmiştir. Konu ile ilgili olarak sahne deneyimi olan, küçük yaşta başlayarak oldukça deneyim kazanan 4 uzman piyanist ile yarı yapılandırılmış görüşme yapılmıştır. Önceden hazırlanan 10 soru dışında konunun gidişatı gereği uzmanlara 4 soru daha yöneltilmiştir. Elde edilen cevaplarda uzmanlar, sahne deneyiminin ve mesleki olgunlaşmanın performans psikolojisi üzerinde belirleyici bir rol oynadığını, sahneye çıkma sıklığının performans kaygısını azaltan en önemli faktörlerden biri olduğunu, ayrıca düzenli sahne deneyimi yaşamalarından ötürü özgüvenlerinin yüksek olduğunu ve heyecanlarını daha etkili bir şekilde yönetebildikleri saptanmıştır. Profesyonel kariyerlerinin başında yaşanan yoğun kaygı ve stresin zamanla yaş ile azaldığı da ortaya çıkmaktadır.

1 uzmanın konser repertuarının kendi seçmesi neticesinde sahne performansını daha rahat yapabildiğini ve bundan dolayı heyecan, kaygı ve stres gibi psikolojik durumunda azalma olduğu belirtilmiştir. Bununla birlikte, izleyici profili (uzman dinleyici, jüri vb.) ve performans ortamının (prestijli salonlar, yarışma ortamları) 3 icracı üzerinde doğrudan etkili olduğu ve bu durumun kaygı düzeyini artırdığı belirlenmiştir.

4 uzmanda solo performansın, oda müziği ve eşlikli performanslara kıyasla daha yüksek düzeyde sorumluluk ve stres yaşattığı anlaşılmaktadır. Performans öncesinde uygulanan bireysel hazırlık süreçlerinde ise (teknik çalışma, zihinsel prova, nefes egzersizleri vb.), sahne başarısının olumlu yönde etkilendiği görülmektedir.

Sonuç olarak, uzmanların konser öncesi psikolojik hazırlık içerisine girmeleri ve yıllar içerisinde yaşadıkları deneyimler mesleki başarılarının temelini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, müzik eğitimi süreçlerinde sahne deneyimini artırmaya yönelik uygulamalara ve performans psikolojisine yönelik destekleyici çalışmalara daha fazla yer verilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Barutcu, M. E. (2025). Piyano Yarışmalarının Kariyer Sürecine Etkileri. *İstanbul Üniversitesi Konservatoryum Dergisi,* 12 (1): 207-220. *https://doi.org/10.26650/CONS2025-1640308*

Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri,* (3. Basım). Alfa Yayıncılık.

Gün, E., Yıldız, G. (2013). Piyano Eğitiminde Başarıyı Etkileyen Faktörler. *Fırat Üniversitesi NWSA-Fine Arts e-Journel of New World Sciences Academy,* 8 (1), 103-114. https://doi.org/10.12739/10.12739

Tekindal, S. (2023). *Nicel, Nitel, Karma Yöntem Araştırma Desenleri ve İstatistik Tasarımı ve Yürütülmesi Eğitim, Psikoloji ve Sosyoloji Alanları İçin*, (2. Baskı). Nobel Akademik Yayıncılık.

Teztel, G., Aşkın, C. (2007). Sahne Heyecanının Türk Müzisyenler Arasındaki Yaygınlığı ve Çözüm Yöntemleri. *İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 2, 3-10.

Topoğlu, O. (2013). Müzisyenlerde Sahne Korkusu, Sahne Korkusunun Nedenleri ve Sahne Korkusuyla Baş Etmede Kullanılabilecek Stratejiler. *Fırat Üniversitesi NWSA-Fine Arts e-Journel of New World Sciences Academy*, 8 (1): 43-55. https://doi.org/10.12739/10.12739

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* (11. Baskı). Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.

Kentsel Soundmarkların Psikolojik İzleri: Müzikal Eserlerde Toplumsal Aidiyet ve Kültürel Bellek

Psychological Traces of Urban Soundmarks: Social Belonging and Cultural Memory in Musical Works

Nurseli Bıldır

Anadolu Üniversitesi

nurselibildir@gmail.com

Özet

Ses, fiziksel bir dalga formu olmaktan öte, bireyin çevresiyle kurduğu ilişki bakımından oldukça etkili bir olgudur. Toplumsal hafızanın ve kültürel kimliğin en güçlü taşıyıcılarından biri olarak değerlendirilebilir. Devamlı ses ortamının içerisinde olan insan, bulunduğu ortamları algısı ile şekillendirir. Algılanan bu ses ortamı soundscape olarak adlandırılır. R. Murray Schafer'ın öncülüğünde gelişen soundscape çalışmaları, sanayileşme ve kentleşme ile dönüşen işitsel çevreyi anlamlandırmada aktivist bir perspektif sunmuştur. Bu çevrenin özgün bir bileşeni olan "soundmark" kavramı ise bir yerin işitsel kimliğini yansıtan ses sembollerini ifade etmektedir. Schafer'e göre soundmarklar, bir diğer deyişle ses izleri, bir topluluğun karakterini ve tarihsel sürekliliğini yansıtır. Öte yandan topluluğun akustik yaşamını özgün kılar. Bu nedenle akustik tasarım ilkeleri bünyesinde korunmayı hak eder. Nitekim soundmarklar, algı, bellek, kültürel tutumlar, aidiyet, kimlik gibi çok katmanlı anlamlar barındırır.

Bu çalışma, kentsel dönüşümle kaybolmaya yüz tutan soundmarkların müzikal eserlerde kullanımının, bu kültürel mirası korumadaki rolünü incelemeyi amaçlamaktadır. Müzikal bağlamda bu seslerin birer kompozisyon ögesi olarak yeniden inşası, yalnızca estetik bir tercih olmayıp bu seslerin arşivlenmesi ve korunması bakımından da potansiyel taşımaktadır. Sosyal psikolojik açıdan ise soundmarklar dinleyicinin toplumsal aidiyet ve ontolojik güven hissini pekiştirmektedir.

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması ve betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Soundscape kuramı ve işitsel algı literatürü çerçevesinde, müzikal eserlerde kentsel soundmarkların kullanımı incelenmiştir. Elde edilen bulgular, müzikal eserlerde yeniden inşa edilen soundmarkların yalnızca estetik bir tercih olmadığını; aynı zamanda kaybolmaya yüz tutan işitsel mirası belgeleme ve dinleyicide aidiyet ve ontolojik güven hissini pekiştirme bakımından kültürel bir koruma potansiyeli taşıdığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Soundscape, soundmark, kentsel dönüşüm, müzikal bellek, işitsel miras*

Abstract

Sound, beyond being merely a physical waveform, is a highly influential phenomenon in terms of the relationship individuals establish with their environment; it can be considered one of the strongest carriers of collective memory and cultural identity. Continuously immersed in a sonic environment, human beings shape the spaces they inhabit through perception; this perceived sound environment is termed the soundscape. Soundscape studies, pioneered by R. Murray Schafer, offer an activist perspective for making sense of the auditory environment transformed by industrialization and urbanization. The concept of the soundmark, a distinctive component of this environment, refers to sound symbols that reflect the auditory identity of a place. According to Schafer, soundmarks reflect the character and historical continuity of a community while rendering its acoustic life unique, and therefore deserve protection within the

principles of acoustic design, as they carry multi-layered meanings related to perception, memory, cultural attitudes, belonging, and identity.

This study aims to examine the role of using soundmarks, which are at risk of disappearing due to urban transformation, in musical works in preserving this cultural heritage. The reconstruction of these sounds as compositional elements in a musical context is not merely an aesthetic choice but also holds potential for archiving and preserving these sounds. From a social-psychological perspective, soundmarks reinforce the listener's sense of social belonging and ontological security.

This study employs the qualitative research methods of literature review and descriptive analysis. Within the framework of soundscape theory and auditory perception literature, the use of urban soundmarks in musical works is examined. Findings reveal that soundmarks reconstructed in musical works are not solely an aesthetic preference but also carry the potential to function as a cultural preservation practice, documenting vanishing auditory heritage while reinforcing listeners' sense of belonging and ontological security.

Keywords: *Soundscape, soundmark, urban transformation, musical memory, auditory heritage*

GİRİŞ

Ses, bir ortamın fiziksel özelliği olmanın ötesinde, o ortamın nasıl deneyimlendiğini belirleyen bir unsurdur. Sürekli bir ses ortamının içerisinde bulunan insan, algısı aracılığıyla bulunduğu mekanları anlamlandırır ve bu mekanlarla ilişki kurar. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen duyusal çalışmalar, görsel merkezli modern dünya anlayışına bir eleştiri olarak, sesin mekan algısındaki, bellekteki ve kültürel kimlikteki belirleyici rolüne dikkat çekmiştir. Bu bağlamda algılanan ses ortamı, literatürde soundscape kavramıyla karşılanmaktadır.

Soundscape çalışmalarının öncüsü kabul edilen Kanadalı besteci ve eğitimci R. Murray Schafer, 1970'li yıllarda Simon Fraser Üniversitesi bünyesinde yürüttüğü World Soundscape Project ile sanayileşme ve hızlı kentleşmenin dönüştürdüğü işitsel çevreyi belgelemeyi ve bu çevreye yönelik farkındalık yaratmayı amaçlamış, gürültü kirliliğine ve akustik çevrenin niteliksiz dönüşümüne karşı aktivist bir tavır geliştirmiştir. Bu tavır, akustik çevrenin bilinçli biçimde tasarlanması ve korunması gerektiği fikrini, yani akustik tasarım ilkesini doğurmuştur.

Soundscape'in bileşenlerinden biri olan ve bu çalışmanın odağını oluşturan soundmark kavramı, coğrafyadaki "landmark" kavramından esinlenerek türetilmiştir (Truax, 2001). Bir topluluk tarafından özellikle fark edilen, o yere veya topluluğa özgü nitelikte olan sesleri ifade eder. Bir caminin ezan sesi, bir limanın vapur düdüğü, bir çarşının seyyar satıcı narası ya da bir mahallenin tramvay sesi, bulunduğu yerin işitsel kimliğini kuran soundmarklara örnek gösterilebilir.

Ne var ki hızlı kentsel dönüşüm süreçleri, tarihi dokuyla birlikte bu dokuya ait soundmarkları da geri dönüşü olmayan biçimde ortadan kaldırmaktadır. Türkiye'de soundscape çalışmalarının kurumsal bir yapıdan yoksun, dağınık biçimde ilerlemesi, bu kaybın sistematik biçimde belgelenmesini de güçleştirmektedir (Fırat, 2023). Bu noktada müzikal eserler, hem bir yerin işitsel kimliğinin nasıl kurulduğunu izlemek hem de kaybolan seslerin nasıl kayıt altına girdiğini görmek bakımından elverişli bir alan sunmaktadır.

Bu çalışma, kentsel dönüşümle kaybolmaya yüz tutan soundmarkların müzikal eserlerde kullanımının, bu kültürel mirası korumadaki rolünü incelemeyi amaçlamaktadır. Bu rolü değerlendirebilmek için önce daha temel bir soruya yanıt aranmaktadır: bir mekanın atmosferi

müzikal olarak kurulmak istendiğinde hangi sesler seçilmekte ve bu seçim neye dayanmaktadır? Bestecinin bir yeri duyurmak için o yerin soundmarklarına başvurması, aynı seslerin -başlangıçta böyle bir amaç güdülmese bile- geleceğe taşınmasını da beraberinde getirmekte; koruma potansiyeli tam da bu noktada doğmaktadır. Çalışma kapsamında soundscape kuramı ve işitsel algı literatürü çerçevesinde, üçü uluslararası soundscape kompozisyonu geleneğinden, biri Türkiye'den olmak üzere dört eser betimsel analiz tekniğiyle incelenmekte; bu eserlerde soundmarkların hangi temsil biçimleriyle ve hangi mekan tasavvuru doğrultusunda kullanıldığı tartışılmaktadır.

KURAMSAL ÇERÇEVE

Ses, fiziksel bir dalga formu olarak işitsel sistem tarafından çözümlendikten sonra perde, tını, gürlük ve yön gibi bileşenlerden oluşan bir algı sürecine dönüşür. Bu süreçte birey sesi yalnızca duymaz; onu çevresel farkındalık ve mekan algısı içinde anlamlandırır ve böylece ses, bir uyaran olmaktan çıkarak deneyimin, belleğin ve aidiyetin taşıyıcısı haline gelir. İşitsel algının bu bilişsel, mekansal ve kültürel boyutu, bu çalışmanın merkezine aldığı soundscape kavramının anlamlandırılması için de zemin oluşturur.

Soundscape Nedir?

Soundscape, sound ve landscape kelimelerinden türemiş olup literatüre bakıldığında ses manzarası, işitsel peyzaj, ses ortamı, ses alanı gibi Türkçe karşılıklarını görmek mümkündür. Bir ortamda bulunan tüm seslerin insanın algısındaki karşılığını ifade eder. Dolayısıyla bir ortamda bulunan tüm seslerin, o ortamda bulunan tüm insanlar tarafından nasıl algılandığını, yorumlandığını ya da anlamlandırıldığını kapsamaktadır.

Bu bağlamda doğadan insan yapımı seslere dek geniş bir yelpazeyi içinde barındırmakla birlikte, sesi yalnızca fiziksel bir fenomen olarak değerlendirmekle kalmayıp; mekanın kimliği, toplumsal hafıza ve çevre ile kurulan ilişkiyi de yansıtan bir kavramdır. Bu bağlamda doğası gereği multidisipliner bir yapıya sahiptir. Bu yapısı tarihsel süreç içerisinde farklı kuramsal yaklaşımların ve teknolojik değişimlerin bir sonucu olarak şekillenmiştir. Bu gelişim süreci, sesin çevresel ve toplumsal bir etkileşim alanı olarak keşfedilmesini sağlayan kritik dönüm noktalarını içermektedir.

Soundscape kavramı ilk olarak Kuzey Amerika'da ortaya çıkmıştır. Bu kavramın ilk kullanımlarından biri Richard Buckminster Fuller'e aittir. Fuller'in ifadesine göre, "İnsanoğlu kelimeleri ve müziği icat ettiğinde ses ortamını değiştirdi ve ses ortamı da insanı değiştirdi. İnsanlık ve onun soundscape'i arasında aşamalı olarak etkileşime giren epigenetik evrim, derin olmuştur" (Fuller, 1966, akt. Breitsameter, t.y.: 18). Fuller burada, insanların yaratımı sonucunda oluşan ses ortamının, yine insanı nasıl etkilediğine dair karşılıklı ilişkiyi ele almıştır.

Kavram, daha sonra Michael Southworth'un *The Sonic Environment of Cities* (1969) adlı çalışmasında, şehirlerin işitsel ortamlarını analiz ederken kullanılmıştır. Kanadalı besteci ve müzik eğitimcisi Raymond Murray Schafer, bu kavramı atılan bu temellerle benimsemiş, Kanada Vancouver'da yaşanan gürültü kirliliğine dikkat çekmek amacıyla kullanmıştır. Ona göre; "Soundscape kavramı, dünyaya ve işitsel fenomenlerine işitme perspektifinden tutarlı bir şekilde yaklaşan, insanları odak noktasını değiştirmeye teşvik eden ve böylece alternatif bir dünya "resmi" sağlayan estetik bir perspektife yol açar" (Breitsameter, t.y.: 19).

Soundscape kavramını çevreci bir yaklaşımla ele alan R. Murray Schafer, kavramı canlılar ve çevreleri arasında karşılıklı ilişkiyi inceleyen akustik ekoloji öğretileri çerçevesinde değerlendirmiştir (Breitsameter, t.y.). Ses ve çevreyi dinamik bir ortamda bir araya getirerek ortaya koyduğu çalışmaları neticesinde bu alanda öncü bir isim olmuştur.

Schafer ve meslektaşları soundscape'i "sesin birey ya da toplum tarafından algılanma ve anlaşılma biçimine vurgu yapan bir ses ortamı ya da sonik ortam" olarak tanımlamıştır (Aletta vd., 2016: 66). Çevrede işitilen her ses; kültürel, sembolik anlamlar taşımakta ve çeşitli şekillerde işlenmektedir. Öte yandan bilinçli veya bilinçsiz maruz kalınan her sesin insan üzerinde etkileri vardır.

Gittikçe değişen, gelişen aynı zamanda üretimin ve tüketimin var olduğu dünya üzerinde "ses manzarası" da değişmektedir. Bu değişim doğrultusunda oluşabilecek çevre tehdidine karşın Schafer, soundscape kavramıyla insanları çevreye verilen zararların yalnızca görsel veya fiziksel değil, aynı zamanda işitsel olduğu konusunda farkındalık yaratmayı amaçlamıştır.

Özellikle sanayileşme ve kentleşme ile birlikte oluşan gürültü kirliliği ve doğal seslerin kaybı, bir toplumun kültürel ve çevresel değerlerinin de kaybolmasına neden olacağını düşünen Schafer, bu kaygı doğrultusunda insanları çevresel seslere daha bilinçli bir şekilde yaklaşmaya teşvik etmiştir. Schafer'in kurduğu World Soundscape Project (WSP), öğrencilerin ve bir grup bestecinin katkısıyla hayata geçmiş; *The New Soundscape* ve *The Book of Noise* başlıklı iki eğitim kitapçığı ve Kanada'daki gürültü düzenlemelerine yönelik çalışmalar proje çıktısı olarak yayımlanmış, proje dahilinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır (Truax, t.y.-f).

Endüstri Devrimi ve Lo-Fi Soundscape

Sanayileşme ile açılan fabrikalar ve üretilen makineler, doğal sesleri bastıran yeni ve birbirinden çeşitli sesler üretmeye başlamıştır. Bu doğrultuda Schafer'in de belirttiği üzere "soundscape" de önemli değişmeler meydana gelmeye, bir çeşit gürültü kirliliği var olmaya başlamıştır. Bu doğrultuda Schafer iki soundscape türünden bahseder; *lo-fi* soundscape ve *hi-fi* soundscape. Endüstri Devrimi ile birlikte önceden çoğunlukla belirgin seslerin net bir şekilde duyulabildiği düşük arka plan gürültüsü olan *hi-fi*[43] soundscape; akustik sinyallerin tanımlanamadığı, yoğun bir ses yelpazesinin içerisinde kaybolduğu bir ortamı ifade eden *lo-fi* soundscape'e bırakmaktadır.

Lo-fi soundscape'de sesler arasındaki perspektif kaybolur; yani, seslerin arasındaki mesafe hissi azalır. Dinleyici bu ortamdaki sesleri bir bütün gibi algılar. *Lo-fi* soundscape, yüzyıllar boyunca kırsaldan kente geçişle birlikte yavaş yavaş gelişmiştir. Bu değişim, algı tarihindeki önemli bir dönüşümü işaret etmektedir. Yüksek düzeyde gürültü ve karmaşa içindeki bu ortam, dinleyicinin seslerin anlamını veya önemini algılamasını zorlaştırır ve bu nedenle, *lo-fi* soundscape, kırsal alanlardaki *hi-fi* soundscape'e kıyasla daha az ayrıntılı ve daha az anlamlı hale gelir.

İstenmeyen seslere maruz kalmak, kısa ve uzun vadede sağlık üzerinde ciddi olumsuz etkilere yol açabilen önemli bir çevresel tehdittir. Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) gürültünün sağlık üzerindeki etkilerine dair çeşitli yönergeler yayınlamıştır. Özellikle gece boyunca yüksek gürültü seviyelerine maruz kalmanın uyku bozuklukları, kardiyovasküler rahatsızlıklar, iş ve okul performansında düşüş, işitme kaybı gibi sağlık sorunlarına yol açabileceğini vurgulamaktadır (Akın Güler ve Özçevik Bilen, 2023). Bu noktada hangi soundscape sağlıksız, gürültülü ya da istenmeyendir sorusu gündeme gelir.

Gürültünün yalnızca ses düzeyi ile ilişkilendirilip sesin niteliksel boyutunun göz ardı edilmesi, birçok çalışmada yetersiz bir yaklaşım olarak eleştirilmiştir. Bunun sebebi ses

[43] *Hi-fi* (*High Fidelity*) Raymond Murray Schafer'in, seslerin daha az örtüştüğü, dinleyicinin uzaktaki sesi dahi algılayabildiği ortamı ifade eden kavramdır.

kaynaklarına göre değerlendirmenin, bir alanda algılanan akustik kalitenin belirlenmesiyle, ses basınç düzeylerinden daha güçlü bir ilişki kurulmasıdır (Akın Güler ve Özçevik Bilen, 2023).

Soundscape'in Bileşenleri, Soundmark

Schafer, seslerin işlev ve anlamlarının esas olduğunu savunur. Bu doğrultuda sesleri keynote sesler, sinyal sesler ve soundmarklar olmak üzere üç ana kategoriye ayırır.

Keynote sesler, bir ortamın sürekli duyulan, baskın arka plan sesleridir. Elektrikli cihazlarda duyulan uğultu ve *white noise* bu seslere örnek verilebilir. Bu sesler düşük bilgi içerir ve yoğunlukları sabittir. İnsanlar bu seslere alıştığı için onları bilinçli olarak fark etmesi zordur. Bunun nedeni, beynin anlamlı ses kaynaklarına odaklanabilmek için sabit ve sürekli sesleri bastırmasıdır. Bu durum Albert Bregman tarafından ortaya atılan işitsel sahne analizi modeli ile açıklanabilir.

İşitsel sahne analizi, beynin karmaşık bir ses karışımı içinden anlamlı kaynakları ayırıp gruplama sürecidir; bu süreçte hangi frekans bileşenlerinin öne çıkarılacağı belirleyicidir. Keynote sesler bu ayrıştırmada beyin için bir referans işlevi görür (Bregman, 1994). Bu doğrultuda, Edgar Rubin tarafından geliştirilen figür-zemin ilişkisi bağlamında zemini temsil ederler (Schafer, 1994). Bu nedenle ses ortamının karakterini belirlemede ve çevrenin akustik kimliğini oluşturmada kritik bir rol oynamaktadır.

Sinyal sesler, bilinçli olarak fark edilen ve genellikle bir mesaj ileten seslerdir. Dikkat çekmek ya da uyarıda bulunmak amacı taşıdıkları için figür-zemin ilişkisinde figürü yansıtır; ses ortamının en belirgin ögeleridir. Korna sesleri, sirenler, düdükler, çanlar vb. bu seslere örnek verilebilir. Dinleyicinin *Listening in search* olarak adlandırılan dinleme modunu aktif hale getirmesini sağlar. Bu sayede dinleyici içinde bulunduğu ses ortamını derinlemesine analiz eder.

Her ses sinyalinin kendine özgü bir akustik profili vardır; bu profil, sinyalin duyulabildiği alanı ifade eder. Topluluğun en yüksek ses seviyesine sahip sinyalleri, bu topluluğun sınırlarını belirler çünkü bu sinyalleri duyan herkes ortak bir deneyim paylaşır. Ayrıca, farklı toplulukların sinyal profilleri kesiştiğinde, bu sesler komşu topluluklar arasında bir akustik bağ oluşturur ve böylece topluluklar arasındaki sosyal veya kişisel bağlantıları hatırlatır (Truax, 2001).

Sinyal sesler, farklı amaçlar doğrultusunda tasarlanabilmektedir. Ancak tüm sinyal seslerin ortak özelliği akustik açıdan zengin ve işlevsel olarak tasarlanmasıdır. Özellikle enerji transferi ve sesin çevreye yayılımı düşünülerek tasarlanır. "Amaç, dinleyicinin zihninde, tüm bağlamı ve uzamsal yönleri kapsayan güçlü ve kalıcı bir izlenim yaratmaktır" (Truax, 2001: 19).

Sinyal seslerin tasarlanmasındaki bir diğer amaç ise, bir toplumdaki bireylerin aynı zaman dilimini hatırlatmaktır. Bu durum sesin, bir toplumun içerisindeki her bireyin aynı noktada buluşmasını sağlayacak kadar güçlü bir araç olduğunu göstermektedir. Buna kilise çanları örnek verilebilir. Schafer'e göre:

Hıristiyan topluluğundaki en göze çarpan ses sinyali kilise çanıdır. Çok gerçek anlamda, cemaati tanımlar, çünkü cemaat, kilise çanının menzili ile sınırlanmış akustik bir alandır. Kilise çanı merkezcil bir sestir; tıpkı insanı ve Tanrı'yı bir araya getirdiği gibi, cemaati sosyal anlamda çeker ve birleştirir (Schafer, 1994: 53-54).

Bu örnek; sinyal seslerin birleştirici rolü ve seslerin bireylere yüklediği anlamları göz önüne serer. Sinyal seslerin bir diğer işlevi de iletişim işlevi taşımasıdır. Bunun nedeni sinyal seslerin bilgi içeriğinin olmasıdır. Bu bağlamda sinyal sesler, akustik iletişim sisteminin

merkezindedir ve uyarı niteliği taşımakla birlikte çevresel ve toplumsal olarak bir yansıma yaratır.

Soundmarklar da bir topluluğu bu anlamda bir araya getirme işlevi dolayısıyla sinyal seslerle benzerlik gösterir. Ancak bu sesler sinyal seslerde olduğu gibi bir amaç doğrultusunda bilinçli bir tasarım ile elde edilmez. Kolektif bellek, algı, kültürel tutumlar, aidiyet, kimlik gibi çok katmanlı parametreler sonucu yüklenilen anlam bazında soundmarklar var olur.

Soundmark kavramı, coğrafi bir terim olan "landmark" kelimesinden türemiştir. Landmarklar ya da bir diğer deyişle işaret noktaları, bir bireyin çevresindeki alanı anlamlandırmaya çalışırken referans aldığı semboldür. Yi–fu Tuan (1977: 72) "Landmarklar, bir yolculuğun aşamalarını temsil eder ve tanıdık bir işaret noktasına rastlamak, kişinin doğru yolda olduğunu gösterir." demiştir. Bu bağlamda soundmarklar, bir ses ortamı içerisinde bu görevi üstlenir ve mekanın ayırt edici ve belirleyici bir işitsel unsurudur. Dolayısıyla belirli bir ortam içerisindeki bireyler tarafından benzersiz ve o ortama özgü olarak algılanır. Bir sesi karmaşık bir ses ortamından ayırıp tanıyabilmek o sese dair önceden edinilmiş bilgiyi gerektirdiğinden (Bregman, 1994), soundmark'ın topluluğa özgü oluşu yalnızca kültürel değil algısal bir olgudur. Min Zhou'nun (2014) öne sürdüğü gibi bir kentteki soundmarklar insanların kent tarihiyle ilgili bilgileriyle ilişkilidir. Dolayısıyla soundmark algısının, hafıza-bellek ile yakından bağı mevcuttur (Zhou, 2014).

Soundmarkların Sosyal Psikolojik Yansımaları

Ses, algı, kolektif bellek, aidiyet ve kimlik gibi parametrelerin süzgecinden geçtikten sonra soundmark'a dönüşmektedir. Bu parametreler de sesin birey ile toplum arasındaki ilişkiyi temel alan, sosyal psikolojik işlevini gözler önüne serer.

İnsana ait en önemli özelliklerden biri de kuşkusuz kimlik inşasıdır. Erikson'a göre kendini bilme ve kendini süreklilik içinde bütün bir varlık olarak algılamak öznel iyi oluş için temel oluşturur (Erikson, 1968, akt. Bilgin ve Oksal, 2018). Bu bağlamda kimlik, insanın kendi içerisinde daha anlamlı bir yaşam sürmesi konusunda katkı sağlayan bir olgudur. Kimlik; kişisel ve sosyal/ kültürel kimlik olmak üzere ikiye ayrılabilir. Kültürel kimlik bireyin sosyal dünyaya ait olma biçimini ifade eder (Bilgin ve Oksal, 2018).

Kimliğin toplumsal olarak kurulduğu bu çerçevede, bireyin doğduğu ve yaşadığı çevre toplumsallaşma sürecini belirleyen temel unsurlardan biridir. Bu çevresel etkiler içerisinde sesler de toplumsal deneyimin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu noktada soundmarklar toplum için dolayısıyla da birey için kimlik ediniminde rol oynamakta, bireyin çevresiyle olan ilişkisini pekiştirerek aidiyet hissinin oluşmasında etkili olmaktadır.

Bu aidiyet hissinin oluşumu, bellek ile doğrudan ilişkilidir. Ancak bellek burada yalnızca bireysel değil, toplumsal bir çerçevede işler; bu yönüyle Halbwachs'ın kolektif bellek kavramıyla iç içe geçer. Halbwachs'a göre bellek, "verili değil, sosyal olarak inşa edilen bir nosyondur" (Halbwachs, 1992, akt. Doğu, 2017: 546).

Soundmarkların kolektif bellekte yer edinmesinin sebebi süreklilikten doğar. Bir mekana ait seslerin belli veya belirsiz bir zaman periyodunda sürekli tekrar ediyor olması, mekan-ses ilişkisini bellekte pekiştirir. Zaman içerisinde gerek doğanın getirdikleri (belirli bir neslin tükenmesi vb.), gerek yeni üretimlerin, tüketimlerin var olduğu dünya üzerinde bu sürekliliğin değişim geçirmemesi neredeyse olanaksızdır. Özellikle kentleşmeyle birlikte toplumun hafızasında yer alan bu sesler gittikçe maskelenmeye başlamıştır.

Pierre Nora, "Bellek her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla, bellek anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı duyarlı, uzun

belirsizliklere, ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir." demiştir (Nora, 2006, akt. Doğu, 2017: 547). Bu nedenle bir tür işitsel miras olan soundmarklar kaybolmaya meyilli değerlerdir. Bu sebeple kolektif bellekte yer edinen bu seslerin kaybolması, bireysel anlamda da değerlendirildiğinde bireyin ontolojik güvenliğini zedeleyebilir.

Ontolojik güven kavramını ilk olarak psikiyatr R. D. Laing ortaya atmış, Anthony Giddens ise kavramı sosyolojik çerçevede geliştirmiştir. Giddens ontolojik güveni, "İnsanın kendi kimliğinin sürekliliğine ve çevresindeki sosyal ve maddi eylem ortamlarının tutarlılığına duyduğu güven" olarak ifade eder. İnsanlara ve fiziki çevreye duyulan güveni, ontolojik güvenliğe dair duygular için temel olarak almaktadır (Giddens, 2006, akt. Sarı Ertem ve Düzgün, 2021: 46). Bir yere ait soundmark'ın süreklilik içinde tekrar duyulması bireyde tanıdıklık hissi yaratır; bu tanıdıklık, ontolojik güvenin işitsel bir tezahürüdür.

Soundmarkların sosyal psikolojik temeli bakımından bu sesleri yaşatmak, bireyin aidiyet, bellek ve ontolojik güven ihtiyaçlarına karşılık gelen koruma sorumluluğudur. Bu sorumluluk doğrultusunda dünya genelinde çeşitli arşivleme ve koruma girişimlerinde bulunulmuştur. Bu projelerden bazıları;

- British Library Sound Archive (British Library, t.y.)
- Listening to Country (Listening to Country, t.y.)
- Europeana Sounds Project (Europeana Sounds, t.y.)
- The Soundmark Project (The Soundmark Project, t.y.)
- Soundscape of Istanbul (Koç Üniversitesi Suna Kıraç Kütüphanesi, t.y.)

Kurumsal ve arşivsel nitelikteki bu girişimlerin yanı sıra, müzikal eserler de soundmarkları yaşatan tamamlayıcı bir koruma pratiği sunar.

Bir Koruma Pratiği Olarak Soundscape Kompozisyonu

Soundscape kompozisyonu, *World Soundscape Project'in* çıkış amacından hareketle, tanınabilir çevresel seslerin varlığı ile karakterize edilen bir elektroakustik müzik biçimidir. Soundscape kompozisyonlarının iki biçimi vardır. Bu iki biçim için de temel prensip; dinleyicinin kaydedilen sesi dinledikten sonra soundscape ile ilgili çağrışım yaratmak, o ambiyans ile alakalı anıları çağırmaktır. Dolayısıyla soundscape kompozisyonları belirli bir yeri temsil ettiklerini açıkça iddia ederler ve kayıt ve kaynak arasındaki bir gösterge bağlantısı olarak kabul edilir.

Soundscape kompozisyonları genel olarak iki biçimde ele alınmaktadır. Bunlardan ilki olan 'bulunmuş kompozisyonlar'da çevresel sesler, kaynağından koparılmadan, bağlamsal özelliklerini koruyacak biçimde kullanılmaktadır. Simon Fraser Üniversitesi'nde yapılan tanımlamaya göre; bu yaklaşım ile sesin tanınabilirliğini korumak adına çevresel sesin çerçevelenmesi ile meydana gelmektedir (Truax, t.y.-b). Böylece dinleyicinin dikkati seçilen sese verilir. Bu nedenle besteleme tekniği oldukça kısıtlı kullanılır. Öte yandan soundscape kompozisyonlarının sürekliliğini sağlamak için bu yönteme başvurulur. Dolayısıyla seçilen ortama en yakın olan sesler kullanılır. Bir diğer kompozisyon yöntemi olarak çevresel sesler, dönüştürülerek kullanılır. Bu tür çalışmalarda analog ve dijital stüdyo teknikleri devreye girer. Bu nedenle çalışmanın soyutlama düzeyi kaçınılmaz bir biçimde artar. Ancak her iki biçimde de temel amaç; sesin özünde barındırdığı daha derin anlam katmanlarını açığa çıkarmak ve sesin tanınabilirliğini yok etmeden dinleyicinin anlamsal çağrışımları harekete geçirmektir (Truax, t.y.-b).

Simon Fraser Üniversitesi'nin yayınladığı soundscape kompozisyon ilkeleri şu şekildedir:

- Kaynak materyalin dinleyici tarafından tanınması gerekir.

- Dinleyicinin çevresel ve psikolojik bağlama dair bilgisi çağırılır.
- Bestecinin çevresel ve psikolojik bağlama dair bilgisi, kompozisyonun biçimini etkiler.
- Ortaya çıkan eser, dünyayı anlama biçimini derinleştirir ve bu etkinin gündelik algısal alışkanlıklara taşınmasını sağlar.

Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Claude Schryer gibi besteci ve eğitimcilerin soundscape kompozisyonları, ekolojik yaklaşımını yansıtmakta önemli bir rol oynamışlardır. Hildegard Westerkamp'a göre soundscape kompozisyonları, ontolojik bir doğaya sahiptir. "Ses manzarası besteciliğinde sanatçı, kayıtlarda ve dolayısıyla kayıtların yapıldığı yer ve zamanda bulunan ses/müziksel özü keşfetmeye çalışır" (Westerkamp, 1974, akt. Akiyama, 2020).

Akiyama'ya (2020) göre soundscape kompozisyonu pratiği, bir bölgeyle paralel doğrultuda bağlantılı bir materyal olarak ele aldıkları için; sosyal ve çevresel değişimi sağlamak amacıyla araç olarak kullanılabilir. Bu bağlamda soundscape kompozisyonları bilimsel ve sanatsal dışavurum arasında bir köprü işlevi görmektedir. Soundscape kavramının multidisipliner bir yapıya sahip olması bu düşünceyi destekler niteliktedir. Öte yandan pasif akustik izleme gibi yöntemler ile elde edilen verilerin çokluğu; tek başına analiz ile ortaya çıkmayan yönleri müzikal bağlama dahil ederek vurgular (Gerrard, t.y.).

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması ve betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Araştırma sürecinde öncelikle soundscape kuramı, işitsel algı ve akustik ekoloji alanındaki temel ve güncel literatür taranmış; ardından bu kuramsal çerçeve temelinde, kentsel soundmarkları kompozisyon ögesi olarak kullanan müzikal eserler amaçlı örnekleme yoluyla belirlenmiştir.

Örneklem, alanyazında sıklıkla soundscape kompozisyonun öncü örnekleri olarak anılan uluslararası üç eser ve programlı bir eserden oluşmaktadır. Seçimin kriterleri, eserin belirli bir yere/topluluğa özgü tanımlanabilir soundmarkları içermesi, bu seslerin kompozisyonun yapısal ya da anlamsal bir unsuru olarak kullanılmasıdır.

Belirlenen eserler, betimsel analiz tekniğiyle incelenmiştir. Analiz sürecinde her eser için; eserde kullanılan soundmarkların kimliği ve kaynağı, bu seslerin kompozisyon içindeki kullanım biçimi ve eserin işitsel mirası belgeleme ve koruma potansiyeli olmak üzere üç eksende betimleme yapılmıştır. Başlıkta anılan sosyal psikolojik boyut ise dinleyiciler üzerinde görgül bir ölçümle değil, kuramsal çerçevede ele alınan aidiyet, kolektif bellek ve ontolojik güven kavramları üzerinden yorumlanmıştır. Elde edilen betimlemeler, kuramsal çerçevede tartışılan soundscape ve soundmark kavramlarıyla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır

BULGULAR

Bu bölümde, Yöntem'de belirtilen ölçütlere göre belirlenen dört eser; her biri için soundmark'ın kimliği ve kaynağı, kompozisyondaki kullanım biçimi ve koruma potansiyeli olmak üzere üç eksende incelenmektedir. İlk üç eser uluslararası soundscape kompozisyonu geleneğinden, dördüncü eser ise Türkiye'den seçilmiştir.

Dünya Literatüründen Örnekler

World Soundscape Project kapsamında hazırlanan *The Vancouver Soundscape* (1973), bir şehrin ses portesini çıkaran ilk soundscape kompozisyonlarından biridir. Bu eser; Okyanus sesleri, Squamish Anlatısı, Limana Giriş, Liman Ambiyansı, Korna ve Islık Müziği, Vancouver Soundmarkları, Homo Ludens – Vancouverlılar Oyunda, Çeşitli Şehir Mahallelerinin Müziği, Vancouver Limanı'nda Yılbaşı Gecesi, Akustik Tasarım Üzerine olmak üzere on bölüme

ayrılmaktadır. Şehrin saha kaydı Howard Broomfield, Bruce Davis, Peter Huse, Colin Miles tarafından yapılmış, işitsel bir harita ortaya koymuşlardır (Truax, t.y.-c).

Bu eserde Vancouver şehrine özgü; öğle saatlerinde limanda millî marşın ilk dört sesini veren O Canada kornası ve yine şehri sembolize eden Holy Rosary Katedrali çanları kullanılmıştır; bu sesler şehrin soundmark'ı olarak nitelendirilir. Koruma işlevi bakımından Vancouver'ın soundmarkları haritalandırılmış, hem görsel hem işitsel olarak arşivlenmiştir. Şekil 1'de görüldüğü üzere harita, kentin liman çevresindeki sis düdüğü coğrafyasını da belgeler: Point Atkinson diaphone'u ile Prospect Point, Brockton Point ve Calamity Point sis düdüklerinin duyulabildiği alanlar işaretlenmiştir (Truax, t.y.-e). Nitekim yayın, 1973 ile 1993 arasındaki kayıtları karşılaştıran kısa bir belgesel de içererek değişen soundscape'i belgeler niteliktedir. Projenin amacı tanıtım metninde şöyle özetlenir:

CD ve kitapçık, yalnızca dinleyicilerin ufkunu Vancouver'ın ses manzarasına doğru genişletmek ve kalitesi hakkında bilinçlendirmek için değil, aynı zamanda şu gibi soruları da gündeme getirmek istiyor: günlük hayatta akustik olarak nasıl dinliyoruz ve davranıyoruz; ses manzaralarımızdan nasıl bir "yer duygusu" ve aidiyet elde edebiliriz; kentsel ortamlarda yaşanabilir ses manzaraları tasarlamanın yolları var mı? Aynı zamanda Vancouver'ın akustik ortamının sanatsal bir yorumunu sunar ve şehri "sesli" bir yer olarak sunar (Truax, t.y.-d)

Bu bağlamda bu çalışma dinleyicide farkındalık yaratma, aidiyet hissini pekiştiren bu sembollere sahip çıkma, hem fizyolojik hem psikolojik bakımdan sağlıklı bir soundscape yaratma düşüncesini aşılayan çok yönlü sanatsal bir yorumdur.

Şekil 1. Vancouver'ın Soundmark Haritası (Truax, t.y.-e)



Barry Truax'ın *Basilica* (1992) adlı eseri, bestecinin "akustik iletişim" yaklaşımını yansıtır; Truax'a göre soundscape kompozisyonu, dinleyiciyi çevresiyle ekolojik ilişki kurarak yeniden bütünleştirir. Eserde Quebec City'de yer alan Notre-Dame de Quebec Bazilikası'nın çanları kullanılır: World Soundscape Project kapsamında çıkılan Kanada turunda kaydedilen üç çan sesinin biri orijinal perdede, biri bir oktav altında, biri de bir oktav + beşli şeklinde yer alır. Eserin en belirleyici özelliği granüler sentez ile *time-stretching* tekniğidir; bu teknikle Truax bir sesin perdesini değiştirmeden özgün süresinin yirmi katı ve üzerine uzatabilmektedir ve sesin iç harmoniklerinin duyulmasını sağlayarak dinleyicinin devasa bir katedralin atmosferini deneyimlemesine olanak tanır. Böylece kaydedilen soundmark, sesin içsel evreninin keşfedildiği bir yeniden deneyimleme ve koruma biçimine dönüşür (Truax, t.y.-a).

Hildegard Westerkamp'ın *Fantasie for Horns I* (1978) adlı eseri, bestecinin ekolojik bilinç, fenomenolojik dinleme ve soundwalking pratiğine dayanan yaklaşımını yansıtır. Eserin ses kaynakları Kanada'ya ait tren düdükleri, ülkenin Pasifik ve Atlantik kıyılarından sis düdükleri ile Vancouver ve çevresinden fabrika ve tekne düdükleridir; Westerkamp'a göre her bir korna, bulunduğu peyzajla kurduğu ilişki sonucunda kendine özgü bir karakter edinir ve ses

ile çevre arasındaki bu güçlü etkileşim eserin ana fikridir. Kornalar dinleyicide çoğu zaman bilinçdışı düzeyde bir yer duygusu oluşturur; bu nedenle bulunduğu mekana karakter kazandırması bakımından bir soundmark olarak kabul edilebilir (Westerkamp, 1978).

Türkiye'den Bir Örnek: Fazıl Say'ın İstanbul Senfonisi

Diğer üç eserden farklı olarak *İstanbul Senfonisi* (Fazıl Say, 2010), soundmarkları alan kaydıyla değil, orkestral ve geleneksel çalgıların tınısıyla mimetik olarak yeniden inşa eder. İstanbul'un yedi tepe üzerine kurulu olmasına gönderme yapan, yedi bölümlük programlı bir eserdir; kentin Doğu ile Batı'yı bir arada barındıran kimliği, tonal ve modal yapının yan yana kullanımıyla ve senfonik kadroya eklenen ney, kudüm, bendir, darbuka gibi Türk müziği çalgılarıyla müzikal anlatıma taşınır (Nayir, t.y.).

Eserde İstanbul'un işitsel kimliğini oluşturan soundmarklar mimetik olarak temsil edilir: fagot vapur düdüğünü, bendir tren raylarından çıkan sesi, ocean wave çalgısı deniz sesini, yaylılar ise martı seslerini taklit eder. Bestecinin seçtiği bu sesler, İstanbul'un kültürel ses ögelerini çevrimiçi anket ve görüşmeler yoluyla kamu katkısıyla saptayan araştırmalarda öne çıkan işitsel dağarcıkla aynı alanı paylaşmaktadır (Yelmi, 2017). Bir bestecinin sezgisel tercihlerinin toplulukça paylaşılan bir repertuvarla kesişmesi, soundmark algısının bireysel değil kolektif bir nitelik taşıdığına işaret etmektedir. Özellikle Haydarpaşa Garı'nı konu alan bölümde trenin yaklaşıp uzaklaşması, dinleyicinin mekansal ve zamansal hareketi hissetmesine olanak tanır. Bu mimetik unsurlar, dinleyicinin belleğindeki İstanbul imgelerini tetikler; böylece eser, vapur düdüğünden martı çığlığına kadar uzanan ses mirasını orkestral bir dille yeniden yorumlayarak İstanbul'un kolektif hafızadaki yerini sanatsal bir boyutta pekiştirir. Bu yönüyle *İstanbul Senfonisi*, soundmark korumasını sesin fiziksel izi üzerinden değil, kolektif bellekteki simgesel karşılığı üzerinden gerçekleştiren bir örnek olarak öne çıkar.

Tablo 1. Örnek Eserlerde Kullanılan Soundmarklar ve Kullanılan Yöntem

Eser	Sanatçı / Besteci	Yıl	Kullanılan Soundmark(lar)	Yöntem
Vancouver Soundscape	World Soundscape Project (R. M. Schafer)	1973 / 1996	O Canada kornası, Nine O'Clock Gun, Holy Rosary Katedrali çanları; Point Atkinson diaphone'u, Prospect Point, Brockton Point ve Calamity Point sis düdükleri	Alan kaydı (belgeleyici arşiv)
Basilica	Barry Truax	1992	Notre-Dame de Quebec Bazilikası çanları	Alan kaydı + granüler sentez / *time-stretching*
Fantasie for Horns I	Hildegard Westerkamp	1978	Tren, sis, fabrika ve tekne düdükleri (Kanada)	Alan kaydı (peyzaj–karakter ilişkisi)
İstanbul Senfonisi	Fazıl Say	2010	Vapur düdüğü, tren, deniz, martı	Çalgısal mimetik yeniden inşa

TARTIŞMA VE SONUÇ

Bulgular, müzikal eserlerde soundmarkların yeniden inşasının tek bir estetik amaçla sınırlı olmadığını, aynı zamanda çok katmanlı bir kültürel işlev taşıdığını ortaya koymaktadır. İlk olarak, bu yeniden inşa süreci arşivsel bir değer taşıyabilir: *The Vancouver Soundscape* örneğinde alan kaydı, belirli bir zaman ve mekana ait sesleri karşılaştırmaya elverişli biçimde belgeler; Truax ve Westerkamp'ın eserlerinde ise aynı kayıtlar stüdyo teknikleriyle

dönüştürülerek yeniden sunulur. Bu yönüyle soundscape kompozisyonu, bu işitsel mirasın korunmasına yönelik klasik arşivleme yöntemlerine alternatif, işitsel bir belgeleme imkanı sunabilir.

Bununla birlikte, *İstanbul Senfonisi* örneğinde görüldüğü gibi, soundmarkların doğrudan kayıt yerine çalgısal yeniden yorumla temsil edilmesi, sesin somut akustik izinden çok, o sesin kolektif bellekteki simgesel karşılığına dayanır. *İstanbul Senfonisi* bir koruma projesi olarak tasarlanmamıştır; besteci İstanbul'u duyurmak istediği için vapur düdüğüne, martıya ve tren sesine başvurmuştur. Kilit nokta da budur: soundmark ile mekan arasındaki bağ, akustik ekoloji gündemi taşımayan bir eserde dahi belirleyici olmaktadır. Bu temsil biçimi, sesin fiziksel özelliklerinden çok, dinleyicinin o sesle kurduğu duygusal ve kültürel bağa öncelik verir.

Bulgular sosyal psikolojik bir boyuta işaret etmektedir. Müzik, toplumsal aidiyet duygusunu pekiştiren ve hatırlatıcı işleviyle güçlü bir araçtır. Soundmarkların müzikal eserlerde tanınabilir biçimde yeniden üretilmesi, dinleyicide hem bu aidiyet duygusunu hem de tanıdık bir işitsel çevrenin varlığından kaynaklanan ontolojik güven hissini pekiştirmektedir. Özellikle kentsel dönüşümün hızlandığı, tanıdık mekanların ve seslerin hızla değiştiği bağlamlarda, bu tanıdıklık hissinin müzik yoluyla yeniden üretilmesi, bireyin köklerinden kopma hissine karşı bir tür psikolojik denge unsuru işlevi görebilir.

Son olarak, bulgular Schafer'in soundscape çalışmalarına yüklediği aktivist perspektifle de örtüşmektedir. Soundmarkları kompozisyon ögesi olarak kullanan besteciler, yalnızca estetik bir tercih yapmamakta; aynı zamanda akustik çevrenin niteliksiz dönüşümüne karşı bir farkındalık imkanı yaratmaktadır. Bu farkındalık, World Soundscape Project geleneğindeki bestecilerde açık bir gündemin sonucu iken *İstanbul Senfonisi* örneğinde bestecinin amaçlamadığı bir yan çıktı olarak belirmektedir. Ancak bu çalışmanın sınırlı örneklemi ve Türkiye'de soundmark-müzik ilişkisine dair sistematik akademik çalışmaların azlığı (Fırat, 2023), bu alanın daha geniş, karşılaştırmalı ve görgül çalışmalarla derinleştirilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Bu çalışma, kentsel dönüşümle kaybolmaya yüz tutan soundmarkların müzikal eserlerde kullanımının, bu kültürel mirası korumadaki rolünü incelemiştir. Literatür taraması ve betimsel analiz yoluyla incelenen örnekler, soundmarkların müzikal eserlerde iki temel strateji olan alan kaydına dayalı belgeleme ve çalgısal mimetik yeniden inşa olarak yeniden kurulduğunu göstermiştir. Her iki stratejinin ortak noktası, bestecinin bir yeri işitsel olarak kurmak istediğinde o yere özgü soundmarklara başvurmasıdır. Kaybolmaya yüz tutan seslerin dinleyicinin yeniden erişebileceği bir kültürel bellek nesnesine dönüşme potansiyeli de buradan doğmaktadır.

Bulgular, müzikal eserlerde yeniden inşa edilen soundmarkların yalnızca estetik bir tercih olmadığını; bir yerin işitsel kimliğiyle kurulan bağın kültürel ve psikolojik sonuçlar da doğurduğunu göstermektedir. Bu sonuç, soundscape kuramının yalnızca akustik ekoloji ve kentsel planlama alanlarında değil, müzikoloji ve besteciliğin kültürel miras koruma pratikleriyle kesiştiği bir alanda da uygulanabilir olduğunu göstermektedir.

Çalışmanın bulguları doğrultusunda, Türkiye'de kentsel soundmarkların sistematik biçimde arşivlenmesine yönelik kurumsal girişimlerin desteklenmesi; bu arşivlerin besteciler için erişilebilir bir kaynak haline getirilmesi ve soundmark temelli kompozisyon çalışmalarının akustik tasarım politikalarıyla bütünleştirilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akın Güler, G. ve Özçevik Bilen, A. (2023). Kent Gürültüsüne İşitsel Peyzaj Yaklaşımı ile Bir Bakış: Kentin Sesini Dinle, Kendi Sesini Bestele "Eskişehir". Kent Akademisi, 477-495. https://doi.org/10.35674/kent.1074848

Akiyama, M. (2020). Transparent Listening: Soundscape Composition's Objects of Study. RACAR : Revue d'art canadienne, 54-62. https://doi.org/10.7202/1066802ar

Aletta, F., Kang, J. ve Axelsson, Ö. (2016). Soundscape descriptors and a conceptual framework for developing predictive soundscape models. *Landscape and Urban Planning*, *149*, 65-74.

Bilgin, A. ve Oksal, A. (2018). Kültürel Kimlik ve Eğitim. *Academy Journal of Educational Sciences*, 82-90. https://doi.org/10.31805/acjes.346729

Bregman, A. S. (1994). *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound* (2. paperback ed., repr). MIT Press.

Breitsameter, S. (t.y.). Selected Historical and Aesthetic Perspectives. *Art Style | Art & Culture International Magazine*.

British Library. (t.y.). History of the British Library's Sound Archive. https://www.britishlibrary.cn/en/articles/history-of-the-british-librarys-sound-archive/

Doğu, T. (2017). Memory Box: An Experiment on Urban Collective Memory. *MEGARON / Yıldız Technical University, Faculty of Architecture E-Journal*. https://doi.org/10.5505/megaron.2017.09226

Europeana Sounds. (t.y.). Europeana Sounds Project. https://www.eusounds.eu/

Fırat, H. (2023). Türkiye'de Ses Manzarası Çalışmaları. *Conservatorium / Konservatoryum*, *0*(0), 1-12. https://doi.org/10.26650/CONS2023-1323799

Gerrard, G. (t.y.). *Ses Manzarasi Ekolojisi ve Müzik Kompozisyonunun Estetiği*.

Koç Üniversitesi Suna Kıraç Kütüphanesi. (t.y.). Soundscape of Istanbul. Dijital Koleksiyonlar. https://librarydigitalcollections.ku.edu.tr/en/collection/soundscape-of-istanbul/

Listening to Country. (t.y.). Listening to Country Project. http://www.listeningtocountry.com/

Nayir, A. (t.y.). *Fazıl Say'ın İstanbul Senfonisi'nde Geleneksel ve Çağdaş Türk Müziği Unsurlarının İncelenmesi*.

Sarı Ertem, H. ve Düzgün, A. N. (2021). Uluslararası İlişkiler Disiplininde Ontolojik Güvenlik Teorisi: Kavram ve Literatür Odaklı Bir İnceleme. *Güvenlik Stratejileri Dergisi*. https://doi.org/10.17752/guvenlikstrtj.905751

Schafer, R.M. (1994). *Our Sonic Environment and The Soundscape the Tuning of The World.* Rochester, Vermont: Destiny Books.

The Soundmark Project. (t.y.). The Soundmarks are Part of the Humanity's Patrimony. https://www.soundmark.fr/en/thesoundmarkproject-2/

Truax, B. (t.y.-a). *Basilica* (1992). Simon Fraser University. https://www.sfu.ca/~truax/basilica.html

Truax, B. (t.y.-b). Soundscape Composition. Simon Fraser University. https://www.sfu.ca/~truax/scomp.html

Truax, B. (t.y.-c). Soundscape Vancouver. Simon Fraser University. https://www.sfu.ca/~truax/vanscape.html

Truax, B. (t.y.-d). Soundscape Vancouver info. Simon Fraser University. https://www.sfu.ca/~truax/vanpromo.html

Truax, B. (t.y.-e). Vancouver Soundmark. Simon Fraser University. https://www.sfu.ca/~truax/soundmark.html

Truax, B. (t.y.-f). World Soundscape Project. Simon Fraser University. https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html

Truax, B. (2001). *Acoustic Communication* (2nd ed). Ablex.

Tuan, Y. (1977). *Space and Place The Perspective of Experience*. Minneapolis, London:University of Minnesota Press.

Westerkamp, H. (1978). *Fantasie for Horns I* [Ses kaydı]. https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/4/fantasie-2/

Yelmi, P. (2017). The Soundscape of Istanbul: Exploring the Public Awareness of Urban Sounds: International Journal of Social Science and Humanity, 7(5).

Zhou, M. (2014). Research on Soundmarks of Soundscape at Historical District. *Applied Mechanics and Materials*. https://doi.org/10.4028/www.scientific.net/AMM.584-586.521

Ukulele Temelli Kapsayıcı Müzik Eğitimi Modeli: Yaygın Eğitimden Kuramsal Modele Dönüşüm

A Ukulele-Based Inclusive Music Education Model: From Non-Formal Education to a Theoretical Model

Reyhan Bezdüz

Mersin Toroslar Halk Eğitimi Merkezi

reyhan.bezduz@meb.gov.tr

Özet

Bu çalışma, Mersin'de yaygın eğitim ve okul temelli müzik etkinliklerinde ukulele kullanımı yoluyla geliştirilen kapsayıcı bir müzik eğitimi modelini incelemektedir. Başlangıçta müzik derslerinde çalgı eşliği yetersizliği ile koro ve mandolin eşlik sorununa çözüm üretmek amacıyla geliştirilen uygulama, zamanla öğretmen, öğrenci ve aile katılımını içeren çok boyutlu bir yapıya dönüşmüştür. Araştırma sürecinde daha önce ukulele deneyimi bulunmayan öğretmenler, koro çalışmalarına katılan çocukların aileleri, ileri yaştaki amatör mandolin topluluğu üyeleri ve özel gereksinimli bireyler ile aileleri sürece aktif olarak dahil edilmiştir. "Öğretmenim Çalar Ben Söylerim" ve "Ailemle Ukulele" uygulamalarıyla müzik eğitimi, sınıf ortamının dışına taşarak sosyal ve aile temelli bir öğrenme sürecine evrilmiştir. Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden eylem araştırması ve olgubilim deseni çerçevesinde yürütülmüş; veriler gözlem, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve Likert tipi anketler aracılığıyla toplanmıştır. Bulgular, ukulelenin öğretmenlerin derslerde aktif çalgı kullanımını desteklediğini, öğrencilerin derse katılımını artırdığını ve ailelerin sürece katılımıyla güçlü bir sosyal etkileşim alanı oluşturduğunu göstermektedir. Özellikle özel gereksinimli bireylerle yürütülen çalışmalarda çocukların müziksel üretimlerinin aileler tarafından gözlemlenmesi; farkındalık, duygusal etkileşim ve katılım düzeyinde artışla ilişkilendirilmiştir. Araştırma süreci sonunda geliştirilen "Temel Ukulele Eğitimi Kurs Programı", Millî Eğitim Bakanlığı Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü tarafından kabul edilerek "Müzik ve Gösteri Sanatları Alanı" programları arasına alınmıştır. Bu durum, çalışmanın yerel bir uygulamadan ulusal düzeyde sürdürülebilir bir modele evrildiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Ukulele, kapsayıcı müzik eğitimi, yaygın eğitim, aile katılımı, özel gereksinimli bireyler

Abstract

This study examines an inclusive music education model developed in Mersin through the use of the ukulele in non-formal education and school-based music activities. Initially developed to address the inadequacy of instrumental accompaniment in music lessons and choir and mandolin accompaniment problems, the application has evolved into a multi-dimensional structure involving teacher, student, and family participation. During the research process, teachers without prior ukulele experience, families of children participating in choir activities, elderly amateur mandolin ensemble members, and individuals with special needs and their families were actively involved. Through the practices "My Teacher Plays, I Sing" and "Ukulele with My Family," music education moved beyond the classroom, evolving into a social and family-based learning process. The study was conducted within the framework of action research and phenomenological design; data were collected through observation, semi-structured interviews, and Likert-type questionnaires. Findings show that the ukulele supports active instrument use by teachers in lessons, increases student participation, and creates a strong social interaction environment through family involvement. In studies conducted with

individuals with special needs, the observation of children's musical productions by their families was associated with increased awareness, emotional interaction, and participation. The "Basic Ukulele Education Course Program" developed at the end of the research process was accepted by the General Directorate of Lifelong Learning of the Ministry of National Education and included among the "Music and Performing Arts" programs, demonstrating that the study has evolved from a local application into a sustainable national model.

Keywords: *Ukulele, inclusive music education, non-formal education, family participation, individuals with special needs*

GİRİŞ

Son yıllarda müzik eğitimi alanında sınıf içi uygulamalarda çalgı kullanımının önemi giderek artmaktadır. Öğretmenin derslerde çalgı kullanması, öğrencilerin ilgi ve dikkatini müziksel bir odakta toplamasını sağlamakta; bu durum hem öğrenci motivasyonuna hem de öğretmenin sınıf yönetimindeki etkililiğine katkı sunmaktadır. Nitekim Umuzdaş'ın 2013 yılında yaptığı bir çalışmada, derslerde çalgı kullanan bir müzik öğretmeninin öğrencilerin derse karşı tutumlarını olumlu yönde etkilediği görülmüştür (akt. Terzioğlu, 2023:392).

Son yıllarda ukulelenin sınıflarda yaygın olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu kullanım yalnızca müzik öğretmenleri tarafından değil, sınıf ve okul öncesi öğretmenleri arasında da yaygınlaşan bir öğretmen çalgısı olarak belirmektedir (Yıldız, 2021: 736). Çalgılar arasında ukulele; taşınabilirliği, öğrenme kolaylığı ve çok yönlü kullanım imkânı nedeniyle dikkat çeken bir çalgı olarak öne çıkmaktadır (Giebelhausen, 2016:39; Kruse, 2018:605).

Ukulelenin sınıf içi ve yaygın eğitim bağlamındaki kullanımına yönelik araştırmalar nispeten sınırlı olmakla birlikte, mevcut çalışmalar bu çalgının katılım, motivasyon ve müziksel etkileşim üzerinde olumlu etkiler oluşturabileceğini göstermektedir (Yıldız, 2021). Kruse (2018), dünyanın bir "ukulele rönesansı" yaşadığını öne sürmüş; bu canlanmaya bağlı olarak sınıflarda ukulele kullanımının belirgin biçimde arttığı gözlemlenmiştir (Giebelhausen ve Kruse, 2018). Türkiye'de de bu eğilimin yansımaları görülmekte, 2018-2020 yılları arasında ukulele satışlarında %100'ün üzerinde artış kaydedildiği belirlenmiştir (Mutlu Yıldız, 2021).

Bu çalışma, Mersin'de yürütülen uygulamalar doğrultusunda ukulelenin kapsayıcı müzik eğitimi bağlamında nasıl bir modele dönüştüğünü; öğretmeni, aileyi, özel gereksinimli bireyleri ve mandolin konserlerinde eşlik sorununa çözüm arayan yetişkin mandolin topluluğu üyelerini kapsayan bu dönüşümün hangi süreçlerden geçtiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışma, uygulamadan modele dönüşüm sürecini analiz etmektedir.

Araştırma Soruları

1. Ukulele temelli uygulamalar öğretmenlerin müziksel ve pedagojik süreçlerine nasıl etki etmektedir?

2. Ukulele temelli uygulamalarda ileri yaştaki amatör müzisyenler, aile ve özel gereksinimli bireylerin katılımı için nasıl bir yol izlenmektedir?

3. Uygulama hangi süreçlerden geçerek sürdürülebilir ve kurumsal bir modele dönüşmüştür?

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Müzik Eğitimi ve Öğretmen Çalgısı

Birey olarak insan, bebeklikten yaşlılık dönemine kadar hayatının önemli bir bölümünü müzikle doldurur. Müzikle etkileşimi sırasında müzik dinleme, müzikle oynama, ezgi mırıldanma, çalgı çalma, şarkı söyleme, müzik yaratma gibi bir dizi davranış kazanır. Müziğin

bireyin yaşantısında bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel olmak üzere önemli işlevleri vardır (Uçan, 2018: 6-8).

Müzik eğitimi bir müziksel davranış kazandırma ve geliştirme sürecidir. İnsan yaşamındaki yeri ve önemi nedeniyle müzik hem etkili bir eğitim aracı hem de önemli bir eğitim alanıdır. Bu alan genel, özengen (amatör) ve mesleki müzik eğitimi olarak üçe ayrılabilir. Genel müzik eğitimi müzikle ilişkisi olan herkesi ilgilendirir ve her bireye haktır. Özengen müzik eğitimi, müziğe karşı özel bir ilgisi, isteği ve yatkınlığı olup müziği kendisi için uğraşı alanı olarak seçenlere yöneliktir. Mesleki müzik eğitimi ise müziğe olan yeteneği üst düzeyde bulunan ve müziği meslek olarak seçenlere yöneliktir (Uçan, 2018: 33).

Bu araştırmada ele alınan uygulamalar büyük ölçüde özengen müzik eğitimi alanında konumlanmaktadır. Türkiye'de müzik öğretmenlerinin ders ortamında çalgı kullanımı incelendiğinde, öğretmenlerin lisans eğitiminde aldıkları çalgıdan bağımsız olarak piyano, gitar ve bağlama gibi çalgılara yöneldiği görülmektedir (Terzioğlu, 2023:399). Cumhuriyet yıllarında mandolinle başlayan okul çalgıları geleneği, zamanla blok flüt, melodika ve Orff çalgılarına dönüşmüş; 21. yüzyılda bu çalgılara piyano ve gitar eklenmiştir (Gayretli, Yılmaz ve Zahal, 2021:503). Ukulele gibi erişilebilir ve öğretimi kolaylaştırıcı çalgıların müzik eğitimine girişi, bu tarihsel çizginin bir devamı olarak okunabilir ve çalışmada geliştirilen modelin arka planını oluşturur.

Ukulele: Çalgısal Özellikler ve Eğitimdeki Yeri

Ukulele dört telli bir çalgıdır. Gitar ailesinden gelmektedir. Dört temel ukulele vardır. Küçükten büyüğe doğru soprano, konser, tenor, bariton olarak sıralanır. Bariton hariç bütün ukuleleler aynı notalara akord edilir. Havai çalgısı olan ukulelenin yumuşak bir tınısı vardır. Enstrüman büyüdükçe tınısı kalınlaşır. (Çiftdal, Yaman ve Konya, 2021:1)



(Virtu.academy)

Öğrenme kolaylığı ve erişilebilirliği nedeniyle özellikle genel müzik eğitimi bağlamında etkili bir araç olarak değerlendirilmektedir (Fox, 2014).

King ve arkadaşlarının (2025) Avustralya'da öğretmen adaylarıyla yürüttüğü eylem araştırması, ukulelenin sınıf ortamında özgüven artırıcı ve topluluk kurucu bir işlev gördüğünü ortaya koymuştur. Araştırmacılar, ukulele eşliğinde şarkı söylemenin öğretmen adaylarındaki şarkı söyleme kaygısını azalttığını ve çalgının fiziksel olarak elde tutulmasının bu kaygıyı yumuşattığını vurgulamaktadır. Benzer biçimde Doebler (2021), toplu ukulele çalmanın sınıf topluluk duygusunu pekiştirdiğini ve katılımı artırdığını belgelemiştir. Bu çerçeve, çalışmada geliştirilen modelin uygulanabilirliğini açıklayan temel unsurlardan biri olarak ele alınmaktadır.

2.3. Kapsayıcı Müzik Eğitimi, Yaygın Eğitim ve Kuşaklar Arası Katılım

Kapsayıcı eğitim, farklı bireysel özelliklere ve gereksinimlere sahip bireylerin aynı öğrenme ortamında birlikte yer almasını ve her bireyin ihtiyacına göre desteklenmesini öngören bir yaklaşımdır. Müzik eğitimi bu yaklaşımın en güçlü araçlarından biri olmaya devam etmektedir. Özel gereksinimli bireylerle yürütülen müzik temelli çalışmalar; sosyal etkileşimi artırma, duygusal ifadeyi destekleme ve aile katılımını güçlendirme açısından anlamlı sonuçlar ortaya koymuştur.

Yaygın eğitim ise bireylerin yaşam boyu öğrenme süreçlerini destekleyen, formal eğitim kurumları dışında gerçekleştirilen ve toplumun tüm kesimlerine ulaşmayı hedefleyen bir eğitim biçimidir. Halk eğitimi merkezleri, bu bağlamda toplumsal katılımı ve bireysel gelişimi destekleyen temel kurumlar olarak işlev görmektedir.

Bu çalışmanın araştırma sorularından biri, ileri yaştaki amatör mandolin topluluğu üyelerinin sürece katılımını da kapsamaktadır. Yaşam boyu öğrenme ilkesi, yalnızca çocuk ve genç bireyleri değil, ileri yaştaki bireyleri de kapsayan bir öğrenme anlayışını gerektirir; bu bakımdan mandolin topluluğu üyelerinin ukulele topluluklarıyla kurduğu müzikal iş birliği, kapsayıcılığı yaş boyutunda genişleten bir uygulama olarak değerlendirilebilir. Kuşaklar arası birlikte müzik yapma deneyimi, hem ileri yaştaki bireylerin sosyal katılımını hem de genç kuşaklarla kurulan kültürel ve müzikal etkileşimi güçlendirmektedir. Çalışmada geliştirilen model, yaygın eğitimin bu dönüştürücü potansiyelini müzik aracılığıyla somutlaştırmaktadır.

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde ana desen olarak eylem araştırmasını benimsemiştir. Eylem araştırması, araştırmacının süreç içinde aktif bir uygulayıcı olarak yer aldığı ve uygulamalarını sistematik biçimde gözlemleyip geliştirdiği bir desen olarak bu çalışmanın doğasına uygun görülmüştür. Katılımcıların ukulele öğrenme ve öğretme deneyimlerine ilişkin algı ve anlamlarını derinlemesine kavramak amacıyla da olgubilim (fenomenoloji) deseni tercih edilmiştir.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu dört farklı katılımcı kesiminden oluşmaktadır:

1. Mersin'in Toroslar, Yenişehir, Erdemli, Silifke ve Tarsus ilçelerinde ukulele öğrenen ve öğreten müzik öğretmenleri"Öğretmenim Çalar Ben Söylerim" üyeleri (ankete yanıt veren 20 öğretmen);

2. "Ailemle Ukulele" uygulamasına dahil olan özel gereksinimli bireylerinve Mersin Devlet Opera ve Balesi(MDOB) Çocuk Korosu ve aile üyeleri (Ukulele çalışmalarına, konser ve turnelere katılan çok sayıda aile üyesi bulunsa da içlerinden 4 kişinin görüşüne yer verilecektir.)

3. Mandolin Topluluğu üyeleri (topluluğa gönderilen ankete yanıt veren 18 kişi);

Katılımcılar amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiş; ölçüt olarak araştırma sürecine aktif katılım ve gözlemlenebilir bir müzik deneyiminin varlığı esas alınmıştır.

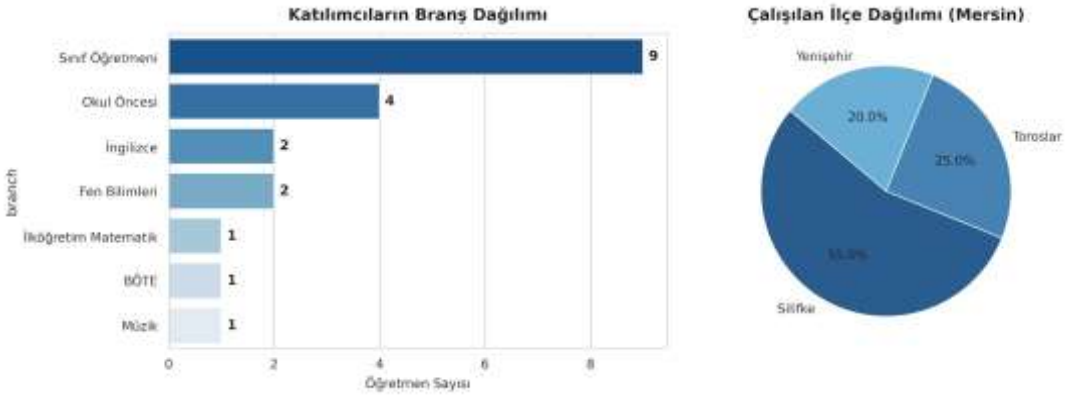
Öğretmen Katılımcıların Demografik ve Mesleki Profili (N=20)

"Öğretmenim Çalar Ben Söylerim" ekibine yönelik Google Formlar üzerinden uygulanan Likert tipi ankete yanıt veren 20 öğretmenin demografik ve mesleki dağılımı Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. *Katılımcı Öğretmenlerin Demografik ve Mesleki Dağılımı*

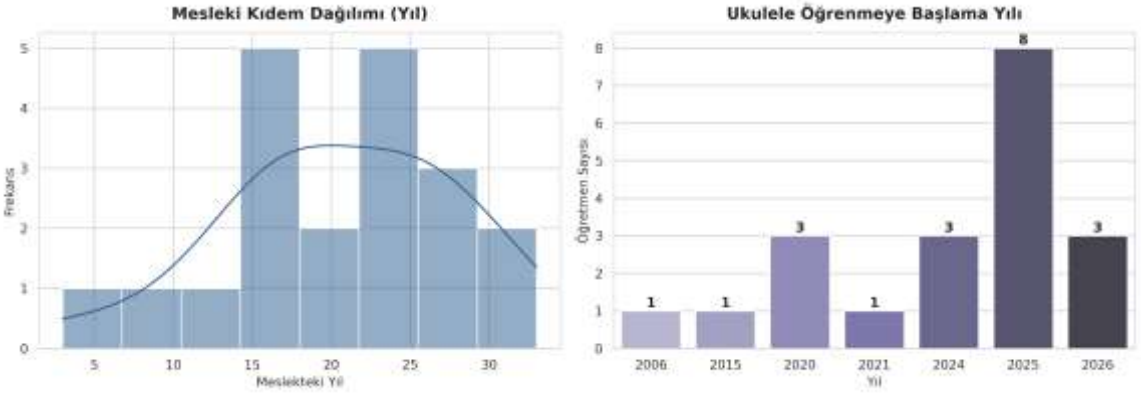
Değişken	**Kategori / Değer**	**f**	**%**
Cinsiyet	Kadın	17	85
	Erkek	3	15
Yaş	Ortalama 43,9 (26–57 yaş aralığı)	20	100
Branş	Sınıf Öğretmeni	9	45
	Okul Öncesi	4	20
	Fen Bilimleri	2	10
	İngilizce	2	10
	İlköğretim Matematik	1	5
	BÖTE	1	5
	Müzik	1	5
Görev Yapılan İlçe	Silifke	11	55
	Toroslar	5	25
	Yenişehir	4	20
Mesleki Kıdem	Ortalama 20,2 yıl (3–33 yıl aralığı)	20	100
Ukulele ile Tanışma Dönemi	2024–2026 (yakın dönem)	14	70

Tabloda görüldüğü üzere katılımcıların büyük çoğunluğunu kadın öğretmenler (%85) ve sınıf öğretmenleri (%45) oluşturmakta; katılımcıların yarısından fazlası Silifke ilçesinde görev yapmaktadır.



Grafik 1. Katılımcıların branş ve çalışılan ilçe dağılımı

Ortalama 20,2 yıllık mesleki kıdeme sahip olan öğretmen grubunun mesleki deneyim aralığının geniş olması (3-33 yıl), modelin farklı kıdem düzeylerindeki öğretmenler için de uygulanabilir olduğuna işaret etmektedir. Katılımcıların %70'i (14 kişi) ukulele ile 2024-2026 yılları arasında, yani Öğretmen Akademisi ve halk eğitimi kursları sürecinde tanışmış olup bu oran, modelin öğretmenler için ukuleleyle tanışmada birincil kaynak işlevi gördüğünü göstermektedir.



Grafik 2. Mesleki kıdem dağılımı ve ukulele öğrenmeye başlama yılı

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama amacıyla gözlem, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve Likert tipi anketler olmak üzere üç farklı araç kullanılmıştır. Gözlemler, araştırmacının 2024-2026 yılları arasında sahada yürüttüğü kurs, konser ve atölye etkinlikleri sürecinde gerçekleştirilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme formu, "Öğretmenim Çalar Ben Söylerim" ile ukulele çalmaya başlayan öğretmenlere ve mandolin topluluğu üyelerine ayrı ayrı uygulanmıştır. "Ailemle Ukulele" ekibinde yer alan bazı velilerden de görüş alınmıştır.

Veri Analizi

Toplanan veriler tematik analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Görüşme verileri kodlanmış; ortaya çıkan kodlar araştırmanın kavramsal çerçevesiyle ilişkilendirilerek tematik kategorilere dönüştürülmüştür. Kodlama süreci araştırma soruları doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Gözlem notları ve anket verileri bu tematik yapıyı destekler nitelikte yorumlanmıştır.

Araştırma Süreci ve Bağlamı

Araştırma süreci, 2022-2026 yılları arasında Mersin'de yürütülen kapsamlı bir saha çalışmasını kapsamaktadır. Sürecin başlangıcını, pandemi döneminde araştırmacının ukulele çalgısının armonik öğretim olanaklarını keşfetmesi oluşturmaktadır. Sınırlı sayıda temel akor aracılığıyla geniş bir repertuara eşlik etmenin mümkün olduğunun saptanması, ukulelenin müzik ön bilgisi bulunmayan öğretmenler için uygun bir sınıf çalgısı olarak konumlandırılmasının zeminini hazırlamıştır. Bu süreç, modelin uygulamadan kurumsallaşmaya evrilmesinin başlangıç noktasıdır.

2022 yılında Mersin Mandolin Topluluğu'na dahil olan araştırmacı, 62-82 yaş aralığındaki üyelerden oluşan ve iki sesli eserler icra eden bu topluluğun performanslarında armonik desteğin gitar ile gerçekleşmesini sağlamıştır. Aynı dönemde piyano ve mandolin eşliğiyle gerçekleştirilen, Cumhuriyet'in 100. Kuruluş Yılı'na özel "Üç Kuşak Üç Kucak" adlı 100 kişilik anne-çocuk-anneanne korosu Ankara Polifonik Korolar Şenliği'ne katılmıştır.

2024-2025 eğitim öğretim yılında Mersin İl Millî Eğitim Müdürlüğü Öğretmen Akademisi bünyesinde hayata geçirilen "Öğretmenim Çalar Ben Söylerim" uygulaması kapsamında ilk kurslar, okul öncesi ve sınıf öğretmenlerine yönelik olarak haftalık iki oturum biçiminde düzenlenmiş; kısa sürede somut geri dönüşler elde edilmiştir. Bu süreçte Toroslar, Yenişehir, Erdemli, Silifke ve Tarsus ilçelerinde sırasıyla 41, 41, 31, 29 ve 26 katılımcıya ukulele eğitimi verilmiştir.

Uygulamaların yaygın ve sürdürülebilir bir hareketliliğe dönüşmesi amacıyla Toroslar Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğü aracılığıyla Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü program şablonuna uygun bir "Temel Ukulele Eğitimi Kurs Programı" tasarlanmış ve onaya sunulmuştur. Program, 26 Şubat 2026 tarihinde Mersin İl Millî Eğitim Müdürlüğü tarafından Ankara'ya gönderilmiştir.

BULGULAR

Bu bölümde elde edilen bulgular; model uygulamaları, konser ve etkinlik süreci ile kurumsallaşma çerçevesinde sunulmuştur. "Öğretmenim Çalar Ben Söylerim" ekibine yönelik anket bulguları ile Mandolin Topluluğu'na yönelik anket bulguları ilgili alt başlıklarda sunulmuş; "Ailemle Ukulele" ekibinden alınan veli görüşlerine ilişkin ayrıntılı tematik analiz ise ön bulgular düzeyinde bu bölüme dahil edilmiştir.

Model Uygulamaları

Öğretmenim Çalar Ben Söylerim

Modelin ilk uygulama ayağını oluşturan "Öğretmenim Çalar Ben Söylerim", müzik ön bilgisi bulunmayan sınıf ve okul öncesi öğretmenlerine yönelik tasarlanmış bir ukulele öğretim modelidir. Öğretmenlerin kısa sürede dört temel akor üzerinden şarkılara eşlik edebilmesi, motivasyonu güçlendirmiş ve sınıf içi müzik uygulamalarına somut bir katkı sağlamıştır. Temel majör akor olarak do majörün seçilmesi, çocuk ses alanına uygun şarkıların (C-F-G-G7) akorlarıyla seslendirilmesini mümkün kılmıştır. Minör eserlerde ise re minör tonu ve temel dereceleri (Dm-Gm-A) benimsenmiştir.

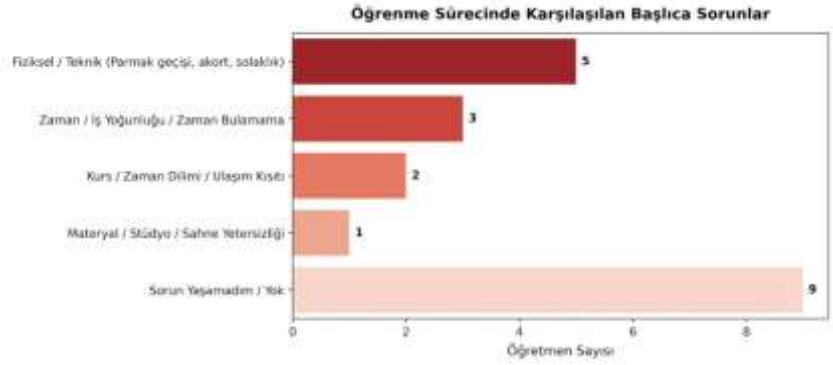
Çalınan tüm majör şarkılar C tonuna, tüm minör şarkılar ise Dm'ye transpoze edilerek yetişkin eğitimi ilkeleri gözetilmiş ve süreçten çok sonuç odaklı davranılmıştır. Ukulele ile temas ettikleri ilk dersin sonunda öğrencilerinin sevdiği bazı parçalara eşlik edebilen öğretmenlerin, derse ve enstrümana karşı ön yargılarını da üzerlerinden attıkları gözlenmiştir. Başlangıçta çekingen bir tutum sergileyen öğretmenlerin, konser ve festivallerde aldıkları olumlu geri bildirimler; okul dışında önemli kültür merkezleri, müzeler ve konser salonları gibi nitelikli mekânlarda sahne almalarıyla birlikte motivasyonlarını artırmıştır. Bu deneyimlerin, öğretmenlerin bireysel özgüvenlerinin gelişmesinde ve modelin sürdürülebilirliğinin desteklenmesinde belirleyici bir etken olduğu değerlendirilmektedir. Bu yönüyle model, öğretmen merkezli müzik üretiminin sınıf ortamında sürdürülebilirliğini desteklemektedir.

Öğrenme Sürecinde Karşılaşılan Güçlükler

Ankete katılan öğretmenlere yöneltilen açık uçlu soru üzerinden elde edilen yanıtlar tematik olarak kodlanmış; ortaya çıkan temalar ve frekansları Tablo 2'de sunulmuştur.

Tablo 2. *Öğrenme Sürecinde Karşılaşılan Başlıca Güçlükler*

Tema	Açıklama / İçerik	f
Sorun Yaşamayanlar	Eğitimin yapısı gereği herhangi bir aksaklık yaşamayanlar	9
Teknik ve Fiziksel Güçlükler	Parmak geçişleri, akor basımı, solaklık ve akort problemleri	5
Zaman ve İş Yoğunluğu	Müfredat/okul temposundan pratik yapmaya zaman bulamama	3
Lojistik ve Zamanlama	İkili öğretim saat uyuşmazlığı, ilçelerde kurs eksikliği	2
Altyapı ve Materyal	Sahne, stüdyo ve ses materyali yetersizlikleri	1



Grafik 3. *Öğrenme sürecinde karşılaşılan başlıca güçlüklerin dağılımı*

Katılımcıların %45'i (9 kişi) öğrenme sürecinde herhangi bir güçlükle karşılaşmadığını belirtmiştir. Bildirilen güçlükler arasında en sık dile getirilen tema, parmak geçişi, akor basımı ve solaklık gibi teknik-fiziksel zorluklardır (f=5); bunu okul temposu içinde pratik için zaman bulmakta yaşanan güçlük (f=3) izlemektedir. Lojistik-zamanlama (f=2) ve altyapı-materyal yetersizliği (f=1) temaları ise daha sınırlı sayıda katılımcı tarafından dile getirilmiştir. Bu bulgu, ukulelenin öğrenme eğrisinin görece düşük olduğu yönündeki alanyazın bulgularıyla (Fox, 2014; Giebelhausen, 2016) örtüşmekte; katılımcıların büyük bölümü için modelin başlangıç aşamasının erişilebilir olduğunu desteklemektedir.

Ailemle Ukulele

Modelin ikinci uygulama ayağını oluşturan "Ailemle Ukulele", Mersin İl Milli Eğitim Müdürlüğü özel gereksinimli ve otizm tanılı çocukların aileleri ile MDOB Çocuk Korosunu da müzik sürecine ortak eden bir atölye modelidir. 4-12 Temmuz 2024 tarihlerinde Çanakkale Otizm Müzik Yaz Okulu'nda hayata geçirilen bu uygulama kapsamında, yalnızca iki günlük bir eğitim sürecinde aileler, Prof. Dr. Uğur Türkmen'in "Son Söz" adlı eserini ukulele ve akordeon eşliğinde koro ile birlikte seslendirmiştir.(Ekler) Çocukların ailelerinin de dahil olduğu bu ortak sahne deneyimi; farkındalık, duygusal etkileşim ve katılım düzeyinde belirgin artışa zemin hazırlamış ve aile içi müzik üretimini güçlendirmiştir.

2025-2026 eğitim öğretim yılında Mersin Özel Çocuklar Korosu öğrencileri ve aileleriyle yeniden yapılandırılan bu model, Mezitli Ukulele Topluluğu Şefi ile iş birliği içinde sürdürülmektedir. Engelli bakım merkezleri, çocuk evleri ve huzurevlerinde gerçekleştirilen şarkılı buluşmalar da bu modelin toplumsal erişim boyutunu genişletmektedir.

Ailemle Ukulele Ekibi Veli Görüşlerinden Örnekler

Aşağıdaki görüşler, ön bulgular niteliğinde olup ileride yapılacak tematik analizde "duygusal etkileşim", "aile içi iletişim" ve "birlikte müzik üretimi" temaları altında değerlendirilecektir.

"İtiraf etmeliyim ki başlarda zor geldi. Sadece oğluma eşlik etmek için başladığım ukulele yolculuğumda çaldıkça zevk almaya başladım. Hele ki oğlum evde arada kendi kendine denedikçe zevkim katlandı. Aslında oğlumun notaları görüp, zihninde işleyip bunu performansa dönüştürerek ne denli zor bir şeyi başardığını idrak etmeme vesile oldu ukulele. Sahnede kaygı düzeyi artan oğlumun fiziki olarak arkasında olmanın onu desteklediğine şahit olmak paha biçilemez. Sahnede olmaktan gurur duyan oğlumla beraber konserlerde yer almamızda yol gösterici olan öğretmenimizin cesaretlendirici ve kucaklayıcı müzik eğitimi bize çok şey kattı. Ailemle Ukulele Topluluğu'nun aynı ritimde buluşmasını dinlemek ve onlara dahil olmak, pratikte şarkılarda hızlanmama vesile oldu; hatta oğlumun edindiği birkaç arkadaşının anneleriyle paylaşımlarımız arttı. Bütün yollarımın oğluma çıktığı bir dünyada müziğin iyileştirici gücünden nasibimi aldığım için kendimi şanslı addediyorum." — M.E., İngilizce Öğretmeni

"Bir gün oğlumla aynı sahnede yer alacağımı söyleseler asla inanmazdım; bunu küçücük bir enstrümanla gerçekleştireceğimi ise hiç düşünemezdim. Ukulele bana önce oğlumun ne kadar zor bir işi başardığını öğretti. Biz aileler zaten öğretmenimizin bizleri dahil ettiği tüm konser, sinema, müze etkinliklerine katılıyorduk; fakat ukulele eğitimleri aileleri birbirine daha çok kaynaştırdı. Aslında oğlum bireysel müzik etkinliklerini seviyor; çarşamba günleri sırf ben sevdiğim için derslere katılıyor. Ukuleleyi her yere götürmek, oğlumun müziksel çevresinde yer almak, eşim ve kızlarım için de çok anlamlı." — Y.Ç., Hemşire

"Aslında duygularımızı kelimelerle anlatmak biraz zor. KızlarımızınMDOB Çocuk Korosu ve İl Milli Eğitim Müdürlüğü Özel Çocuklara destek korolarında olduğu etkinliklerde ve özellikle "Ailemle Ukulele" ekibinde ailece aynı sahnede olmak bizim için çok özel ve unutulmaz bir deneyim. Anne-baba olarak çocuklarımızın kendine güvenerek, mutlu ve heyecanlı bir şekilde sahnede yer aldığını görmek hem büyük bir gurur hem de tarifsiz bir mutluluk veriyor. Üstelik bu mutluluğu ailece paylaşmak, hep birlikte emek vermek ve aynı heyecanı yaşamak bizim için çok kıymetli.

Her sahneye çıktığımızda biraz heyecan, biraz gurur, bolca mutluluk yaşıyoruz. En güzeli de sahneden indiğimizde "İyi ki bunu birlikte yapmışız" diyebilmek." — M.G. ve E.G. Öğretmen

Üç Kuşak Tek Sahne – Mandolin ve Ukulele

Modelin üçüncü uygulama ayağını oluşturan "Üç Kuşak Tek Sahne", farklı yaş gruplarından katılımcıları — öğrenciler, öğretmenler, aileler ve ileri yaştaki bireyler — aynı sahnede bir araya getiren bir performans modelidir. Bu yapı, Mersin Mandolin ve Mersin Ukulele topluluklarının MDOB Çocuk Korosu ile ya da "Orda Bir Köy Var…" projesi kapsamında gidilen köy okullarında ukulele çalıp şarkı söyleyen çocuklarla birlikte sahne aldığı etkinliklerde somutlaşmakta; kuşaklar arası müzikal paylaşımı görünür kılmaktadır. Konserler Mersin ve ilçelerinde yürütüldüğü gibi Ankara, İzmir ve Çanakkale gibi şehirlerde de

gerçekleştirilmekte; özellikle kısa sürede ukulele öğrenen öğretmenlere ve ailelere beklentilerinin ötesinde fırsatlar sunmaktadır.

Mandolin Topluluğuna Yönelik Anket Sonuçları

Mandolin Topluluğu Üyelerine Yönelik Anket – Bireysel Veri Tablosu															
N = 18 | Likert: 1 = Kesinlikle katılmıyorum, 2 = Katılmıyorum, 3 = Kararsızım, 4 = Katılıyorum, 5 = Kesinlikle katılıyorum															
Demografik bilgiler: 18 katılımcının tamamı emeklidir (N=18).															
Katılımcı	**Yaş**	**Cinsiyet**	**Branş / Meslek**	**Çalışma durumu**	**M1**	**M2**	**M3**	**M4**	**M5**	**M6**	**M7**	**M8**	**M9**	**M10**	**Bireysel Ort.**
K01	76	Erkek	Edebiyat Öğretmeni	Emekli	5	5	1	4	5	5	4	4	5	5	4,30
K02	74	Erkek	Sınıf Öğretmeni	Emekli	5	5	1	4	5	5	5	5	3	4	4,20
K03	72	Kadın	Sınıf Öğretmeni	Emekli	5	5	3	5	5	5	5	5	4	5	4,70
K04	66	Kadın	Sınıf Öğretmeni	Emekli	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5,00
K05	86	Kadın	İngilizce Öğretmeni	Emekli	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5,00
K06	72	Erkek	Sınıf Öğretmeni	Emekli	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5,00
K07	72	Kadın	Mühendis	Emekli	5	5	3	3	4	4	5	4	4	4	4,10
K08	70	Kadın	Serbest meslek	Emekli	4	5	1	4	4	5	5	4	4	4	4,00
K09	65	Kadın	Ziraat mühendisi	Emekli	4	5	1	4	5	5	5	5	5	5	4,40
K10	73	Kadın	Eczacı	Emekli	4	5	1	4	4	5	5	5	5	5	4,30
K11	85	Kadın	Müzik	Emekli	5	5	1	3	5	5	5	5	5	5	4,40
K12	80	Kadın	Müzik	Emekli	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5,00
K13	68	Kadın	Müzik	Emekli	5	5	3	4	5	5	5	5	5	5	4,70
K14	73	Erkek	Müzik	Emekli	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5,00
K15	74	Kadın	Müzik	Emekli	5	5	4	5	5	5	5	5	5	5	4,90
K16	73	Kadın	Müzik	Emekli	5	5	3	5	5	5	5	5	5	5	4,80
K17	73	Kadın	Müzik	Emekli	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5,00
K18	71	Kadın	Müzik	Emekli	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5,00

Mandolin Topluluğuna Google anket gönderilmiş olup, onlardan gelen özel istek üzerine anket fotokopi ile çoğaltılmış ve kendilerine uygulanmıştır. Mandolin çalan 18 kişi anketi cevaplamıştır. Katılımcıların tamamı emeklidir. Yaşları 65-86 arasında olan katılımcıların meslekleri: 8 kişi müzik, 1 kişi Edebiyat Öğretmenliği, 1 kişi İngilizce

Öğretmenliği, 4 kişi sınıf öğretmeni, 2 kişi Mühendis, 1 kişi serbest meslek, 1 kişi eczacılıktan emeklidir.

Mandolin Topluluğu Üyelerinin Ukuleleye İlişkin Görüşleri

Araştırmanın bu bölümünde, Mandolin Topluluğu üyelerinin ukulele çalgısına ve ukulelenin müzik eğitimi ile topluluk çalışmalarındaki kullanımına ilişkin görüşleri incelenmiştir. Katılımcılara 10 maddeden oluşan beşli Likert tipi bir görüş anketi uygulanmıştır (1 = Kesinlikle katılmıyorum, 2 = Katılmıyorum, 3 = Kararsızım, 4 = Katılıyorum, 5 = Kesinlikle katılıyorum). Araştırmaya toplam 18 Mandolin Topluluğu üyesi katılmıştır (N = 18).

Veri Toplama Aracı

Ankette demografik bilgiler (yaş, cinsiyet, branş, meslekteki yıl) ve aşağıdaki 10 Likert maddesi yer almaktadır:

- Ukulele çalgısı hakkında bilgi sahibiyim.
- Ukulelenin, mandolin ile birlikte eşlik çalgısı olarak kullanılmasını uygun buluyorum.
- Ukulele çalmayı öğrenmek isterim.
- Ukulelenin, mandolin ile birlikte sınıf çalgısı olarak kullanılmasının uygun olduğunu düşünüyorum.
- Müzik derslerinde öğretmenin bir çalgı çalmasının derse olan ilgiyi artırdığını düşünüyorum.
- Öğretmenin bir çalgıyı öğrencilere öğretmesinin öğrenci motivasyonunu artırdığını düşünüyorum.
- Çalgı öğrenme sürecinin öğretmen ile öğrenci arasındaki etkileşimi güçlendirdiğini düşünüyorum.
- Okul konserlerinde melodika, flüt ve mandolin gibi çalgıların yanında ukulelenin yer almasının çokseslilığin fark edilmesine katkı sağladığını düşünüyorum.
- Ukulele ile farklı müzik türlerine ait eserlerin icra edilebileceğini düşünüyorum.
- Ukulelenin ezgisel, armonik ve ritmik özelliklere sahip bir çalgı olması, bireysel ve toplu icra olanakları sunmaktadır.

Bulgular: Likert Anketi Dağılımı

Madde	1	2	3	4	5	Ort.	SS
1. Ukulele çalgısını tanıyorum.	0	0	0	3	15	4,83	0,38
2. Ukulelenin eşlik çalgısı olarak mandolinle çalınmasını uygun buluyorum.	0	0	0	0	18	5,00	0,00
3. Ukulele çalmak isterdim.	6	0	4	1	7	3,17	1,76
4. Ukulelenin mandolin ile birlikte sınıf çalgısı olarak kullanılması uygun olabilir.	0	0	2	6	10	4,44	0,70
5. Sınıflarda müzik derslerinde öğretmenin bir enstrüman çalması derse ilgiyi artırır.	0	0	0	3	15	4,83	0,38

6. Öğretmenin bir çalgıyı öğretmesi öğrenci motivasyonunu artırır.	0	0	0	1	17	4,94	0,24
7. Çalgı öğrenmek, öğretmeni sınıfa, sınıfı öğretmene yakınlaştırır.	0	0	0	1	17	4,94	0,24
8. Konserlerde melodika, flüt, mandolin gibi sınıf çalgılarının yanında ukulele olması çokseslliğin fark edilmesine olanak tanır.	0	0	0	3	15	4,83	0,38
9. Ukulele ile her müzik türünden parçalar çalınabilir.	0	0	1	3	14	4,72	0,57
10. Ukulelenin ezgisel, armonik ve ritmik bir çalgı olması toplulukla ya da solo çalma işlevleri yaratır.	0	0	0	3	15	4,83	0,38

Not. N = 18. Ort. = Aritmetik ortalama; SS = Standart sapma.

Bulguların Değerlendirilmesi

Tablo 3 bulguları, Mandolin Topluluğu üyelerinin ukuleleye ilişkin görüşlerinin genel olarak olumlu olduğunu göstermektedir. En yüksek ortalama, ukulelenin mandolinle eşlik çalgısı olarak kullanımına ilişkin maddede (Ort.=5,00) elde edilmiştir. Sınıf çalgısı olarak kullanım (Ort.=4,44), öğretmenin çalgı kullanmasının derse ilgiyi artırması (Ort.=4,83), öğrenci motivasyonu (Ort.=4,94), öğretmen-öğrenci etkileşimi (Ort.=4,94), çokseslliğin fark edilmesi (Ort.=4,83) ve farklı müzik türlerinin icrası (Ort.=4,72) maddelerinde de yüksek düzeyde olumlu görüşler görülmüştür. Buna karşılık, katılımcıların bireysel olarak ukulele çalma isteğine ilişkin ortalama daha düşüktür (Ort.=3,17; SS=1,76). Bu farklılık, ukulelenin topluluk ve eğitim bağlamındaki işlevine yönelik olumlu tutum ile bireysel çalma isteğinin birbirinden ayrışabildiğini göstermektedir.

Genel Değerlendirme

Genel olarak bulgular, ukulelenin mandolin topluluğu ve müzik eğitimi bağlamında destekleyici bir çalgı olarak değerlendirilebileceğine ilişkin güçlü bir görüş birliğine işaret etmektedir. Bununla birlikte, bireysel ukulele çalma isteğindeki farklılıklar dikkate alınmalı ve bulguların 18 katılımcıyla sınırlı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Açık Uçlu Görüşler

Anket sonunda katılımcılara iki açık uçlu soru yöneltilmiştir. Aşağıda katılımcı numaralarına göre yanıtlar sunulmuştur.

Açık uçlu görüşlerin tematik değerlendirmesi

Katılımcı görüşleri, sınıf ortamında kullanım bakımından üç ortak eğilimde toplanmaktadır: taşınabilirlik ve kullanım kolaylığı, sınıf içinde öğrencilerin öğrenmesini destekleme ve öğretmenlerin ukuleleye yönelik olumlu tutumu. Örneğin bir katılımcı ukuleleyi "taşınabilir, hoş bir çalgı" olarak değerlendirirken, başka bir katılımcı akort ve taşıma kolaylığını özellikle vurgulamıştır.

Mandolin ile birlikte kullanıma ilişkin görüşlerde ise ukulelenin temel işlevinin armonik ve ritmik eşlik olduğu, mandolinin ezgisel rolünü tamamladığı ve birlikte kullanımın çokseslilik açısından katkı sunduğu öne çıkmaktadır. Temsilî olarak katılımcılardan biri "Mandolin ezgide, ukulele eşlikte harika" derken, bir diğeri ukulelenin mandolini akor çalma yükünden kurtararak zenginleştirdiğini belirtmiştir.

4.2. Konser ve Etkinlik Kronolojisi

Aşağıda sunulan etkinlikler, modelin sahadaki gelişimini kronolojik olarak ortaya koymaktadır.

Mart 2025'te 2. Ankara Mandolin Festivali'nde mandolin, ukulele ve gitar birlikte sahne almıştır.

3-5 Nisan 2025'te Mersin Nevit Kodallı Polifonik Korolar Şenliği'nde "Üç Kuşak Tek Sahne" adıyla gerçekleştirilen konser, jüri tarafından "Çalgı Eşlikli Yapıt Yorumlamada Başarı Ödülü"ne layık görülmüştür. Konserde Mersin Mandolin Topluluğu üyeleri eserlerin birinci ve ikinci seslerini çalarken, Erdemli-Silifke-Tarsus-Toroslar ve Yenişehir "Öğretmenim Çalar Ben Söylerim" Ukulele toplulukları ritmik ve armonik eşlikleriyle performansı desteklemiştir. Koroda aileler ve çocuklar ortak sahne almıştır.

Haziran 2025'te Silifke Ukulele Topluluğu ile Taşucu'nda gerçekleştirilen konserde mandolin-ukulele uyumu sergilenmiştir.

29 Mayıs 2025'te Hayat Boyu Öğrenme Haftası kapsamında tüm engel gruplarından katılımcıların ve "Ailemle Ukulele" ekiplerinin yer aldığı etkinlik yoğun ilgi görmüştür.

24 Kasım 2025 tarihinde Öğretmenler Günü Özel Konseri'nde Mersin Mandolin ve Mersin Ukulele Toplulukları ortak performans gerçekleştirmiştir.

3 Aralık 2025 Engelliler Günü Konseri ve 23 Ocak 2026 Mersin 2. Otizm Kış Buluşması Açılış Etkinliği, "Ailemle Ukulele" grubuyla özel gereksinimli bireyleri ve ailelerini bir araya getiren önemli etkinlikler olarak gerçekleşmiştir.

26 Mart 2026 tarihinde "Orda Bir Köy Var Uzakta" projesiyle Mersin Mandolin Topluluğu ve Yenice Ukulele Topluluğu'nun buluşturulduğu etkinlik, yaşlılar haftasına denk gelerek kuşaklar arası sahne geleneğini pekiştirmiştir.

11-12 Nisan 2026 tarihlerinde 22. Nevit Kodallı Korolar Şenliği'nde Mersin Ukulele Topluluğu, Mandolin Topluluğu ve Çocuk Korosu "Üç Kuşak Tek Sahne" olarak sahne almış ve yeniden "Çalgı Eşlikli Eser Seslendirmede Başarı Ödülü"ne layık bulunmuştur. Bu yılki uygulamada Yenice Ortaokulu Ukulele Topluluğu öğrenci ve öğretmenleriyle birlikte sahneye katılmıştır.

1 Nisan 2026 Otizm Farkındalık Günü etkinliğinde ise özel çocuklar, anneleri, akranları ve öğretmenleri ortak sahneyi paylaşmıştır.

14 Mayıs 2026 Engelliler Haftası Konserinde çok çeşitli engel durumuna sahip olan ve engelleri ortadan kaldırmaya çalışan gönüldaşlarla, mandolin topluluğu üyeleriyle, huzurevi sakinlerinin bulunduğu çok özel konserde tüm ukulele ekipleri de yer almıştır.

4.3. Kurumsallaşma Süreci

Araştırma sürecinin en önemli çıktılarından biri, geliştirilen modelin ulusal düzeyde kurumsallaşmasıdır. Toroslar Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğü bünyesinde araştırmacı tarafından tasarlanan "Temel Ukulele Eğitimi Kurs Programı", 26 Şubat 2026 tarihinde Mersin İl Millî Eğitim Müdürlüğü tarafından Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü'ne iletilmiş; 16 Mart 2026 tarihinde programın yaygın eğitim programları arasına alınacağı bildirilmiştir. Bu gelişme, yerel bir uygulamanın ulusal ölçekte sürdürülebilir ve yaygınlaştırılabilir bir eğitim modeline dönüştüğünü ortaya koymakta ve modelin sürdürülebilirliğini kurumsal düzeyde güvence altına almaktadır.

5. TARTIŞMA

Bu çalışmadan elde edilen bulgular, ukulele temelli kapsayıcı müzik eğitimi modelinin yalnızca bir çalgı öğretimi sürecinin ötesine geçtiğini; öğretmeni güçlendiren, aileyi sürece dahil eden ve toplumsal katılımı müzik aracılığıyla görünür kılan çok boyutlu bir dönüşümü ortaya koyduğunu göstermektedir.

"Öğretmenim Çalar Ben Söylerim" modelinde gözlemlenen hızlı motivasyon artışı, Doebler'in (2021) ukulelenin öğretmenler için pratik ve erişilebilir bir sınıf çalgısı olduğu yönündeki bulgularıyla uyum göstermektedir. Terzioğlu'nun (2023) Türkiye genelinde 154 müzik öğretmeniyle yürüttüğü araştırmada, öğretmenlerin lisans eğitiminde aldıkları çalgıyı öğrenci çalgısı olarak önermediği, ancak öğretmen eşlik çalgısı olarak işlevsel bulduğu saptanmıştır. Bu bulgu, ukulele gibi erişilebilir ve kısa sürede öğrenilebilir bir çalgının öğretmen güçlendirme bağlamındaki potansiyelini doğrulamaktadır.

King ve arkadaşlarının (2025) bulgularıyla da örtüşen bu gözlem, ukulelenin sınıf ortamında hem bir eşlik çalgısı hem de şarkı söyleme özgüvenini artıran bir araç olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Araştırmacılar, ukulelenin fiziksel olarak elde tutulmasının şarkı söyleme kaygısını yumuşattığını ve öğrenme ortamında oyunsu bir atmosfer yarattığını vurgulamaktadır. Bu durum, "Öğretmenim Çalar Ben Söylerim" modelinde başlangıçta çekingen olan öğretmenlerin konser deneyimleriyle özgüven kazanması süreciyle doğrudan örtüşmektedir.

"Ailemle Ukulele" modelinde gözlemlenen duygusal dönüşümler — farkındalık, duygusal etkileşim ve aile üyelerinin özel çocuklarla yapılan etkinliklere katılım artışı — kapsayıcı müzik eğitiminin yalnızca bireyi değil, aile sistemini de dönüştürdüğünü desteklemektedir. Yukarıda aktarılan veli görüşleri de bu bulguyu doğrular niteliktedir: Özel gereksinimli çocukların aileleriyle aynı sahneyi paylaşması, aile içi iletişimi ve dayanışmayı pekiştiren güçlü bir deneyim olarak öne çıkmaktadır.

"Üç Kuşak Tek Sahne" modeli ise mandolin ve ukulele topluluklarını, farklı yaş gruplarını ve özel gereksinimli bireyleri aynı performans ortamında buluşturarak toplumsal kapsayıcılığın somut bir pratiğini sunmaktadır. Gayretli, Yılmaz ve Zahal'ın (2021) Türkiye'de okul çalgıları tarihini ele aldığı çalışması, mandolinle başlayan bu geleneğin günümüzde ukulele ile yeniden hayat bulduğunu düşündürmekte; böylece model, tarihsel bir sürekliliğin de taşıyıcısı hâline gelmektedir.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, ukulelenin kapsayıcı müzik eğitimi bağlamında işlevsel bir model sunabildiğini göstermektedir. Bulgular birlikte değerlendirildiğinde ukulele; müzik ön bilgisi bulunmayan öğretmenlerin kısa sürede sınıf içi eşlik yapabilmesini destekleyen, aileleri ve özel gereksinimli bireyleri müzik sürecine dahil eden, kuşaklar arası ortak sahne deneyimini güçlendiren ve mandolinle birlikte çoksesli/armonik eşlik olanaklarını artıran erişilebilir bir çalgı olarak öne çıkmaktadır. Modelin önemli bir çıktısı da uygulamanın yaygın eğitim programı düzeyinde kurumsallaşmaya yönelmesidir.

Ukulele Temelli Kapsayıcı Müzik Eğitimi Modeli şu bileşenlerden oluşmaktadır: erişilebilir çalgı — kolaylaştırılmış çalgı eğitim yöntemi — öğretmen eğitimi — aile katılımı — özel gereksinimli bireylerin katılımı — kuşaklar arası müzik üretimi — topluluk ve sahne deneyimi — yaygınlaştırma — kurumsallaştırma.

Bu bulgular doğrultusunda şu öneriler ileri sürülebilir: Ukulele, özellikle müzik altyapısı sınırlı okullarda sınıf çalgısı olarak yaygınlaştırılmalı; öğretmen yetiştirme programlarında, özellikle sınıf öğretmenliği, okul öncesi ve özel eğitim alanlarında öğretmen çalgısı eğitiminin bir parçası olarak ele alınmalıdır. “Ailemle Ukulele” modeli özel eğitim kurumları ve halk

eğitimi merkezlerinde sistematik biçimde uygulanabilir; farklı bölgelerde bağımsız araştırmacılar tarafından yürütülecek çalışmalarla modelin uygulanabilirliği ve etkileri sınanmalıdır.

Son olarak, bu çalışmanın eylem araştırması niteliği gözetildiğinde, bulguların farklı bölgelerde bağımsız araştırmacılar tarafından yürütülecek çalışmalarla desteklenmesi önerilmektedir. Bu yönüyle çalışma, kapsayıcı müzik eğitimi alanına uygulama temelli bir model önerisi sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Çiftal, V., Konya, T. V., & Yaman, Ö. (2021). Ukulele. [Yayın yeri]: Porte Müzik Akademisi Yayınları.

Doebler, G. (2021). Ukulele in music class: Teachers' perspectives. Visions of Research in Music Education, 38, Makale 2.

Fox, D. B. (2014). Choose your uke and teach it, too: A guide to the ukulele in the general music classroom. Michigan Music Educator, 52(1), 13–15.

Gayretli, Ş., Yılmaz, H., & Zahal, O. (2021). Müzik eğitiminde ukulele. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, 42, 496–510.

Giebelhausen, R. (2016). So, you're thinking about starting a ukulele program? General Music Today, 29(3), 38–41.

Giebelhausen, R., & Kruse, A. J. (2018). "A smile on everybody's face": A multiple case study of community ukulele groups. International Journal of Music Education, 36(3), 347–365.

King, F., Arney, S., Hillman, J., & diğ. (2025). Teaching music when students own their ukuleles: a collaborative self-study. Music Education Research.

Kruse, N. B. (2018). The jumping flea diaspora: An ethnographic exploration of music and culture in a Hawaiian 'ukulele club. Music Education Research, 20(5), 603–615.

Mutlu Yıldız, Y. (2021). Müzik eğitiminde öğretmen çalgısı olarak bir öneri: Ukulele. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, (58), 733–746.

Terzioğlu, A. M. (2023). Ortaokul ve liselerde çalışan müzik öğretmenlerinin müzik derslerinde kullandıkları enstrümanların belirlenmesi. E-International Journal of Educational Research, 14(4), 386–401.

Uçan, A. (2018). Müzik eğitimi: Temel kavramlar, ilkeler, yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum (s. 6–8, 32–33). Arkadaş Yayınları.

Virtu Academy (t.y.). Ukulele. Virtu Academy. https://www.virtu.academy/ukulele

"Bilgeden Belgeye – Belgeden Dijitale": Yerel Kültürel Belleğin Dijital Dönüşümü ve Tematik Analizi: İçel Kültürü Dergisi ve Hilmi Dulkadir Örneği

"From Wisdom to Document, from Document to Digital": Digital Transformation and Thematic Analysis of Local Cultural Memory: The Case of İçel Kültürü Journal and Hilmi Dulkadir

Reyhan Bezdüz

Millî Eğitim Bakanlığı

reyhanbezduz06@gmail.com

Elif Özge Deveci

Anadolu Lisesi

devecielifozge@gmail.com

Baturalp Akan

Mersin Kültür ve Sanat Çocukları Derneği

baturalp494@gmail.com

Özet

Bu çalışma, yerel kültürün önemli taşıyıcılarından biri olan İçel Kültürü Dergisi'nde yer alan yazılar üzerinden Hilmi Dulkadir'in kültürel ve düşünsel katkılarını incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde doküman analizi ve tematik analiz yaklaşımı ile yürütülmüştür. 1987–1999 yılları arasında yayımlanan derginin 61 sayısı dijital ortama aktarılarak sistematik bir arşiv oluşturulmuş; Hilmi Dulkadir ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla birincil veriler elde edilmiştir. Derginin tüm sayıları Mersin Kültür ve Sanat Çocukları Derneği kurucu üyelerinden Elif Özge Deveci, tematik analiz süreci Mersin Kültür ve Sanat Çocukları Derneği (MERÇES) üyesi Baturalp Akan tarafından yürütülmüş; metinler kodlanarak temalara ayrılmış ve bu temaların dijital belgelerle ilişkisi frekans dağılımlarıyla desteklenerek incelenmiştir. Çalışma; yerel kültür, kolektif bellek, dijital beşeri bilimler ve sosyal psikoloji alanlarının kesişiminde yer almakta, kültürel mirasın korunmasına yönelik disiplinler arası bir metodolojik model önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Hilmi Dulkadir, yerel kültür, İçel Kültürü Dergisi, kolektif bellek, dijital arşiv

Abstract

This study aims to examine the cultural and intellectual contributions of Hilmi Dulkadir through the articles published in İçel Kültürü, one of the most significant carriers of local culture. The research was conducted using document analysis and thematic analysis within a qualitative research framework. All 61 issues of the journal published between 1987 and 1999 were transferred to digital media; primary data were obtained through semi-structured interviews with Hilmi Dulkadir. The thematic analysis was carried out by Baturalp Akan, a member of MERÇES; texts were coded and divided into themes supported by frequency distributions. The study proposes an interdisciplinary methodological model for the preservation of cultural heritage at the intersection of local culture, collective memory, digital humanities and social psychology.

Keywords: *Hilmi Dulkadir, local culture, İçel Kültürü journal, digital archive, collective memory*

GİRİŞ

Yerel kültürel bellekler; sözlü gelenekler, basılı yayınlar ve kişisel arşivler aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılan, ancak korunmadığı takdirde hızla yok olma riskiyle karşı karşıya kalan değerler bütünüdür. Bu değerlerin sistematik biçimde belgelenmesi ve dijital ortamda erişilebilir kılınması, kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından temel bir gereklilik olarak öne çıkmaktadır. Mersin özelinde bu gereklilik, İçel Kültürü Dergisi'nin 1987–1999 yılları arasında oluşturduğu kapsamlı yerel bilgi birikiminin korunması bağlamında somut bir anlam kazanmaktadır.

COVID-19 pandemisi dünya genelinde kültürel mekânların kapanmasına ve kaynaklara erişimin kısıtlanmasına yol açmış; ancak aynı süreç dijitalleşmeyi de hızlandırmıştır. Bu çalışmanın araştırmacısı, söz konusu dönemde edindiği deneyimi kültürel bellek alanına taşımış ve İçel Kültürü Dergisi arşivinin dijitalleştirilmesi sürecini başlatmıştır. Araştırma problemi şu sorudan doğmaktadır:

Araştırma Sorusu: "Yerel kültürel bellek, etik izinli saha araştırmasında, yaşayan bir bilgeden ulaşan bilgiler dijital arşivleme ve genç araştırmacıların katılımı aracılığıyla sürdürülebilir biçimde korunabilir mi?"

1.1. Araştırmanın Ortaya Çıkış Süreci

Araştırmanın öncesinde, 2019 yılında İçel Kültürü Dergisi'ndeki müzikle ilgili yazılar Ankara Milli Kütüphanesi ve Mersin İl Halk Kütüphanesi'nde incelenmeye başlanmış; ancak kısa sürede derginin yalnızca müzik araştırması için değil, Mersin'in kültür tarihinin bütünü için birincil kaynak niteliği taşıdığı fark edilmiştir. Bu farkındalık araştırmayı müzikle sınırlı tutma düşüncesini dönüştürmüş; derginin tümüyle dijital ortama aktarılması kararını beraberinde getirmiştir.

Bu süreç araştırmacıyı derginin sahibi ve sorumlu yazı işleri müdürü Hilmi Dulkadir ile tanıştırmıştır. Dulkadir; halk bilimi uzmanlığı, araştırmacı yazarlığı ve uzun yıllar süren saha deneyimiyle araştırmanın odak figürü hâline gelmiştir. Onun "bilgiyi paylaşmak en büyük iyiliktir" ilkesi çalışmanın etik zeminini de şekillendirmiştir. Dergilerin tamamı, araştırmacı tarafından Dulkadir'in izni dahilinde kendisinden alınmıştır.

19 Mayıs 2025'te kurulan Mersin Kültür ve Sanat Çocukları Derneği (MERÇES), Mersin Devlet Opera ve Balesi Çocuk Korosu mezunlarından oluşan genç bir sivil toplum yapısıdır. Derneğin tüzüğünde yer alan araştırma yapma, dokümantasyon merkezi oluşturma ve kuşaklar arası iş birliği hedefleri bu çalışmayla doğrudan örtüşmektedir (MERÇES, 2025).

KURAMSAL ÇERÇEVE

Kültürel Bellek ve Kolektif Kimlik

Kültürel bellek, toplumların geçmişlerine dair birikimleriyle olan bağlantılarını tekrarlamak suretiyle canlı tuttuğu ve bu birikimin kuşaklar arası aktarımını sağlayarak sürekli hale getirdiği kolektif kimliği oluşturan bellek türünü tanımlar. Bu anlamda toplumun geçmişteki anı ve tecrübelerini birlikte hatırlaması ve tekrarlaması, o topluma ait ortak bir kimliğin göstergesidir. Toplumlar kimliklerini korumak ve devam ettirmek için mutlaka sahip oldukları kültürün muhafazasını sağlayan, kuşaklar arası aktarımını gerçekleştirerek ona süreklilik kazandıran ve gerektiğinde yeni koşullara ayak uydurmak adına güncellenebilen bir belleğe ihtiyaç duyarlar. Bu çerçevede, toplumun kimliğini oluşturan kültüre ait tüm bilgi birikimi, toplum tarafından kültürel bellek adı verilen hafıza içerisinde kaydedilir, aktarılır ve canlı tutularak sürekliliği sağlanır.

Toplumun kendi geçmişiyle kurduğu bağ ve bu bağın canlı tutulması kültürel bellek aracılığıyla mümkündür. Kültürel bellek; "hatırlama", "kimlik" ve "kültürel süreklilik" arasındaki bağlantıyı inceler. Bu üç unsurdan oluşan yapı ise "bağlayıcı yapı" olarak adlandırılır. Bağlayıcı yapı, "sembolik bir anlam dünyası" oluşturarak topluma ait önemli tecrübe ve anıları biçimlendiren ve aynı zamanda güncelleyip içinde bulunulan zamanla uyumunu sağlayarak bugünü geçmişle birleştirme gücüne sahip; ortak yaşanmışlıklar, kurallar ve değerlere dayanan ortak bilgi ve kendini algılayış biçimidir (Akın, 2018, s. 104-105).

Yerel kültürün korunmasında sözlü gelenekler, basılı yayınlar ve kişisel arşivler kritik bir rol üstlenmektedir. Külcü (2010), fiziksel arşivlerin uzun vadeli saklanmasında karşılaşılan sorunlara dikkat çekerek dijitalleştirmenin bu riskleri büyük ölçüde azaltabileceğini vurgulamaktadır.

Kültürel miras toplumların kimliğini oluşturan, onları diğer toplumlardan ayıran ve nesilden nesile aktaran değerler bütünüdür. Yerel kültürel unsurlar belirli bir coğrafyada yaşayan insanların günlük yaşamlarını, sosyal ilişkilerini ve değer yargılarını yansıtmaktadır. UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi çerçevesinde yapılan değerlendirmeler, kültürel mirasın sürdürülebilirliğinin yerel toplulukların aktif katılımıyla mümkün olabileceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca yerel kültürel unsurlar, bir toplumun dünya üzerindeki özgünlüğünü korumasını sağlamakta ve bu sayede kültürel çeşitliliğin devamlılığına katkıda bulunmaktadır. Özellikle eğitim yoluyla genç nesillerin yerel kültürel unsurlarla tanıştırılması ve bu unsurların yaşatılabilmesi sağlanabilmektedir (Güleç ve Yalçın, 2025, s. 45-46).

Dijital Beşeri Bilimler ve Arşivin Geleceği

Dijital arşivleme yalnızca bilgiye hızlı erişimi mümkün kılmakla kalmaz; aynı zamanda fiziksel belgelerin yıpranma ve kaybolma riskini ortadan kaldırır (Çakmak, 2017). Manoff (2004), arşivlerin dijital dönüşümünü kurumların kültürel geçmişlerini geleceğe taşıma sorumluluğu olarak değerlendirmektedir. İçel Kültürü Dergisi'nin dijitalleştirilmesi bu perspektiften teknik bir işlemin ötesinde kültürel bir sorumluluk eylemi olarak değerlendirilebilir.

COVID-19 pandemisinin ardından kültürel miras yönetiminde dijital araçların kullanımı giderek yaygınlaşmaktadır (Kılınç, 2022). Karagöl ve diğerleri (2025), dijital arşivlerin kurumsal kimliğin sürdürülebilirliğine ve erişilebilirliğine katkıda bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Kuşaklararası Bilgi Aktarımı ve Sosyal Psikoloji

Bilginin kuşaklar arasında sağlıklı biçimde aktarılması pedagojik olduğu kadar sosyal psikolojik bir meseledir. Bu sempozyumun "Güzel Sanatlar, Müzik ve Sosyal Psikoloji" teması çerçevesinden değerlendirildiğinde araştırma; kolektif hafıza ve kimlik, gruplar ve topluluk çalışmaları ile güzel sanatların toplumsal rolü alt başlıklarıyla doğrudan temas etmektedir.

Saha araştırmalarında güven ilişkisinin bilgi kalitesini doğrudan etkilediği bilinmektedir. Kaynak kişinin rahat bir ortamda bilgi paylaşması; araştırmacının bu bilgiyi etik çerçevede koruması, sağlıklı bir kuşaklararası aktarımın ön koşuludur. Bu araştırma söz konusu dinamiği hem metodolojik ilke hem de sahada deneyimlenen gerçek olarak yansıtmaktadır.

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Araştırma, nitel araştırma paradigması çerçevesinde doküman analizi ve tematik analiz yöntemlerinin bütünleşik kullanımına dayanan çok katmanlı bir yapıyla tasarlanmıştır. Birincil

veri kaynağı olarak İçel Kültürü Dergisi'nin 61 sayısı ve Hilmi Dulkadir ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler kullanılmıştır.

Verilerin Toplanması

İçel Kültürü Dergisi'nin tüm sayıları Hilmi Dulkadir'in yazılı izniyle araştırmacıya teslim edilmiş; dijitalleştirme süreci MERÇES kurucu üyesi ve genç araştırmacı Elif Özge Deveci ile yürütülmüştür. Görüşme protokolü beş ana tema çerçevesinde kurgulanmıştır: hafıza ve geçmiş, bilgi üretimi, anlam, dijitalleşme ve kuşaklararası bağ. Görüşmeler araştırmacı ve dernek üyesi gençlerin ortak katılımıyla gerçekleştirilmiştir.

Tematik Analiz Süreci

Tematik analiz MERÇES üyesi Baturalp Akan tarafından manuel kodlama yöntemiyle dört aşamada gerçekleştirilmiştir: (1) dijitalleştirilen metinlerin okunması ve genel içerik envanterinin çıkarılması, (2) içerik birimlerinin tematik kategorilere göre kodlanması, (3) tema–belge eşleştirmesinin yapılması ve (4) frekans ile yüzde dağılımlarının hesaplanarak nitel bulguların betimsel istatistiklerle desteklenmesi.

Etik Boyut

Çalışma Toros Üniversitesi etik onaylı bir müzik eğitimi araştırmasında literatür tarama neticesinde doğmuştur. Halk bilimi ile müzik ilişkisinin İçel Kültürü dergilerinde bağlılığını koruyor olması dikkat çekicidir. Dergilerde dönemin müzik derleme sanatçıları, Özcan Seyhan ve Halil Atılgan vd. gibi önemli müzik araştırmacılarının bıraktığı izler, günümüz müzik araştırmacılarının erişimine sunulacaktır. Hilmi Dulkadir'den yazılı izin alınmış, görüşmeler onay sağlandıktan sonra kayıt altına alınmış ve tüm veriler gizlilik ilkesi çerçevesinde işlenmiştir. Dergi yayın hakkı sahibi Hilmi Dulkadir'in izinleriyle araştırmacıların yararına sunulacaktır.

BULGULAR

İçel Kültürü Dergisi: Künyesi ve Etki Alanı

İçel Kültürü Dergisi, 1 Ocak 1987'de Mersin Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğü yayın organı olarak yayın hayatına girmiş; Ocak 1999'a kadar 13 yıl boyunca 61 sayı yayımlanmıştır. Derginin sahibi ve sorumlu yazı işleri müdürü başlangıçtan itibaren Hilmi Dulkadir'dir. Başlangıçta 4 ayda bir yayımlanırken zamanla 2 ayda bir çıkan bir yayına dönüşmüş; 1.500 adet tirajla yaklaşık 200 Halk Eğitimi Merkezine ücretsiz dağıtılmıştır. Baskı sürecinde de kayda değer bir dönüşüm yaşanmıştır: ilk sayılar İstanbul'da basılırken son sayılar Mersin'de basılmıştır. Bu değişim derginin zamanla yerel üretim altyapısını güçlendirdiğinin somut göstergesidir.

İçel Kültürü Dergileri de yerel kültür çeşitliliğine büyük katkı sunmuştur. Derginin isminde geçen "İçel" şehrinin adı 2002 yılında yapılan kanun değişikliğiyle "Mersin" ismini almıştır (Doğanay, 2024, s. 114).

Tablo 1. İçel Kültürü Dergisi Temel Künyesi

Özellik	Bilgi
Yayın Aralığı	1 Ocak 1987 – Ocak 1999
Toplam Sayı	61 sayı
Yayın Süresi	13 yıl
Yayın Sıklığı	2 ayda bir (başlangıçta 4 ayda bir)

Tiraj	1.500 adet
Dağıtım	Yaklaşık 200 Halk Eğitimi Merkezi (ücretsiz)
Sahibi	Hilmi Dulkadir
Yayın Organı	Mersin Halk Eğitimi Merkezi ve Akşam Sanat Okulu Müdürlüğü
ISSN	1300-1426

Derginin yazı kurulunda Prof. Dr. Tuncer Gülensoy (Fırat Üniversitesi), Yrd. Doç. Dr. Ali Berat Alptekin (Fırat Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı), İrfan Ünver Nasrattinoğlu (Folklor Araştırmaları Kurumu Genel Başkanı) ve Hayrettin İvgin (Kültür ve Turizm Bakanlığı MİFAD Başkan Yardımcısı) gibi ulusal düzeyde tanınmış isimler yer almaktadır. Bu yapı derginin yalnızca yerel bir yayın değil, akademik ağırlıklı ulusal bir kültür platformu olduğunu ortaya koymaktadır.

Hilmi Dulkadir: Yaşamı ve Çalışmaları

Hilmi Dulkadir, 3 Mart 1955'te Malatya'da doğmuştur. Öğretmenlik kariyerine 1975'te Elazığ'ın Palu ilçesine bağlı bir köyde başlamış; bu ilk görev yılı aynı zamanda saha araştırmacılığına adım attığı dönem olmuştur. Yörede karşılaştığı göçer bir aileden Zazaca türküler ve destanlar derlemiş, çeviri yaptırarak bu metinleri kayıt altına almıştır. Mut ilçesinde "Yaygın Eğitim Haber Bülteni"ni çıkarmış; ardından Mersin Halk Eğitimi Merkezi Müdürü olarak İçel Kültürü dergisini kurmuştur. Kendi ifadesiyle "çırakken usta olan" bu süreç, onun dergicilikte aldığı yolu özetlemektedir. Emekli Halk Eğitimi Merkezi Müdürü, halk bilimi uzmanı ve araştırmacı yazar kimliğiyle çalışmalarını bugün de sürdürmektedir.

Dulkadir'in saha yönteminde dikkat çeken unsur çok katmanlı kayıt anlayışıdır: ses kaydı, fotoğraflama ve ajanda notları eş zamanlı kullanılmış; toplanan veriler literatürle karşılaştırılarak doğrulanmıştır. Hedef kitlesini öncelikle kadınlardan oluşturması bilinçli bir metodolojik tercihin ürünüdür: şehirle daha az temas hâlindeki kadınların kültürel aktarımdaki koruyucu işlevi, saha deneyimiyle desteklenen bir çerçeveye dönüşmüştür.

Hilmi Dulkadir ile Görüşmeler Sonucu Araştırma Çerçevesinde Elde Edilen Bilgiler

Hilmi Dulkadir ile 2023 tarihinden itibaren pek çok görüşme gerçekleştirilmiştir. Araştırmacı 2024 yılında etik onay alarak başladığı bir araştırmasında müziğin yardımcı bilimlerinden olan "Halk Bilimi ve Müzik" arasındaki ortak unsurların ve bulguların birbirini desteklemesi nedeniyle, Sayın Dulkadir ile video kayıtlı söyleşileri gerçekleştirmiştir. Bunun yanı sıra Mersin Üniversitesi, İçel Sanat Kulübü, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Yolu Festivali kapsamında Dulkadir ile gerçekleşen halka açık toplantı kayıtlarından ya da bizzat araştırmacının moderatörlüğündeki resmi izinli söyleşilerden derlenmiştir. Aşağıdaki görüşmeler ise araştırmacıların Hilmi Dulkadir'in kütüphanesinde bir araya geldikleri 24.02.2026 oturumunda gerçekleştirilmiştir:

1. İçel Kültür dergileri sizin araştırma hayatınızda nasıl bir yere sahipti?

İçel Kültür dergisi benim için yalnızca bir yayın organı değildi. İçel'in kültürel hafızasını kayıt altına almak, araştırmacıları bir araya getirmek ve yörede yaşayan kültürel değerleri gelecek kuşaklara aktarabilmek için önemli bir araçtı. Halk kültürüyle ilgili çok farklı alanlarda çalışmalar yaptık. Halk edebiyatı, halk inanışları, gelenek ve görenekler, halk müziği, halk oyunları, el sanatları ve yöresel yaşam biçimleri gibi pek çok konuyu belgelemeye çalıştık.

Benim için önemli olan, bu bilgilerin yalnızca yaşanıyor olması değildi. Yaşanan kültürün kayda geçirilmesi gerekiyordu. Çünkü sözlü kültür aktarılmadığı zaman kaybolabilir. Dergiler bu bakımdan bir çeşit kültürel hafıza oluşturdu.

2. Görev yaptığınız veya ilk kez gittiğiniz yerlerde bile halk bilimine ilişkin araştırmalar yapmanızın nedeni neydi?

Ben görev yaptığım yeri yalnızca görev yaptığım bir kurum veya şehir olarak görmedim. Her yerin kendine özgü bir kültürü olduğunu düşündüm. Bir yere gittiğim zaman orada yaşayan insanların geçmişini, geleneklerini, sözlü kültürünü ve günlük yaşamını merak ettim.

Özellikle Mut'ta görev yaptığım dönemde bu merak daha da yoğunlaştı. Mut'un manileri, cönkleri, halk inanışları, gelenekleri ve yerel kültürü üzerine çalışmalar yaptım. Daha sonra Mersin'e geldiğimde araştırma alanım genişledi. Çünkü İçel coğrafyasının her tarafında araştırılmayı bekleyen bir kültürel birikim olduğunu gördüm.

Sarıkeçili yörükleri araştırdığımda onların göç hazırlıklarında ve göç yollarında yanlarında bulundum. Develeriyle, keçileriyle dost oldum; hatta göç sırasında bir bebeğin doğumuna şahit oldum. Bu tür deneyimler, halk kültürünü yalnızca dışarıdan gözlemleyerek değil, insanların yaşamına yakından tanıklık ederek anlamanın önemini gösterdi.

Anlatacaklarım bu çalışmanızın sınırlarını aşabilir. Bir de beni tanıdınız; ben yazı insanıyım. Konuşmak ve sizlerin değerli zamanlarını tüketmek bana üzüntü veriyor. Konuyu toparlamak gerekirse, benim için halk bilimi araştırması belirli bir mekânla sınırlı değildi. İnsanların yaşadığı her yer aynı zamanda bir kültür alanıydı.

3. Bugünü temsil eden bir öğretmenin geçmiş ile gelecek arasında köprü kurmasını nasıl değerlendirirsiniz?

Kültürün devamlılığı için geçmiş ile bugün arasında mutlaka bir köprü kurulması gerekir. Geçmişte üretilmiş bilgi ve belgeler yalnızca geçmişe ait değildir. Onların gelecekte de kullanılabilmesi gerekir.

Öğretmenin burada önemli bir görevi vardır. Çünkü öğretmen geçmişten aldığı bilgiyi öğrencilerine ve yeni kuşaklara aktarır. Eğer bu aktarım gerçekleşmezse kültürel miras zaman içerisinde unutulabilir.

Bu nedenle bugün alan dışı olsak da bulgusal ve belgesel verilerle birbirini destekleyen iki alanın kesişme noktasında, üstelik ikimiz de halk eğitimcisi olan iki gönüllü olarak, sizin yürüttüğünüz bu çalışmayı çok anlamlı buluyorum. Sizin gibi araştırmaya ve etik değerlere saygılı bir müzik öğretmeninin benim dönemimdeki çalışmalarla ilgilenmesini ve onları dijital ortama aktarmaya çalışmasını, geçmişte yapılan çalışmaların geleceğe arılığını yitirmeden taşınması olarak görüyorum.

4. İçel adından Mersin adına uzanan dönüşümü üç kuşak üzerinden nasıl yorumlarsınız?

Bunu yalnızca bir isim değişikliği olarak değerlendirmemek gerekir. İçel ve Mersin aynı coğrafyanın farklı dönemlerdeki adlandırmalarıdır; fakat bu coğrafyanın kültürel hafızası devam etmektedir.

Benim kuşağımda kültürel bilgiyi toplamak için sahaya gitmek, insanlarla konuşmak, kasetlere kayıt yapmak, fotoğraf çekmek ve yazılı belgeler oluşturmak gerekiyordu.

Daha sonraki kuşaklarda CD, video ve farklı kayıt teknolojileri devreye girdi.

Bugün ise dijital teknoloji çok farklı imkânlar sunuyor. Ses, görüntü, dia, fotoğraf, belge ve yazılı metin aynı dijital ortam içerisinde korunabiliyor.

Bu bakımdan üç kuşak arasında bir devamlılık görüyorum. Araçlar değişiyor fakat amaç değişmiyor: Kültürel hafızayı korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak.

5. Dünün kaset ve bantlarından bugünün CD, video ve dijital teknolojilerine uzanan süreci nasıl yorumlarsınız?

Benim dönemimde kaset ve bantlar çok önemliydi. Sahaya çıktığımız zaman insanlardan derlediğimiz sözlü kültür ürünlerini kayıt altına alıyorduk. Bir insanın söylediği mani, anlattığı hikâye veya verdiği bilgi bizim için önemli bir belgeydi.

Örneğin Tahtacılarla ilgili saha çalışmalarında ses kayıtlarından yararlandık. Daha sonra bu kayıtları dinleyerek yazılı metinlere dönüştürdük.

Bugün teknolojinin geldiği noktada aynı malzemeyi çok daha güvenli ve erişilebilir biçimde saklamak mümkün. Dijitalleştirme sayesinde eskiden bir kasetin içinde bulunan bilgi, araştırmacıların yeniden ulaşabileceği bir kültürel belgeye dönüşüyor.

6. “Eline teslim edilen adeta ata tohumlarının bugünün toprağına serpilmesi” benzetmesini nasıl yorumlarsınız?

Bu benzetme bana göre kültürel mirasın aktarılmasını çok güzel anlatıyor.

Bir araştırmacının yıllar boyunca topladığı belgeler, kayıtlar, fotoğraflar ve yayınlar aslında bir kültürel tohum gibidir. Bunlar bir sonraki kuşağa ulaşmadığı zaman yalnızca kişisel bir arşiv olarak kalabilir.

Ama başka bir araştırmacı bu malzemeyi alır, inceler, düzenler ve yeni teknolojilerle erişilebilir hâle getirirse o bilgi yeniden hayat bulur.

Evet, bu durum ata tohumunun yeni toprağa ekilmesine benzetilebilir. Tohum geçmişten geliyor ama yeni toprakta yeniden filizleniyor.

7. Halk Eğitimi Merkezi'nin dünden bugüne uzanan işlevini nasıl değerlendirirsiniz?

Halk Eğitimi Merkezi benim için yalnızca kursların yürütüldüğü bir kurum değildi. Halkın sahip olduğu bilgi ve kültürün eğitim yoluyla değerlendirilmesi ve yaygınlaştırılması açısından önemli bir merkezdi.

Ben görev yaptığım dönemde eğitim ile kültür araştırmasını birbirinden ayırmadım. Halkın içinde bulunan kültürel değerlerin araştırılması, belgelenmesi ve yine halka ulaştırılması gerektiğine inandım.

Bu nedenle Halk Eğitimi Merkezi'nin kültürel çalışmalarla ilişkilendirilmesini önemli buluyorum.

8. Sempozyumların ve bilimsel toplantıların bu süreçteki rolünü nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bir araştırmanın yalnızca yapılması yeterli değildir. Araştırmanın paylaşılması ve tartışılması gerekir.

Sempozyumlar bunun için önemliydi. Mersin ve Mut'ta yaptığımız çalışmaların bilimsel toplantılarda paylaşılması, farklı araştırmacıların aynı konu üzerinde görüş alışverişinde bulunmasını sağladı.

Bildirilerin kitaplaştırılması da ayrıca önemlidir. Çünkü sözlü olarak yapılan bir sunum zaman içerisinde unutulabilir; fakat yayımlandığında araştırmanın bir belgesi hâline gelir.

Bu nedenle dergi, kitap ve sempozyumları birbirini tamamlayan çalışmalar olarak görüyorum. Ayrıca sizin bu dijitalleştirme sürecini başlatmanız, başka araştırmacılara katkı sağlarken öğrencilerinizde de bu bilinci oluşturdu; işte biz böyle çalışırız.

Yerel kültürün belgelenmesi gerektiğine inanıyordum. Çünkü büyük kültür araştırmalarının gerçek anlamda tamamlanabilmesi için yöresel ve yerel malzemenin de kayıt altına alınması gerekir.

9. Biliyorsunuz ki, yola çıkışım, kütüphanede arşiv araştırmaları yapışım kendi alanımla ilgiliydi. Sizin dergilerinizden öykünerek başladığım araştırmalarda mesela Halil Atılgan, Özcan Seyhan gibi üstatların yazıları başka başka kapılar açıyordu. Sizi ve izninizle araştırdığımız İçel Kültürü Dergilerini anlatacağımız Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nu düşünelim. Eğer Hisarlı Ahmet, yöresindeki türküleri derlememiş olsaydı bugün onları söylüyor, dinliyor, sözlerindeki anlamlardan halkın yaşadıklarına erişebiliyor muyduk?

Mersin'de uzun yıllardır kültür araştırmaları yapan çok değerli insanlar oldu. Her araştırmacının kendi çalışma alanı ve yöntemi vardı. Ancak ortak noktaları, Mersin'in ve İçel'in kültürel değerlerini kayıt altına alma çabasıydı.

Bu çalışmalar birbirinden bağımsız düşünülmemeli. Bir araştırmacının yaptığı çalışma başka bir araştırmacının önünü açabilir. Birinin derlediği türkü, başka bir araştırmacının müzik araştırmasına kaynak olabilir. Birinin topladığı sözlü tarih malzemesi başka bir çalışmada yeniden değerlendirilebilir. Düşünün ki Hisarlı Ahmet, Kütahya'da kültür izlerinin peşindeyken, bir başka bilim insanı dağlarda kilimlerde kullanılan kök boya bitkilerinin izini sürüyor olabilir.

Bu nedenle kültür araştırmalarını bir bayrak yarışı gibi görüyorum. Bir kuşak çalışır, elde ettiği bilgiyi sonraki kuşağa bırakır.

10. Bugün sizin arşivinizin dijitalleştirilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Benim için bunun en önemli tarafı, yıllar önce oluşturulan belgelerin yeniden araştırmacıların kullanımına açılmasıdır.

Bir arşiv yalnızca saklanmak için oluşturulmaz. Araştırılmak, okunmak ve yeni bilgiler üretmek için de yaşatılması gerekir.

Dijital teknoloji burada önemli bir imkân sağlıyor. Geçmişte kasetlerde, fotoğraf albümlerinde, dosyalarda veya dergilerde bulunan malzemeler bugün farklı biçimlerde yeniden düzenlenebilir.

Bu nedenle arşivin dijitalleştirilmesini geçmişte yapılan çalışmaların bugünün araştırmacısına yeniden teslim edilmesi olarak görüyorum.

11. Son olarak bu araştırmanın önemi ve sizin çalışmalarınızdan bugünün araştırmacılarına kalan en önemli sorumluluk nedir?

Bu soruyu sonuç ve toparlama bölümü olarak ele alıyorum. Geçmişte yapılan çalışmaları yalnızca tekrar etmek değil, onları yeni yöntemlerle değerlendirmek gerektiğini düşünüyorum.

Bence bu araştırmanın önemi yalnızca benim yaptığım çalışmaları belgelemekten gelmiyor. Asıl önemli olan, bir bölgede yıllar boyunca oluşturulan kültürel belleğin sonraki kuşaklara nasıl aktarılabileceğini göstermesidir.

Benim dönemimde kullandığımız araçlar farklıydı. Bugün araçlar değişti. Yarın daha farklı teknolojiler kullanılacak. Fakat kültürel mirası koruma amacı devam edecek.

Bu nedenle yapılan dijitalleştirme çalışması geçmiş ile bugün arasında bir köprü kuruyor. Aynı zamanda gelecekte yapılacak araştırmalar için yeni bir başlangıç noktası oluşturuyor.

Ben bu çalışmayı, geçmişte bize teslim edilen kültürel mirasın bugün yeniden işlenerek geleceğe bırakılması olarak değerlendiriyorum.

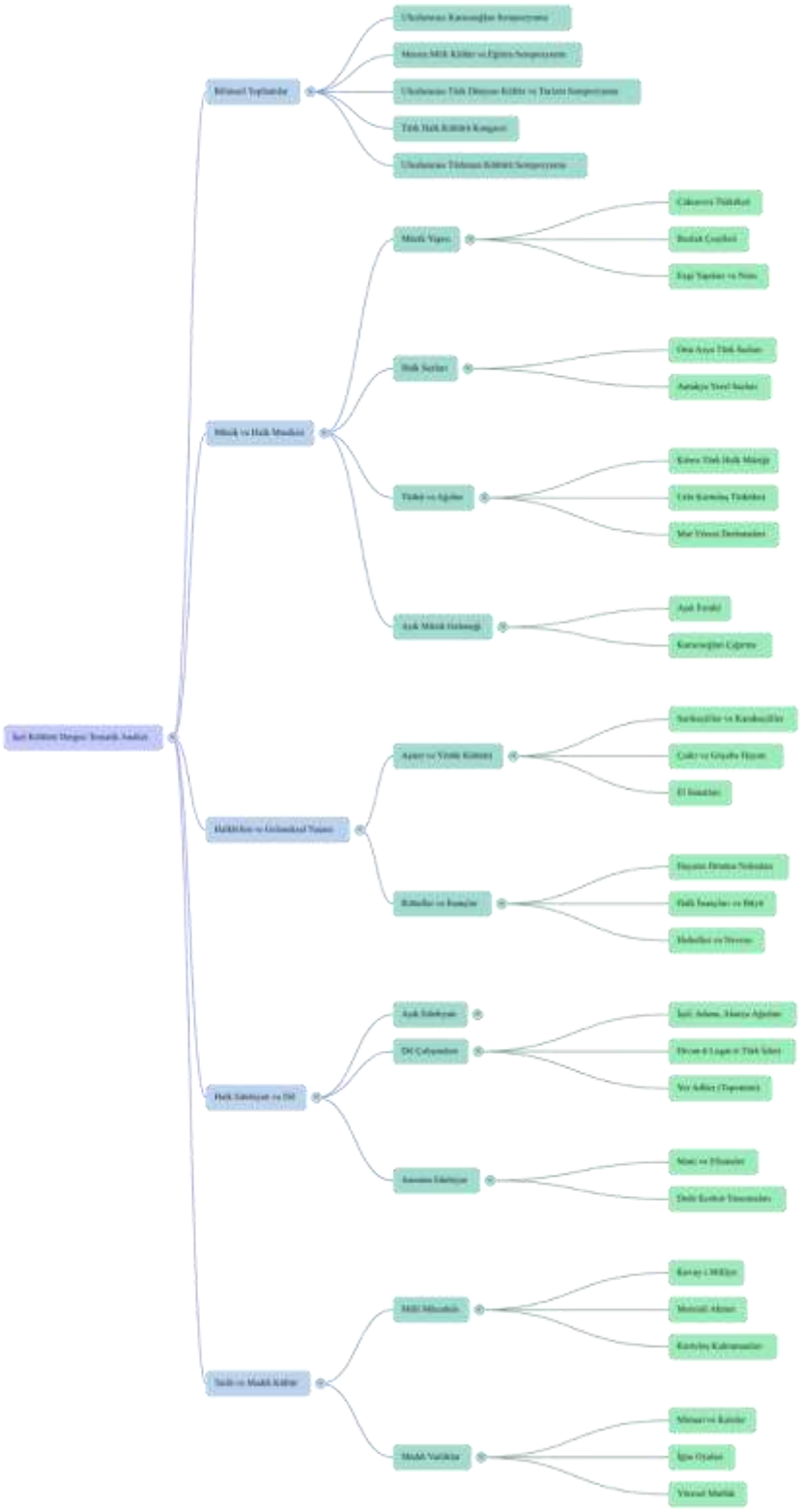
Bizim dönemimizde bugün ilkel sayılabilecek kayıt teknolojileri kullanılıyordu; bugün dijital teknoloji var, yarın başka teknolojiler olacak.

Fakat teknoloji ne kadar değişirse değişsin, araştırmacının sahaya bakışı, insana verdiği değer ve kültürel mirası koruma sorumluluğu değişmemeli.

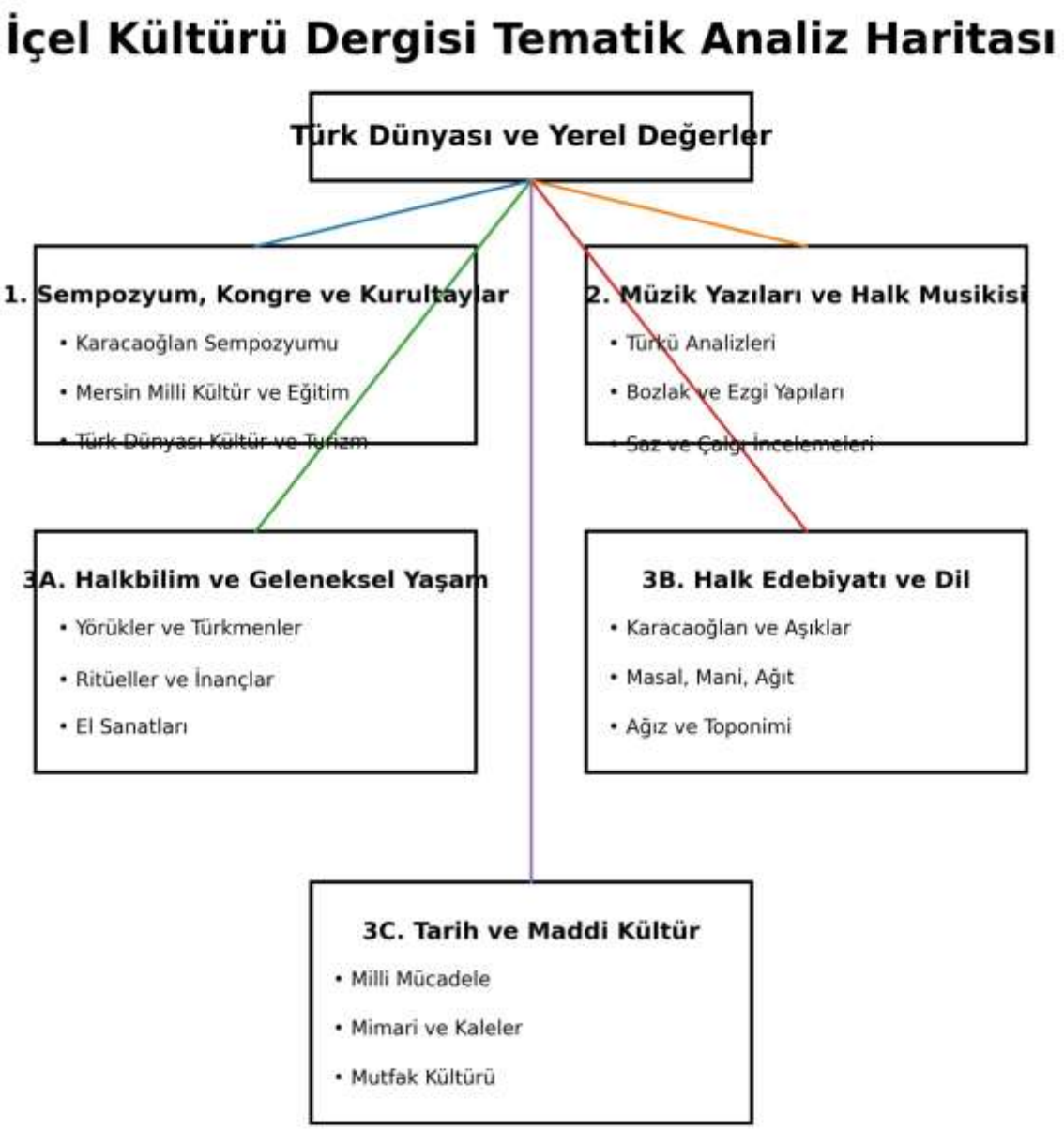
Eğer bugün bir araştırmacı, üstelik Halk Eğitimi Merkezi'ne piyano öğrenmeye gelen liseli çocuklar, benim yıllar önce topladığım bir belgeyi yeniden ele alıyor, dijitalleştiriyor ve başka insanların ulaşabileceği hâle getiriyorsa, yapılan çalışma amacına ulaşmış demektir.

Çünkü kültürün yaşaması, yalnızca geçmişi korumakla değil, geçmişten geleceğe sürekli bir aktarım sağlamakla mümkündür. Bu nedenle sizleri ve özellikle çocuklarının araştırmalarını destekleyen, görünmez kahramanlar olan aileleri de kutluyorum.

4.3. Tematik Analiz Bulguları*Şekil 1. İçel Kültürü Dergisi Tematik Analizi*



Şekil 2. İçel Kültürü Dergisi Tematik Analiz Haritası



Sonuç: Yerel yayınlar, Mersin'in kültürel belleğini
Türk dünyası perspektifiyle sistematik olarak belgelemektedir.

İçel Kültürü Dergisi'nin 61 sayısının tematik analizi, içeriklerin üç ana tema ve çok sayıda alt kategori etrafında yoğunlaştığını ortaya koymaktadır.

Tablo 2. İçel Kültürü Dergisi Tematik Dağılımı

Ana Tema	Alt Kategoriler	Kapsam
A. Halkbilim ve Geleneksel Yaşam	Yörük-Türkmen kültürü, göçebe geleneği, el sanatları, gelenek-görenek, halk inançları (nazar, yatır, Hıdrellez, Nevruz)	Geniş
B. Halk Edebiyatı ve Dil	Karacaoğlan, Dadaloğlu, Yunus Emre, aşık edebiyatı, türkü-ağıt-mani-efsane, ağız araştırmaları, toponimi	Çok geniş
C. Tarih ve Maddi Kültür	Millî Mücadele, Kuvayımilliye, geleneksel mimari, iğne oyası, yöresel mutfak	Orta
D. Müzik ve Halk Musikisi	Çukurova türküleri, bozlak formları, halk sazları, türkü derlemeleri	Orta
E. Akademik Etkinlikler	Sempozyum, kongre, kurultay haberleri (Karacaoğlan, Türk Dünyası vb.)	Dar

Tematik analiz sürecinde Karacaoğlan'ın derginin merkezi figürü olduğu belirlenmiştir; mezarı, şiirlerinin dili, efsanevi kişiliği ve adına düzenlenen etkinlikler pek çok sayıda işlenmiştir. Sarıkeçililer ve Karakeçililer başta olmak üzere Yörük-Türkmen kültürü ile Milli Mücadele dönemi de sıklıkla ele alınan konular arasındadır.

Derginin Ulusal Etki Alanı

Derginin ilk sayısında yer alan "Dergi İçin Ne Söylediler?" bölümü, yayımlanır yayımlanmaz ulusal düzeyde karşılık bulduğunu belgelemektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanı Kâmil Toygar, Cumhuriyet Üniversitesi Türk Dili Rektörlük Okutmanı Kutlu Özen ve Atatürk Üniversitesi öğretim üyesi Doç. Dr. Saim Sakaoğlu gibi isimler dergiye ilişkin olumlu değerlendirmelerini paylaşmıştır. Sakaoğlu, Arap harfli Türkçe kaynakların aktarılması için İçel Bibliyografyası hazırlanmasını da önermiştir.

Dijitalleştirme Süreci ve Kuşaklararası İş Birliği

Derginin tüm sayılarının dijital ortama aktarılması MERÇES kurucu üyesi Elif Özge Deveci tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu süreç yalnızca teknik bir işlem olmaktan öte; genç bir araştırmacının kültürel sorumluluk bilinciyle bir projeye sahip çıkmasının ve MERÇES'in kuruluş amacıyla örtüşen ilk somut çıktısının ifadesidir.

Görüşmeler sırasında kuşaklar arası dinamik de kendiliğinden şekillenmiştir. Hilmi Dulkadir'in onlarca yıllık saha birikimi ile genç araştırmacıların dijital yetkinliği bir araya geldiğinde bilginin kuşaklar arasındaki dolaşımı yalnızca teorik bir çerçeve olmaktan çıkmış, sahada gözlemlenebilir bir gerçeğe dönüşmüştür.

TARTIŞMA

Bu araştırma, kültürel belleğin korunması alanında birden fazla katmanı bir arada ele alan özgün bir çalışmadır. Hilmi Dulkadir'in kişisel arşiv anlayışı, İçel Kültürü Dergisi'nin toplumsal işlevi, dijitalleştirme sürecinin metodolojik boyutu ve MERÇES üyelerinin sürece katılımı; ayrı ayrı değerlendirildiğinde de anlamlı, bir arada ele alındığında ise tekrarlanamaz bir model ortaya koymaktadır.

Sempozyumun "Güzel Sanatlar, Müzik ve Sosyal Psikoloji" teması çerçevesinden değerlendirildiğinde bu çalışma; kolektif hafıza ve kimlik, güzel sanatların toplumsal rolü ve kuşaklar arası grup dinamikleri alt başlıklarıyla doğrudan temas etmektedir. Araştırmacı ile

Dulkadir arasında kurulan güven ilişkisi, bilgi paylaşımının yalnızca entelektüel değil aynı zamanda sosyal ve duygusal bir eylem olduğunu gözler önüne sermektedir.

MERÇES'in tüzüğünde yer alan araştırma yapma, kültür ve sanatı yaşatma hedeflerinin derneğin kuruluş yılında bu çalışmayla hayata geçirilmiş olması, sivil toplum kuruluşlarının bilimsel araştırma süreçlerindeki rolüne dikkat çeken somut bir örnek oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın temel akademik katkısı şu soruya yanıt vermesidir: "Yerel kültürel bellek, etik izinli saha araştırmasında, yaşayan bir bilgeden ulaşan bilgiler dijital arşivleme ve genç araştırmacıların katılımı aracılığıyla sürdürülebilir biçimde korunabilir mi?"

Bulgular bu soruya olumlu yanıt vermekte ve uygulanabilir bir metodolojik model önermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

"Bilgeden belgeye, belgeden dijitale" olarak özetlenen bu süreç; araştırmacının motivasyonu, kültür taşıyıcısının paylaşma felsefesi, genç nesillerin teknik yetkinliği ve akademik etiğin birleşiminden doğan uygulanabilir bir metodolojik modeli gözler önüne sermektedir.

Bu bildirinin sunulduğu çevrimiçi ortam da araştırmanın bir parçasıdır. Araştırmacı Reyhan Bezdüz (1970 doğumlu), araştırma odağı Hilmi Dulkadir (1955 doğumlu), İçel Kültürü yanında yazarın "Mut Bültenleri" dergilerini de dijitalleştiren Elif Özge Deveci (17 yaş) ve tematik analizi gerçekleştiren Baturalp Akan (18 yaş); üç farklı kuşaktan aynı amaç için bir araya gelmektedir. Elif Özge ve Baturalp akranlar olarak aynı kuşağı temsil etmektedir. Kuşaklararası bilgi aktarımı burada söylem olmaktan çıkmış, gözlemlenebilir bir gerçeğe dönüşmüştür.

Araştırmanın bulguları ışığında aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

1. Hilmi Dulkadir'in el yazısı notlarını ve cönklerini kapsayan ikinci bir dijitalleştirme aşaması planlanmıştır. Eski Türkçe ile yazılmış bu materyallerin günümüz Türkçesiyle birlikte arşivlenmesi Mersin kültür tarihine önemli katkı sunacaktır. Ayrıca Mut bülteni yazıları da dijitale çevrilmiş olup bir başka çalışmada akademik çevrelerle buluşturulacaktır.

2. Bu çalışmada geliştirilen metodolojik model — etik izinli saha araştırması, dijital arşivleme ve genç araştırmacı katılımı — benzer yerel kültür taşıyıcılarına uygulanmak üzere diğer şehirlerde de yaygınlaştırılabilir.

3. Genç araştırmacıların sürece dahil edilmesi yalnızca bir yöntem tercihi değil; sürdürülebilir kültürel bellek için yapısal bir destekleyici olarak ele alınmalıdır.

4. Mersin'de varlığını gösteren çocukların yönettiği tek dernek olan MERÇES gibi sivil toplum yapıları akademik araştırmaların doğal ortakları olarak tanınmalı; erken yaşta araştırma teknik ve yöntemleri konusunda bakış kazandırılmalı ve bu iş birliği modeli yaygınlaştırılmalıdır.

5. Dijital arşivlerin uzun vadeli sürdürülebilirliği için yerel yönetimler, üniversiteler ve sivil toplum kuruluşları arasında yapısal iş birlikleri kurulmalıdır. "Dijital arşivleme yalnızca bilgiye hızlı erişimi mümkün kılmakla kalmaz; aynı zamanda fiziksel belgelerin yıpranma ve kaybolma riskini ortadan kaldırır" diyen Çakmak'ı (2017) doğrulamaktadır. Bu konu dünyada giderek önem kazanmakta; Avrupa Birliği bu alanda yasal çerçeve hazırlayacak bir daire oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

Akın, B. (2018). Kültürel bellek ve müzik. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 101-117. Boztepe Taşkıran, H. (t.y.). *Kültürel bellek aktarımında dijital medyanın kullanımı* [Yayımlanmamış çalışma].

Çakmak, T. (2017). Dijital arşivleme ve kurumsal bellek. *Bilgi Dünyası*, 18(1), 45–67.

Doğanay, H. İ. (2024). İçel isminin Oğuz boylarıyla bağlantısı. *İçel Dergisi*, 4(2), 114-127.

Dulkadir, H. (1987-1999). *İçel Kültürü Dergisi* (Sayı 1-61). Mersin Halk Eğitimi Merkezi ve Akşam Sanat Okulu Müdürlüğü.

Güleç, S. ve Yalçın, A. (2025). Kültürel mirasın aktarılmasında yerel kültürel unsurların rolü. *İzmir Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 45-46.

Karagöl, R. ve diğerleri (2025). Dijitalleşme çağında kurumsal arşivler ve görsel hafızanın korunması: Dicle Üniversitesi örneği. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Researches*, 11(51), 18–34.

Kılınç, S. (2022). Kültürel miras ve dijital dönüşüm. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 10(4), 3415–3430.

Külcü, Ö. (2010). Kurumsal arşivcilik ve dijital belge yönetimi. *Türk Kütüphaneciliği*, 24(2), 233–256.

Laland, K. N., & Rendell, L. (2013). Cultural memory. *Current Biology*, 23(17), R736–R740.

Manoff, M. (2004). Theories of the archive from across the disciplines. *Libraries and the Academy*, 4(1), 9–25.

Mersin Kültür ve Sanat Çocukları Derneği [MERÇES]. (2025). Dernek tüzüğü. Mersin.

GÖRSEL EKLER

Araştırmayı önemli kılan bir diğer unsur da , 10 Mayıs 2026'da gerçekleşen online sunumda hakkında araştırma yapılan Sayın Hilmi Dulkadir ve araştırmayı gerçekleştiren Bezdüz-Deveci ve Akan'ın araştırma verilerinin toplandığı mekanda buluşmaları ve 16.Hisarlı Ahmet Sempozyumu online oturumuna hep birlikte katılmalarıdır. Bu ekte mekan ve kişiler hakkında bazı görseller yer alacaktır .

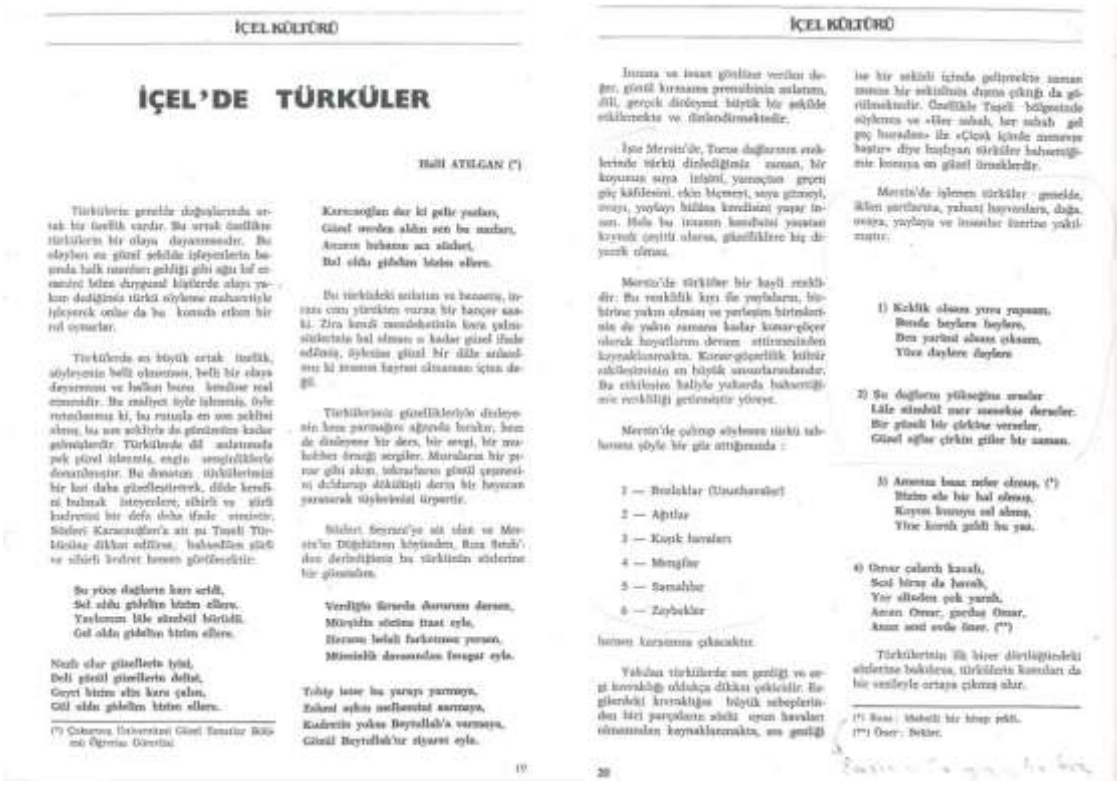
Ek 1: Sayın Hilmi Dulkadir ve araştırmayı gerçekleştiren Bezdüz-Deveci ve Akan'ın araştırma verilerinin toplandığı mekanda buluşmaları







Ek 2 : Dergide yazıları bulunan müzik araştırmacısı -Kültür ve Turizm Bakanlığı Türk Halk Müziği Sanatçısı ve Şef Sayın Halil Atılgan'a ait bir yazı örneği



İÇEL KÜLTÜRÜ

İÇEL'DE TÜRKÜLER

Halil ATILGAN (*)

Türkülerin genelde doğuşlarında ortak bir özellik vardır. Bu ortak özellikte türkülerin bir olaya dayanmasıdır. Bu olayları en güzel şekilde işleyenlerin başında halk ozanları geldiği gibi ağıt kıf ermeleri bilen duygusal kişilerde olayı yakın duğünü türkü söylemesi mahareti ile işleyerek onlar da bu konuda etkin bir rol oynarlar.

Türkülerde en büyük ortak özellik, söyleyenin belli olmaması, belli bir olaya dayanması ve halkın buna kendisine ait etmesidir. Bu özellişi öyle işlemiş, öyle renklendirmiş ki, bu rutuçla en son şekline ulaşmış bu son şekliyle de günümüze kadar gelmişlerdir. Türkülerde dil anlatımda çok güzel işlenmiş, engin sanatçılıklarla donatılmıştır. Bu donatım türkülerimizi bir kat daha güzelleştirmek, dilde kendini bulmak isteyenlere, sihirli ve sihirli kudretini bir defa daha ifade etmiştir. Söderi Karacaoğlan'a ait şu Toroslara dikkat edilirse, bahsedilen güzel ve sihirli kudret hemen görülecektir:

Su yüce dağlara kar sellî,
Sel aldı gideliu bitim ellere.
Yaylamın lâle sümbül bürüdü,
Gel aldı gideliu bitim ellere.

Nazlı elar güzellerin iyisi,
Deli gönül güzellerin delisi,
Geyet bitmi elin kara çalın,
Gül aldı gideliu bitim ellere.

Karacaoğlan der ki gelir yazlara,
Güzel sevden aldın sen bu nazları,
Arzuma kubanın acı sözleri,
Bal oldu gideliu bitim ellere.

Bu türküdeki anlatım ve benzetme, insanı coşu yürekten vuruş bir hançer saplı. Zira kendi memleketinin kara çalınlıklarını bal olmasını o kadar güzel ifade edilmiş, öylesine güzel bir dille anlatılmış ki insanın hayran olmaması için değil.

Türkülerinin güzellikleriyle dünyaya ben parmağını ağzında bırakır, hem de düşünene bir ders, bir sevgi, bir mahabbet örneği sergiler. Mısraları bir pınar gibi akar, tekrarlarını gönül çeşmesini doldurup dökülüşü derin bir hayranı yaratarak büyülemiş tirşartır.

Bilâhare Seyranî'ye ait olan ve Mersin'in Dağlıktaşın köyünden, Rıza Serah'dan derlediğimiz bu türkünün sözlerine bir göz atalım.

Verdiğin sözünde durursun dersem,
Müryidin sözüme itaat eyle,
Hicranı helali farkettimse yansın,
Müsaadık dersemden feragat eyle.

Tabip tutar bu yarayı yarmaya,
Zahmi aşkın nafiasına sarmaya,
Kaderim yoksa Beytullah'a varmaya,
Güzel Beytullah'ın ziyaret eyle.

(*) Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Öğretim Görevlisi

19

İÇEL KÜLTÜRÜ

İnsana ve insan gönlüne verilen değer, güzel konuşma prensibinin anlatım, dil, gerçek düzeyini büyük bir şekilde etkilemekte ve dinlendirmektedir.

İşte Mersin'de, Toros dağlarının eteklerinde türkü dinlediğimiz zaman, bir koyunun suya inişini, yamaçtan geçen göç kâfilesini, ekin biçmeyi, soya gitmeyi, yaylayı hülâsa kendisini yaşar insan. Hele bu insanın kendisini yaratan kıvrak çeşitli olursa, güzelliklere hiç diyecek olmaz.

Mersin'de türküler bir hayli zengindir. Bu zenginlik kışı ile yaylaları, birbirine yakın olmayı ve yerleşim birimlerinin de yakın zamana kadar konar-göçer olarak hayatlarını devam ettirmesinden kaynaklanmaktadır. Konar-göçerlik kültür etkileşiminin en büyük unsurlarındandır. Bu etkileşim hâliyle yukarda bahsettiğimiz zenginliği getirmiştir yöreye.

Mersin'de çalınıp söylenen türkü tabanına göyle bir göz attığımızda :

1 — Bozlaklar (Uzunhavalar)
2 — Ağıtlar
3 — Kışık havaları
4 — Mengiler
5 — Semahlar
6 — Zeybekler

hemen karşımıza çıkacaktır.

Yukarıda türkülerde son gördüğü ve ezgi kıvrıklığı oldukça dikkat çekicidir. Bu gözlerdeki kıvrıklığın büyük sebeplerinden biri parçalarda sıkça uşun havaları olmasından kaynaklanmaktadır, son gözlü ise bir şekilde içinde gelişmekte zaman zaman bir şekillenin dışına çıktığı da görülmektedir. Özellikle Tuzlî bölgesinde söylenen ve «Her sabah, her sabah gel güç bereden» ile «Çiçek içinde zemzeye başlar» diye başlayan türküler bahsettiğimiz konuya en güzel örneklerdir.

Mersin'de işlenen türküler genelde, ikleri yerlerine, yabani hayvanlara, dağa, ovaya, yaylaya ve insanlar üzerine yakılmıştır.

1) Kızlık olsam yıra yapsam,
Berde beylere beylere,
Ben yarimi alsam çıksam,
Yüce dağlere dağlere

2) Su dağlara yükseğine ırmalar
Lâle sümbül nar nesekse derseler.
Bir güzeli bir çirkine verseler,
Güzel oğlar çirkin güler bir zaman.

3) Annem bana neler elmaz, (*)
Bizim ele bir hal olmaz,
Kayan kuruya sal olmaz,
Yüce kızılı gelili bu yaz.

4) Omar çalarlı kavalı,
Sesi birse da havalı,
Yar dilleden çok yaralı,
Aman Omar, gardaş Omar,
Aman sesi sevda ömer. (**)

Türkülerinin ilk hiçer dörtlüğündeki sözlerine bakılırsa, türkülerin konuları da bir vesileyle ortaya çıkmış olur.

(*) Bana : Mahalli bir hitap şekli.
(**) Ömer : Sekter.

20

Otizmli Bireylerde Otodidaktik Öğrenme ve Müzik Eğitiminin Sosyal Psikolojik Boyutları

Autodidactic Learning and the Social-Psychological Dimensions of Music Education in Individuals with Autism

Reyhan Bezdüz

Millî Eğitim Bakanlığı

reyhanbezduz06@gmail.com

Maria Luisa Carneiro Kaya

Sosyal Psikolog

luisacarneiro@gmail.com

"Eğitimde feda edilecek tek bir fert dahi yoktur."

Mustafa Kemal Atatürk

Özet

Bu çalışma, otizm spektrum bozukluğu (OSB) tanısı almış bireylerde gözlemlenen öğrenme stillerini, özellikle otodidaktik öğrenme (kendi kendine öğrenme) ekseninde ele alarak müzik eğitiminin sosyal ve psikolojik boyutlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, Mersin Devlet Opera ve Balesi (MDOB) Çocuk Korosu çalışmaları ile Mersin İl Millî Eğitim Müdürlüğü koordinasyonunda yürütülen uzun süreli alan gözlemlerine dayanmaktadır. Çalışma grubu, müzik alanında aktif olarak yer alan farklı yaş gruplarından dört OSB tanılı bireyden oluşmaktadır. Araştırmada heutagoji, paragoji, biyografik öğrenme ve müziksel çevrelerin katılımcıların davranış uyumu, sosyal etkileşimi, aidiyet duygusu ve öğrenme motivasyonu üzerindeki etkileri incelenmiştir. Elde edilen bulgular; otodidaktik öğrenme eğilimlerinin OSB'li bireylerde müzik eğitimi aracılığıyla desteklenebildiğini, sanatsal müzik ortamlarının sosyal dönüşüm süreçlerini olumlu yönde etkilediğini ve koro gibi paragojik öğrenme bağlamlarının aidiyet ile sosyal uyum gelişimine katkı sağladığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Otizm ve müzik, otodidaktik öğrenme, hiperleksi, hiperfokus, biyografik öğrenme

Abstract

This study aims to examine the social and psychological dimensions of music education by focusing on the learning styles observed in individuals diagnosed with autism spectrum disorder (ASD), particularly through the lens of autodidactic (self-directed) learning.

The research is based on long-term field observations conducted within the framework of the Mersin State Opera and Ballet (MSOB) Children's Choir and under the coordination of the Mersin Provincial Directorate of National Education.

The study group consists of four individuals with ASD from different age groups who are actively involved in music.

The effects of heutagogy, paragogy, biographical learning, and musical environments on participants' behavioral adaptation, social interaction, sense of belonging, and learning motivation were examined.

Findings indicate that autodidactic learning tendencies in individuals with ASD can be supported through music education, that artistic musical environments may positively influence social transformation processes, and that paragogical learning contexts such as choir participation may contribute to the development of belonging and social adaptation.

Keywords: *Autism and Music, Self-Directed Learning, Hyperlexia, Hyperfocus, Biographical Learning*

GİRİŞ

Sanat, insanlık tarihi boyunca yalnızca estetik bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda bireyin duygusal, bilişsel ve sosyal gelişimini destekleyen bir alandır. İlk çağlardan itibaren pek çok uygarlıkta müzik ve sanat etkinliklerinin bireyin dünyaya açılmasını ve duygusal dengesini kolaylaştırdığı bilinmektedir. (Peters, 1987, s. 25; Fleshman ve Fryrear, 1981, s. 12). Orta Asya Türk kültüründe müziğin altı bin yıl öncesine dayanan tedavi ediciliği ve İslam medeniyetinde Er-Razi, Farabi ile İbn-i Sina'nın müzik makamlarıyla şifa anlayışı, bu köklü geleneğin somut göstergeleridir (Güvenç, 1993, s. 24).

Müzik eğitimi bireye kendi yaşantıları yoluyla amaçlı olarak müziksel davranışlar kazandırma veya bireyin müziksel davranışlarını kendi yaşantıları yoluyla amaçlı olarak değiştirme süreci olarak tanımlamaktadır. Burada bireyin müziksel davranışlarında, belirlenen amaçlar doğrultusunda ve kendi yaşantılarının ürünü olarak kalıcı değişikliklerin meydana gelmesi beklenmektedir. (Uçan, 1989).

Müziğin terapötik ve eğitimsel potansiyeli günümüzde de araştırmacıların ilgisini çekmektedir. Şarkı söyleme, enstrüman çalma ve müzik terapisi gibi müzik temelli müdahâlelerin OSB'li bireylerde iletişim becerilerini geliştirdiği, duygusal ifadeyi desteklediği ve sosyal etkileşimi artırdığı alan yazında ortaya konmaktadır (Bieleninik vd., 2017; Sharda vd., 2018; Thompson, 2018). Nörogörüntüleme çalışmaları, müziğin otistik bireylerde işitsel işleme ve duygusal düzenlemeyle ilişkili beyin bölgelerini tipik gelişim gösteren bireylerden daha yoğun biçimde aktive ettiğini göstermiştir (Sharda vd., 2018).

OSB'li bireylerde belirli alanlara yönelik yoğun ilgi, aşırı odaklanma (hiperfokus) kapasitesi ve monotropik dikkat örüntüsünün otodidaktik öğrenme eğilimleriyle ilişkili olabileceği değerlendirilmektedir. Kendi kendine öğrenme olarak da tanımlanan otodidaktizm, bireyin herhangi bir dışsal yönlendirme olmaksızın kendi ilgi alanı doğrultusunda bilgi ve beceri edinmesi sürecidir (Ecclesfield ve Garnett, 2025). Bu çalışma, söz konusu eğilimin müzik eğitimi ortamlarında nasıl biçimlendiğini ve sanatsal bağlamların OSB'li bireylerin sosyal gelişimine nasıl katkı sunduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

OTODİDAKTİZM VE HEUTAGOJİ

Otodidaktizm, kendi kendine bilgi edinilmesi olarak tanımlanmakta ve öğrenmenin "ne" boyutuna odaklanmaktadır. Heutagoji ise Stewart Hase ve Chris Kenyon tarafından 2000 yılında kavramsallaştırılmış olup bireyin kendi öğrenme hedeflerini, süreçlerini ve hızını bizzat belirlediği öz-belirlenim temelli bir öğrenme kuramıdır (Hase ve Kenyon, 2000). Heutagoji, pedagoji ve andragojinin ötesine geçerek öğrenenin yalnızca içeriği değil, öğrenme biçimini de inşa ettiği "çift döngülü" bir süreç olduğunu öne sürmektedir (Ecclesfield ve Garnett, 2025).

OSB'li bireylerin otodidaktizm süreçleri incelendiğinde, yoğun özel ilgi alanlarının ve aşırı odaklanma (hiperfokus) kapasitesinin otodidaktik öğrenme eğilimleriyle ilişkili olabileceği görülmektedir. Bu bireyler, ilgi alanlarında resmî bir eğitim almaksızın bilgi birikimi geliştirebilmekte; görsel ve kinestetik öğrenme stratejilerine yönelme eğilimi

taşıyabilmektedirler (Edelson, S.M.). Müzik eğitimi bağlamında, bireyselleştirilmiş yaklaşımlarla bir araya geldiğinde farklı öğrenme dinamikleri ortaya çıkarabilmektedir.

PARAGOJİ, MÜZİKSEL SOSYAL ÖĞRENME VE BİYOGRAFİK ÖĞRENME

Paragoji, Corneli ve Danoff (2011) tarafından geliştirilen ve akranlar arası öğrenmeyi merkeze alan bir kuramdır. Paragoji ilkelerine göre öğrenciler hem bilgi alıcısı hem de bilgi sağlayıcısıdır; öğrenme çok boyutlu ve ağ tabanlıdır; gönüllü katılım ve özerk hareket etme temel koşuldur (Corneli ve Danoff, 2011).

Koro ortamı bu bağlamda özgün bir paragojik öğrenme alanı sunmaktadır. Prova, sahne ve konser deneyimleri aracılığıyla OSB'li bireylerin; akranlarını gözlemleyerek, taklit ederek, şarkılardan etkilenerek ve nitelikli müzik çevrelerinde bulunarak biyografik öğrenme süreçleri yaşayabilmektedirler.

Peter Alheit ile Alheit ve Dausien'in biyografik yaklaşımına göre öğrenme, bireyin kendi yaşam deneyimlerini düşünümsel biçimde anlamlandırması, geçmiş deneyimleriyle yeni deneyimleri ilişkilendirmesi ve yeni anlamlar üretmesiyle gerçekleşen dinamik bir süreçtir. Birey kendi biyografik bilgi birikiminden yararlanır; öğrenme çoğu zaman planlanmamış biçimde, gereksinimler ve yaşam deneyimleri içinde de ortaya çıkabilir.(Akın ,2023)

OTİZM SPEKTRUM BOZUKLUĞU VE MÜZİK

OSB, farklı algısal özellikler, duyusal işlemleme güçlükleri, tekrarlayan davranışlar ve sosyal iletişimde süregelen zorluklarla karakterize karmaşık bir nörogelişimsel durumdur (American Psychiatric Association, 2022). Ayrıca OSB'li bireylerin arasında, belirli alanlarda ileri düzey performans, güçlü görsel bellek ve işitsel algı gibi özellikler sergileyebilenlere rastlanmaktadır.

Müzik, OSB'li bireyler için esnek bir öğrenme ortamı sunmaktadır. Araştırmalar, müziğe dayalı müdahâlelerin dikkat, iletişim ve sosyal etkileşim gibi çeşitli alanlarda olumlu sonuçlarla ilişkili olabildiğini ortaya koymaktadır (Kim vd., 2008; Latif vd., 2021). Müziğin ritmik ve tekrarlayan yapısı, OSB'li bireylerin bilişsel ve duyusal özellikleriyle örtüşerek katılımı destekleyebilmektedir (Boso vd., 2006). Nordoff'un 2004 yılında (Turry, 2015) tanımladığı müziğe duyarlılık göstergeleri ritme eşlik etme, duygulanma, odaklanma, sevinç, hareket ve mırıldanma bu çalışmanın alan gözlemleri sürecinde katılımcılarda belirgin biçimde izlenmiştir (Türkmen.E., 2024:137).

ÖZEL EĞİTİM VE MÜZİK EĞİTİMİNİN YASAL ÇERÇEVESİ

Türkiye'de özel eğitim hizmetleri, 573 sayılı Özel Eğitim Hakkında Kanun Hükmünde Kararname ve Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliği (ÖEHY) çerçevesinde yürütülmektedir. ÖEHY'ye göre, bireylerin eğitim ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamak üzere geliştirilmiş programlar ve özel yetiştirilmiş personel ile uygun ortamlarda sürdürülen eğitim olarak tanımlanmaktadır (MEB, 2020).

HİPERLEKSİ (HYPERLEXİA), HİPERFOKUS (HYPERFOCUS), EKOLALİ VE OTİZM İLİŞKİSİ

Lin'in (2014) çalışmasında hiperleksi (hyperlexia) kavramı, çocuğun yazılı kelimeleri ve sembolleri yaşına göre beklenenden çok daha erken ve doğru okuyabilmesine karşın okuduğunu anlama ve dili işlevsel kullanma becerilerinin aynı düzeyde gelişmemesi bağlamında ele alınmıştır. Çalışmada hyperlexia'nın yalnızca otizmde görülmediği, ancak OSB olan çocuklarda belirli öğrenme profilleriyle birlikte görülebildiği belirtilmektedir. Bu

çalışmada Lin'in bulguları, vakalarda gözlemlenen erken okuma ve otodidaktik öğrenme örüntülerini tartışmak amacıyla kullanılmakta ve hiperleksiye ilişkin özelliklerin;

• erken yaşta kelime okuyabilme

• kelime çözümleme becerisi,

• okuduğunu anlamanın kelime okuma kadar gelişmemesi

• dili kullanmada güçlük,

• görsel öğrenmenin işitsel öğrenmeden güçlü olması

• anında ekolali - bazı çocuklarda ise gecikmiş ekolali

olduğu saptanmıştır.

(Lin, 2014:168–177).

Genç Tosun'un (2021) araştırmasında, OSB olan bireylerde sık görülen bir iletişim özelliği olarak tanımlanan ekolali, daha önce duyulan bir sözcük, ifade ya da cümlenin tamamının veya bir bölümünün sözel olarak tekrarlanması olarak açıklanmaktadır. Makaleye göre ekolali, OSB'de sosyal iletişim güçlükleri ve dil gelişimindeki farklılıklarla ilişkilidir; yalnızca anlamsız bir tekrar olmayıp sıra alma, iletişimi sürdürme, talepte bulunma, bilgi işleme ve öz düzenleme gibi işlevler de taşıyabilir.

Rowland (2020), çalışmasında "hiperfokus" kavramına değinmiştir. Yazar hiperfokusu, bireyin aynı anda tek bir konuya ya da uyarana yoğun ve sürekli odaklanarak diğer uyaranları dışlaması olarak ele almakta ve hiperfokusla ilişkilendirdiği çeşitli özellikleri şöyledir:

• bireyin tek bir konuya yoğun ve sürekli odaklanması

• ilgi duyduğu alanlarda derin ve ayrıntılı bilgi edinmesi,

• beklenmedik kesintiler karşısında huzursuzluk ve kaygı yaşaması,

• gürültülü ve diğer duyusal uyaranlara karşı aşırı hassasiyet göstermesi,

• duyusal ağır yüklenme nedeniyle düşünme ve odaklanmada güçlük yaşaması,

• sosyal ipuçlarını, imaları ve sözel olmayan iletişimi anlatmakta zorlanması

• konuşmaları çoğunlukla kelimesi kelimesine yorumlaması

(Rowland, 2020).

YÖNTEM

ARAŞTIRMA DESENİ

Bu araştırmada nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş ve durum çalışması deseni kullanılmıştır. Veriler, araştırmacının MDOB Çocuk Korosu ve ilgili sanatsal etkinliklerdeki uygulamalar sırasında gerçekleştirdiği doğal gözlemler, akran ilişkileri, veli görüşmeleri ve örnek olay betimlemeleri yoluyla elde edilmiştir.

ÇALIŞMA GRUBU

Çalışma grubu, Mersin İl Millî Eğitim Müdürlüğü (İL MEM) koordinasyonunda yürütülen yetenek taramaları ile araştırmacının gözlemleri sonucunda belirlenen, farklı yaş gruplarından dört OSB tanılı bireyden oluşmaktadır. Katılımcıların bireysel enstrüman eğitimi ve grup temelli çalışmaları birlikte sürdürülmektedir. Özel olarak gözlemlenen bu bireylerin ortak noktası, MDOB Çocuk Korosu ile olan bağlantılarıdır. Yaşları küçük olan, koroda şarkı söyleyebilen ve 72 kişiyle gerçekleştirilen koro çalışmalarına katılan Vaka 1 ve Vaka 2, korist

kimlikleriyle; Vaka 3 ve Vaka 4 ise MDOB Çocuk Korosu'na piyano eşlikçisi kimlikleriyle grupta yer almaktadır.

ARAŞTIRMA SÜRECİ VE BAĞLAMI

Araştırma süreci üç ana bileşen üzerine kuruludur:

• İlk bileşen, Mersin İL MEM Kültür Şubesince gerçekleştirilen yetenek taramalarıdır. Taramalarda 1.432 özel eğitim öğrencisi değerlendirmeye alınmış ve 237 öğrencinin müzik alanında yetenekli olduğu belirlenmiştir.

• İkincisi MDOB Çocuk Korosu çalışmaları, sahne deneyimleriyle gelişen biyografik öğrenme ortamlarına katkı sunan sanat performanslarına sıklıkla tanık olma durumlarıdır.

• Üçüncüsü ise araştırmacı tarafından Mersin Toroslar Halk Eğitimi Merkezi bünyesinde yürütülen bireysel müzik kurslarıdır. Başlangıçta nicel bir tarama niteliği taşıyan süreç, bireysel gözlemler ve vaka çalışmalarıyla derinleştirilerek nitel bir araştırmaya dönüşmüştür.

ETİK

Bu çalışma, Toros Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etik Kurulu tarafından incelenmiş ve etik açıdan uygun bulunmuştur (Karar No: 2025/65, 24.03.2025). Araştırmaya katılan bireylerin velilerinden 6698 sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında bilgilendirilmiş açık rıza onayı alınmıştır. Aileler görsel-işitsel verilerin ya da kimliklerin açıkça belirtilmesinde ve araştırmalarda kullanılmasında sakınca görmediklerini belirtmiş olsalar da araştırmacılar, katılımcıları isimlerinin baş harfleriyle tanımlamayı tercih etmiştir.

BULGULAR

SİSTEM DÜZEYİNDEKİ BULGULAR: NİCELDEN NİTELE

Mersin İL MEM'in 7 Şubat 2024 tarihinde başlatılan yetenek tarama çalışması, araştırmanın sistematik zeminini oluşturmaktadır. 1.432 özel eğitim öğrencisi arasında yapılan tarama sonucunda 237 öğrencinin müzik alanında geliştirilebilir yetenekte olduğu belirlenmiş ve öğrenciler MDOB Çocuk Korosu ve çeşitli müzik programlarına yönlendirilmiştir. Bu süreç derinleştirilerek nitel bir araştırmaya dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sayısal verinin sahadaki bireysel örüntülerinin açıklamada yetersiz kalması ve katılımcılara özgü otodidaktik eğilimlerin ancak nitel yöntemle kavranabileceğinin anlaşılmasıyla gerçekleşmiştir. Müzik eğitimcisi yazar RB'nin, konu ile ilgili nicel taramalarda başarı kriterlerine uygunlukları saptanan OSB'li öğrencilerle neler yapılabileceğini, kendi çalışma koşullarında, devletin sunduğu eğitim ortamlarından yararlanmaya gönüllü aileleri ve çocukları dâhil ettiği bir çalışmadır. MDOB'nin genel etik onayın maddelerinden birisi de OSB'li bireylerin müzik çalışmalarını incelemektir. Koroya devam edenler ile sınırlandırılmış araştırmaya konu olan 4 çocuk dışında, tipik gelişim gösteren, empati düzeyi yüksek, çocuk korosu üyesi akran destekleriyle bir çalışma yürütülmüştür.

UZMAN GÖRÜŞÜNE DAYALI BULGULAR: HİPERLEKSİ VE BÜTÜNCÜL GELİŞİM

16 Mart 2024 tarihinden itibaren etkinliklerine katılan OSB'li öğrencimizin annesi, özel eğitim öğretmeni Seda Çelik'in alan deneyiminden gelen aktarımları, hiperleksi ile otodidaktizm arasındaki ilişkiye önemli bir perspektif kazandırmaktadır:

"Hiperleksi ve kendiliğinden öğrenme dediğimiz durumlarla sahada oldukça sık karşılaşıyorum. Bazı çocuklar gerçekten kimse öğretmeden okumayı çözebiliyor. Bu da ilk bakışta çok etkileyici geliyor; ancak okuma becerisi önden giderken okuduğunu anlama, dili

işlevsel kullanma ve sosyal iletişim aynı hızda gelişmiyor. Gelişim bir bütündür. Dil, sosyal iletişim, oyun, dikkat ve motor beceriler hep birlikte ilerliyor. Bu yüzden çocuğu bütüncül değerlendirmek ve ihtiyaç duyulan alanlarda yapılandırılmış destekle ilerlemek en doğru yaklaşımdır."

Bu aktarım, otodidaktik öğrenmenin OSB'li bireylerde bütüncül bir değerlendirme ve müzik eğitiminin de bütünleşik biçimde ele alınması gerektiğini göstermektedir.

VAKA ANALİZLERİ

Burada, dört OSB tanılı bireye ilişkin bulgular sunulmaktadır. Vakalar yaş, gelişimsel özellikler, müziksel deneyim ve eğitim geçmişleri bakımından birbirinden farklılaşmakla birlikte; erken yaşta kendiliğinden öğrenme, müziksel ilgi ve yetenek, müzik yoluyla sosyal katılım, aile ve akran desteği ile biyografik öğrenme çevrelerinin etkisi bakımından ortaklıklar göstermektedir. Vaka analizlerinde bireylerin yaşam öyküleri, müzikle karşılaşma biçimleri, kendiliğinden gerçekleştirdikleri öğrenme süreçleri ve sonrasında gözlenen değişimler birlikte ele alınmıştır.

Vaka 1: E.H.Y. (13 yaş, OSB tanılı)

E.H.Y., yetenek taraması kapsamında 8 Mart 2024 tarihinde araştırmacıyla tanışmış ve yürütülen müzik etkinliklerine katılan ilk öğrencilerdendir. Araştırmacı tarafından seçtiği öğrencilerin müziksel faaliyetlerdeki gelişimlerini görmek amacıyla 16 Mart 2024 tarihinde MDOB Çocuk Korosu çalışmalarına dahil ettiği grupta yer almış ve 23 Nisan 2024 tarihindeki konserde " We Are The World" şarkısını opera solistleriyle başarıyla seslendirmiştir.

2024–2025 temsil sezonunda Mersin Devlet Opera ve Balesi (MDOB) Çocuk Korosu sınavını başarıyla geçmiş ve kurumun OSB tanılı ilk resmi çocuk korosu üyesi olmuştur.

Araştırmacıyla ilk karşılaşmadaki (12 Mart 2024) sınıf içi gözlemlerinde E.H.Y.'nin iletişim biçiminde ekolali ile ilişkilendirilebilecek bir örüntü dikkat çekmiştir. Ayrıca E.H.Y.'nin konuşurken kelimelerini özenle seçmekte, tekrarlı bir anlatım ve sempatik tonlama kullanmaktadır.

E.H.Y.'nin müziğe yoğun ilgi gösterdiği, şarkı söylemekten hoşlandığı ve gitar çalabildiği gözlenmiştir. Dört yaşında, İngilizce çizgi filmlerden edindiği işitsel yaşantılarla İngilizce ve Türkçe okumayı öğrendiği veli ve araştırmacı gözlemleriyle aktarılmıştır. Bu durum, erken yaştaki kendiliğinden öğrenme ve hiperleksiyle ilişkilendirilen erken okuma örüntüsünün birlikte değerlendirilmesini sağlamaktadır.

16 Mart 2024 tarihinde annesi ve kız kardeşiyle birlikte ilk koro çalışmalarına katılan E.H.Y.'nin, başlangıçta koro binasında kendisini yalnız hissettiği anlarda tiz bir sesle "Kayboldum, yardım edin, imdat!" şeklinde koştuğu gözlenmiştir.

23 Nisan 2024 tarihinde MDOB Orkestrası ve solistleriyle gerçekleştirilen Çocuk Korosu konserinde E.H.Y.'nin solistlerle birlikte İngilizce şarkı seslendirmesi dikkat çekmiş ve performansı izleyicilerce olumlu karşılandığı gözlemlenmiştir. Koroya geldikçe MDOB temsillerini izlemiştir.

E.H.Y. bu süreçte La Bohème, Carmen, Rigoletto, Romeo ve Juliet Balesi cb. çok sayıda opera ve bale eserini izlemiştir. Eserleri izlemesiyle sahne ve orkestra ekibinin birçok üyesini isimleriyle tanımış; besteciler, orkestra şefleri ve eser karakterleri hakkında gözlem yapmıştır. Temsillere gelmeden eser ve besteci hakkında araştırma yaptığı, edindiği bilgileri ayrıntılı biçimde aktardığı gözlenmiştir. Bu durum, müziksel öğrenmenin yalnızca formal ders ortamında değil, bireyin kendi merakı doğrultusunda gerçekleştirdiği araştırma ve gözlem süreçleri aracılığıyla da sürdürüldüğünü göstermektedir.

2024–2025 eğitim-öğretim yılında Halk Eğitimi Merkezi'nde temel müzik eğitimi, nota öğretimi, piyano ve güzel sanatlara hazırlık kurslarına devam eden E.H.Y., MDOB Çocuk Korosu çalışmalarına sürekli katılmıştır. Koro çalışmalarının başlangıcında gözlenen uyum, güven, benlik algısı ve çevredeki insan ve nesnelerle ilişkili güçlüklerin zaman içerisinde azalmasıyla birlikte, nota ve akorları tanıma, sesleri nota isimleriyle ifade etme ve ritimleri yazabilme gibi müziksel becerileri gelişmiştir. Korodaki akranlarını gözlemleyerek öğrenme davranışlarının arttığı belirlenmiştir. Bu durum, öğrenenin yalnızca öğretmenden değil, diğer öğrenenlerden de bilgi ve beceri edinmesi bakımından paragojik öğrenme kavramıyla ilişkilendirilebilir.

E.H.Y., 4–11 Temmuz 2025 tarihleri arasında Çanakkale Üniversitesi Otizm Müzik Yaz Okulu'na katılmıştır. Bu deneyim, daha önce koro ve opera ortamlarında edindiği müziksel ve sosyal deneyimlerin farklı bir öğrenme ortamında sürdürülmesini sağlamıştır.

2025–2026 eğitim-öğretim yılında İl MEM Özel Çocuklar Korosu-Bandosu ve "Ailemle Ukulele" çalışmalarına katılmıştır. Kız kardeşinin de MDOB sahnesinde çocuk sanatçı olarak yer alması sağlanmıştır. Kardeşinin sahne deneyimini paylaşması, E.H.Y.'nin kardeşine yönelik olumlu duygularını ve aile içindeki müziksel etkileşimini güçlendiren bir deneyim olarak gözlenmiştir.

E.H.Y.'nin okul ortamındaki kaynaştırma sürecinin de olumlu yönde ilerlediği gözlenmektedir. Araştırmanın ikinci yazarı LMGK ile yapılan telefon görüşmelerinde karşılıklı iletişimde belirgin bir sorun yaşanmaması, E.H.Y.'nin erken yaşta geliştirdiği dil becerilerini ilerleyen dönemde sosyal iletişim bağlamında da kullanılabildiğini göstermektedir.

Veli aktarımı

E.H.Y.'nin annesi E.Y., yetenek taraması sonrasında başlayan süreci aile açısından bir dönüm noktası olarak değerlendirmiştir:

"Mersin İl MEM'in özel eğitim yetenek tarama çalışmalarından sonra gelişen olaylar, hayatımızın fırsatıydı diyebilirim. 5 hafta sonra oğlum MDOB Orkestrası eşliğinde çok önemli solistlerle ve 300 kişilik bir çocuk korosuyla 'WeArethe World' şarkısını söylüyordu. Bir çocuğun, alıştığı okul ortamlarından, sanatın ve sanat ortamlarının dokunuşlarıyla değişimine şahit oldum. MDOB Çocuk Korosu'ndaki anlayışı ve empatisi yüksek veliler ve çocuklar bizleri kucakladı. Özel çocuğu olan aileler zincirlerini kırdı. Bu çalışmanın bizlerde oluşturduğu değişiklikler anlatmakla bitmez."

Veli, E.H.Y.'nin Otizm Müzik Yaz Okulu'na katılımının önemli olduğunu belirtmiştir. Özellikle oğlunun otizm konulu konuşmalardan daha az rahatsızlık duyması, müzik çalışmalarına bağımsız katılım göstermesi ve yaz okulunda ailesinden bağımsız zaman geçirebilmesi, veli tarafından özgüven gelişiminin göstergeleri olarak değerlendirilmiştir.

Veli, araştırmacının yönlendirmesiyle başlayan telefon arkadaşlığının E.H.Y.'nin İngilizce iletişim becerilerinin kullanımına katkı sağladığını ve kendisini ifade etmekte zorlandığı dönemlerde İngilizce çalışmaya yöneldiğini belirtmiştir. Araştırmacının ev ziyaretlerinde kardeşiyle çok uyumlu ilişki içinde olduğu görülen E.H.Y'nin ayrıca telefondaki dil uygulamalarında kendi kendine İngilizce çalıştığı gözlenmiştir.

Vaka 2: A.D.A. (4. sınıf öğrencisi, OSB tanılı)

A.D.A., Erken çocukluk döneminde belirgin dil gelişimi gecikmesi yaşadığı ve dört yaşında yalnızca "anne" sözcüğünü kullandığı veli tarafından aktarılmıştır. Doğuştan geniz eti problemi nedeniyle yaşanan sağlık sorunlarının dil gelişimindeki gecikmeyle ilişkili olabileceği yönündeki doktor görüşü de veli aktarımıyla araştırmacıya iletilmiştir. Ayrıca A.D.A.'nın dört

yaşında bir televizyon programında alfabedeki sesleri birleştirerek okumayı kendisinin öğrendiği belirtilmiştir. Bu durum, erken okuma ile kendiliğinden öğrenme örüntülerinin birlikte değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

İlkokula başlama ve uyum sürecinin daha kolay ilerlediği, A.D.A.'nın sosyal açıdan rahat bir birey olarak çevresinin dikkatini çektiği aktarılmıştır. Güçlü müziksel belleği sayesinde MDOB Çocuk Korosu seçmelerini başarıyla geçmiştir. 4 Ekim 2025 tarihinde gerçekleştirilen sınavla koroya kabul edilerek MDOB Çocuk Korosunun ikinci OSB tanılı öğrencisi olmuştur.

A.D.A.'nın koro çalışmalarında şeflik rolünü üstlenmekten yüksek düzeyde motivasyon aldığı gözlenmiştir. Bu davranışın liderlik deneyimi kazanmasına ve öz-yeterlik algısının desteklenmesine katkıda bulunduğu değerlendirilmiştir. Seslendirdiği eserlerin duygu içeriğine uygun mimikler kullandığı; hüzünlü eserlerde üzgün, neşeli eserlerde ise mutlu yüz ifadeleri sergilediği gözlenmiştir. Yabancı dildeki şarkıları öğrenmekte güçlük yaşadığı durumlarda öğretmeninin yanına gelerek koroyu yönetmeye yöneltmesi, müziksel katılımını farklı bir görev üzerinden sürdürme biçimi olarak dikkat çekmiştir.

Opera ve koro çalışmalarına düzenli katılımıyla A.D.A.'nın çevresindeki kişilerle iletişiminde belirgin bir gelişim gözlenmiştir.

Yoğun duygusal yaşantılar sırasında el çırpma ve parmak ısırma gibi tekrarlayıcı davranışlar gözlenmekte, müzik etkinliklerinin ardından duygularını müzik ve ritim yoluyla ifade etmeye daha fazla yöneldiği görülmüştür. Yalnız kalmak istediği zamanlarda müzik dinleyerek ritim tutması, müziğin bireysel öz-düzenleme süreçlerinde kullanılmaya başlandığını düşündürmektedir.

Panik durumlarında durgunlaşarak yakındaki yetişkine yöneldiği ve koronun ilk dönemlerinde sahnede kısa süreli donakalma davranışları sergilediği gözlenmiştir.

A.D.A.'nın sürekli konser etkinliklerine katılması müziksel merakının farklı çalgılara yönelmesini de desteklemiştir. "Üç Kuşak Tek Sahne" konserinin ardından ailesinden darbuka istemiştir. Bu çalgıyla gerçekleştirdiği ilk çalışmalarında kısa sürede ritmik çalma becerisi dikkat çekmiştir.

A.D.A.'nın koro sahnesindeki en belirgin davranışlarından biri, koro yönetme isteğidir. Sosyal iletişim açısından belirgin bir güçlük yaşamamakla birlikte, yeni veya yoğun uyaran içeren durumlarda çekingen ve temkinli davranabildiği gözlenmektedir. Bu durum, müziksel görev ve sorumlulukların A.D.A.'nın sosyal katılımını desteklediğini düşündürmektedir.

Vaka 3: S.A.Ç. (15 yaş, OSB tanılı)

S.A.Ç., 3,5 yaşında OSB tanısı almış ve sonrasında özel eğitim, duyusal bütünleme terapisi, tenis, karate, tekvando, yüzme ve at terapisi gibi destekleyici eğitim ve etkinliklere katılmıştır. Erken yaşta okumayı kendiliğinden öğrenmiş olması, araştırma kapsamında ele alınan otodidaktik öğrenme örüntülerinin seçimi açısından dikkat çekici bir özellik olarak değerlendirilmiştir.

S.A.Ç.'nin 11 yaşında piyano eğitimine başlaması kendisi ve ailesi açısından dönüm noktası olmuştur. Araştırmacı R.B. ile 2024 yılında tanışması sonrasında müziksel çalışmalarının daha sistematik bir öğrenme çevresine taşındığı gözlenmiştir. 2024–2025 eğitim-öğretim yılında Toroslar Halk Eğitimi Merkezi'nde müzik kurslarına, 2023 yılında İzmir Mozart Piyano Festivali'ne, 2024 ve 2025 yıllarında Adana Rapsodi Piyano Festivali'ne katılmış; araştırma sürecinde de Alanya Uluslararası Piyano Festivali'ne katılmıştır.

S.A.Ç.'nin otodidaktik öğrenme örüntülerinden biri, yeni piyano eserlerinde tempo işaretlerini doğrudan ve güçlü biçimde uygulamaya çalışmasıdır. Hızı "Allegro" olarak belirtilen eserleri ilk karşılaşmada hızlı tempoda deşifre ettiği, ancak bu yaklaşımın bazı durumlarda müzikal doğruluk ve kalite kaybına yol açtığı gözlenmiştir. Öğrencinin içsel tempo algısının gelişmiş olduğu değerlendirilmiştir.

Bu gözlem doğrultusunda öğretmeni R.B. tarafından bir eğitimsel müdahale gerçekleştirilmiştir. Yeni eserlerde yer alan tempo işaretleri geçici olarak değiştirilerek "Largo" veya "Adagio" gibi daha yavaş tempolar yazılmış ve öğrencinin eseri önce kendi algısı doğrultusunda keşfetmesine olanak sağlanmıştır. Bu müdahalenin ardından eserin teknik ve müzikal niteliğinde gelişme gözlenmiş, aynı zamanda öğrencinin yeni eseri keşfetmeye yönelik motivasyonunun arttığı belirlenmiştir. Bu uygulama, öğretim sürecinin bireyin mevcut öğrenme örüntüsüne göre yeniden yapılandırılmasının otodidaktik öğrenme potansiyelini destekleyebileceğine ilişkin bir örnek oluşturabileceği değerlendirilmektedir.

S.A.Ç., MDOB Çocuk Korosu çalışmalarına da davet edilmiştir. Çocuklarla etkileşiminde başlangıçta mesafeli tutum sergilese de zamanla yapılan esprilere güldüğü ve çocuklara piyano çalmanın kendisi için olumlu bir deneyim olduğu gözlenmiştir. Kendisinden yaşça küçük, ancak sosyal etkileşim ve empati açısından güçlü akranlarla aynı öğrenme ortamında bulunmasının, S.A.Ç.'nin sosyal ve mizahi yönlerinin daha görünür hâle gelmesini desteklediği düşünülmektedir.

"Ailemle Ukulele" çalışmalarında annesi ile bulunmaktan hoşlandığı gözlenen S.A.Ç., 2025–2026 eğitim-öğretim yılında İl MEM tarafından gerçekleştirilen müzik etkinliklerin de piyano, koro ve ritim çalışmalarında aktif rol almıştır. 2025 yılında Otizm Müzik Yaz Okulu'na katılmış ve piyanist Fakı Can YÜRÜK ile çalışmıştır. Bu deneyim, öğrencinin profesyonel müzik çevreleriyle doğrudan etkileşim kurmasını ve farklı müziksel öğrenme ortamlarını deneyimlemesini sağlamıştır.

Veli aktarımı

S.A.Ç.'nin annesi Y.Ç., yetenek tarama çalışmalarının oğlunun sosyal yaşamında önemli bir başlangıç oluşturduğunu belirtmiştir:

"Mersin İl MEM'nin özel eğitim yetenek tarama çalışmaları oğlumuz için hayatının şansı oldu diyebilirim. Belki de hayatında ilk defa bir arkadaş grubu oldu. Grup çalışması yapabilmeyi, uyum sağlayabilmeyi bu gruplar sayesinde öğrendi. Bizlerle ve çocuklarımızın eğitimleriyle ilgilenen RB tarafından uygun görülmesiyle katıldığımız 5. Çanakkale Otizm Müzik Yaz Okulu'nda hem aileler hem de çocuklarımız inanılmaz deneyimler yaşadık. Orada bütün çocuklar otizm tanılıydı ve hepsi harika birer müzisyendi. Çocuklarımızla sahneye çıktık, konser verdik. Hem çocuklarımız çok mutlu oldu hem de biz hayallerimizi gerçekleştirdik."

Veli aktarımı, müzik etkinliklerinin S.A.Ç. açısından yalnızca bireysel müzik becerilerinin gelişimiyle sınırlı kalmadığını; grup içerisinde çalışma, akranlarla etkileşim ve ortak sahne deneyimi gibi sosyal öğrenme süreçlerine de zemin oluşturduğunu göstermektedir.

Vaka 4: C.G.G. (28 yaş, Asperger Sendromu, piyanist)

C.G.G., araştırmanın en ileri yaştaki katılımcısıdır ve bir kamu kuruluşunda piyanist olarak görev yapmaktadır. Yetişkinlik döneminde profesyonel müzik alanında işlevsel bir yaşam sürdürmesi, erken yaşta gözlenen gelişimsel ve sosyal güçlüklerin zaman içerisinde farklı öğrenme çevreleri ve müziksel deneyimler aracılığıyla nasıl dönüşebildiğini incelemek bakımından dikkat çekicidir.

Çocukluk döneminde C.G.G.'nin oldukça sakin olduğu, insanlardan kaçındığı ve yaşıtlarına sınırlı ilgi gösterdiği ailesince aktarılmıştır. Takvimlerle yoğun biçimde ilgilenme, aynı sokaktan yürüme, bardaktan bardağa su boşaltma ve ansiklopedi sayfalarını uzun süre çevirme gibi tekrarlayıcı davranış örüntüleri gözlenmiştir. Oyuncaklara sınırlı ilgi gösterdiği; buna karşılık marketten aldığı kek ve sakız çeşitlerini uzun süre inceledikten sonra tükettiği belirtilmiştir.

C.G.G.'nin belirgin otodidaktik öğrenme örüntülerinden biri erken okuma-yazma davranışıdır. 2,5 yaşında, doğrudan öğretim almaksızın bilgisayara adını ve soyadını yazmaya başladığı ailesince aktarılmıştır. Bu durum erken dönemde ortaya çıkan kendiliğinden öğrenme davranışı olarak değerlendirilmiştir. Sonraki yıllarda yön kavramı ve modüler aritmetik alanlarında güçlü kavrayış sergilediği; görsel hatırlama ve sembolik çözümleme becerilerinin belirgin olduğu gözlenmiştir.

Araştırmacı müzik öğretmeni R.B., C.G.G. ile sosyal medya aracılığıyla iletişime geçmiş ve kendisini MDOB Çocuk Korosu çalışmalarına davet etmiştir. İlk görüşmenin, C.G.G.'nin düzenli olarak takip ettiği radyo programının saatine denk gelmesi rahatsızlık oluşturmuştur. Sonrasında buluşma saati C.G.G. tarafından belirlenmiştir. Bu durum, bireyin rutinlerinin ve kişisel zaman örgütlenmesinin öğrenme ortamının yapılandırılmasında dikkate alınmasının önemini ortaya koymuştur.

C.G.G.'nin koro şarkılarının piyano eşlik notalarını ilk okumada, hatasız ve yavaş tempoda çözümleyebildiği gözlenmiştir. 4/4 ve 2/4 ölçülü eserlerde deşifresinin oldukça akıcı olduğu, fakat 5/8 ölçülü eserlerde güçlük yaşadığı belirlenmiştir. Bu gözlem, bireyin güçlü nota çözümleme becerilerinin yanında belirli ritmik ve ölçüsel yapılarda farklılaşan performans özellikleri bulunduğunu göstermektedir.

C.G.G. sohbet etmekten hoşlanmakta; konuşma konularını kendi ilgisi doğrultusunda genişletmekte ve sona erdirmektedir. Olumlu deneyimleri uzun süre hatırladığı ve bunları yeniden yaşamak istediği gözlenmektedir. Piyano çalması istendiğinde, repertuvar içerisinden çalacağı eseri kendi tercih etmektedir. Piyanoya yönelik güçlü bağlılığı ve kendisine piyanist kimliği üzerinden değer verilmesi, müziksel etkinliklere katılımının sürdürülmesinde önemli bir motivasyon kaynağı olarak değerlendirilmektedir.

C.G.G.'nin güzel sanatlar lisesi sınavlarında başarılı bulunmaması nedeniyle müzik öğrenme süreci informal öğrenme yollarıyla devam etmiştir. Ayrıca nitelikli müzisyenlerle bir arada bulunması, profesyonel müzik ortamlarında deneyim kazanması ve kendisine piyanist olarak değer verilen öğrenme çevrelerinde yer alması, müziksel kimliğinin gelişimine katkıda bulunan biyografik öğrenme deneyimleri oluşturmuştur.

C.G.G. vakası, otodidaktik öğrenmenin yalnızca çocukluk döneminde görülen bir özellik olmadığını; bireyin yaşam öyküsü boyunca informal ve biyografik öğrenme ortamlarıyla etkileşim içerisinde devam edebileceğini göstermesiyle diğer üç vakadan ayrılmaktadır.

VAKALARA İLİŞKİN GENEL DEĞERLENDİRME

Dört vakanın birlikte değerlendirilmesi, otodidaktik öğrenme örüntülerinin tek bir öğrenme alanıyla sınırlı olmadığını göstermektedir. E.H.Y. ve A.D.A.'da erken yaşta okuma ve dil öğrenimiyle ilişkili kendiliğinden öğrenme örüntüleri öne çıkarken, S.A.Ç.'de müziksel tempo ve eser çözümleme süreçleri, C.G.G.'de ise erken sembolik öğrenme ve yaşam boyu sürdürülen informal müzik öğrenmesi dikkat çekmektedir.

Vakaların ortak özelliklerinden biri, müzikle karşılaşmanın yalnızca teknik müzik becerilerinin gelişimini desteklememesi; ayrıca sosyal etkileşim, grup çalışması, öz-yeterlik,

bağımsızlık ve bireyin kendisini müziksel bir kimlik üzerinden ifade etmesine olanak sağlamasıdır. Koro, opera, konser, festival, piyano, ritim ve aile temelli müzik etkinlikleri, biyografik deneyimleri üzerine yeni öğrenme yaşantılarının eklenmesini sağlamıştır.

Bu bulgular, müzik eğitiminin OSB tanılı bireyler açısından yalnızca formal öğretim süreci olarak değil, bireyin yaşam öyküsüyle bütünleşen çok katmanlı bir öğrenme çevresi olarak ele alınabileceğini düşündürmektedir. Özellikle aile, akran, öğretmen, sanatçı ve profesyonel sanat ortamlarının aynı öğrenme ağı içerisinde yer alması, bireyin kendiliğinden öğrenme girişimlerinin desteklenmesine ve yeni öğrenme fırsatlarının ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır.

Vakalarda gözlenen bir diğer ortak örüntü, öğrenme süreçlerinin bireyin güçlü yönleri üzerinden yapılandırıldığında daha işlevsel hâle gelmesidir. E.H.Y.'de işitsel ve dilsel ilgi, A.D.A.'da müziksel bellek ve liderlik isteği, S.A.Ç.'de güçlü tempo algısı ve piyano becerisi, C.G.G.'de ise ileri düzey nota çözümleme ve piyano becerisi eğitimsel süreçlerin başlangıç noktalarını oluşturmuştur. Araştırma bulguları, OSB tanılı bireylerde eğitim sürecinin yalnızca güçlükler üzerinden değil, bireyin mevcut yetkinlikleri ve ilgi alanları üzerinden yapılandırılmasının önemine işaret etmektedir.

Sonuç olarak dört vaka, otodidaktik öğrenme örüntüsü gösteren OSB tanılı bireylerin müziksel yaşantılarının bireysel beceri gelişiminin ötesinde sosyal, duygusal ve biyografik öğrenme süreçleriyle ilişkilendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Bu çerçevede müzik; öğrenmenin gerçekleştiği bir ders alanı olmanın yanı sıra, bireyin yaşam öyküsü ile yeni deneyimleri arasında bağlantı kurmasını sağlayan, sosyal katılımı destekleyen ve öz-yeterlik deneyimlerini güçlendiren bir biyografik öğrenme ortamı olarak değerlendirilebilir. Yine de bu çalışmada dört otizmli birey özellikleri üzerinden kesin yargıya gidilemeyeceği, daha çok örneğin, uzun yıllar incelenmesi gerekli görülmektedir. Lin'in (2014: 168-177)) Tayvan'da 35 otizmli çocuk izlenimlerinde hiperleksi ve hiperfokus özellikli bulgular da alan çalışmalarına ışık tutabilir.

Tablo 1. Vakalarda gözlenen otodidaktik öğrenme ve müziksel gelişim örüntüleri

Boyut	E.H.Y.	A.D.A.	S.A.Ç.	C.G.G.
Yaş	13 -Ortaokul Kaynaştırma Öğrencisi (kaynaştırma sınıfındaki ilk yılı)	10-İlkokul Kaynaştırma Öğrencisi (kaynaştırma sınıfındaki 4.Yılı)	15 – Lise - Anadolu Lisesi	28- Kamu Kurumunda Piyano Çalıyor
OSB/Asperger	OSB	OSB	OSB	Asperger Sendromu
Erken dönemde kendiliğinden öğrenme	İngilizce ve Türkçe okuma	Harf-ses ilişkisi ve okuma	Erken yaşta okuma	2,5 yaşında ad-soyadını bilgisayara yazma
Hiperleksi ile ilişkilendirilen örüntü	Belirgin	Belirgin	Erken okuma örüntüsü	Erken okuma/yazma bağlamında
Müziksel ilgi	Şarkı söyleme, gitar, işitsel algı	Güçlü müziksel bellek, koro	Piyano, güçlü tempo algısı	Piyano, deşifre
Kendiliğinden müzik öğrenme	Akor ve sesleri tanıma-Fa Anahtarı-Sol	Ritim ve şeflik davranışı	Tempo ve eser çözümleme	Nota çözümleme ve eşlik

	Anahtarı erken öğrenme			
Sosyal katılım	Koro, opera, konserler	Koro ve sahne	Koro, festival, yaz okulu	Koro ve profesyonel müzik çevreleri
Akranlardan öğrenme	Gözlendi	Gözlendi	Gözlendi	Sosyal/müzikal çevre yoluyla
Aile katılımı	Anne ve kardeş	Aile	Anne -Baba – Kardeşler	Aile desteği
Biyografik öğrenme çevresi	Mdob.koro, bando,yazokulu,otizmkış buluşması-	MDOB, koro, sahne- kış buluşması-bando	HEM, koro, festivaller, yaz okulu-kış buluşması-bando	Koro, profesyonel müzik çevresi
Öz-yeterlik göstergeleri	Koro ve sahne katılımı	Şeflik ve sahne	Topluluk önünde piyano	Piyanist kimliğinin güçlenmesi
Müzik yoluyla sosyal gelişim	Belirgin- Telefon arkadaşlığı kurabilme- İngilizce konuşma isteği	Belirgin – Aktif rol üstlenme isteği – Akranları ve tüm yaştan bireylerle iletişim kurma becerisi	Belirgin- Özellikle tipik gelişim gösterenlerle bulunma isteği – İngilizce konuşma becerisi	Uzun dönemli- Sosyal ortamlarda bulunma arzu ve alışkanlığı- İstediği ya da istemediklerini açıkça belirtme
Dikkat çeken özgün bulgu	İşitsel öğrenme– dil–müzik ilişkisi	Müzik yoluyla liderlik	İçsel tempo/metronom algısı – Matematik ve Fen bilimlerinde üstünlük	İnformal müzik öğrenmesinin yetişkinlikte sürmesi

Tablo 2. Vakalarda otodidaktik ve biyografik öğrenme göstergeleri

Araştırma boyutu	**Gözlenen göstergeler**
Otodidaktik öğrenme	Doğrudan öğretim olmaksızın okuma, dil, nota, tempo ve çalgı öğrenimine ilişkin örüntüler
Hiperleksi ile ilişkili örüntüler	Erken yaşta okuma ve sembol-ses ilişkisini kendiliğinden çözümleme
İşitsel öğrenme	İşitsel girdilerden dil ve müzik öğrenme
Müziksel otodidaktizm	Nota, tempo, ritim, akor ve çalgı becerilerinin kendiliğinden geliştirilmesi- müzik tarihi, konserler, operaların diline ve konularına yoğun ilgi-detaylarda boğulma
Biyografik öğrenme	Yaşantıların yeni öğrenme süreçlerine kaynak oluşturması – karşılaştıkları kişilerin özelliklerine göre iletişim-dil-meslek alanı ile ilgili sorular
Akran öğrenmesi	Çocukların birbirlerini gözlemleyerek ve birlikte çalışarak öğrenmeleri- Tipik gelişim gösteren koro öğrencilerinin koro dışında da telefon arkadaşlığı, sinema,opera, müze etkinliklerinde otizmli arkadaşlarıyla zaman geçirmeleri
Paragojik öğrenme	Öğrenenin başka öğrenenlerin öğrenme süreçlerine katkıda bulunması* Akran Öğrenmesi- Dayanışması

Aile temelli öğrenme	Aile bireylerinin müzik süreçlerine katılımı- Ailelerin çocuklarının eksik yanlarına değil, yapabildiklerine odaklanmaları
İnformal öğrenme	Koro, opera, konser, festival ve günlük müzik yaşantılarından öğrenme
Öz-düzenleme	Müziğin ritim, dinleme ve bireysel sakinleşme amacıyla kullanılması
Öz-yeterlik	Sahne, koro, şeflik, çalgı ve topluluk deneyimleriyle gelişen yeterlik algısı
Sosyal katılım	Koro, konser, opera, festival ve grup çalışmalarına katılım

Tabloların değerlendirilmesi, dört vakada da erken yaşta kendiliğinden öğrenme, müziksel ilgi, müzik yoluyla sosyal katılım ve biyografik öğrenme çevrelerinden yararlanma yönünde ortak örüntüler görülmektedir. Her vakanın öğrenme biçimi farklılaşmaktadır. E.H.Y.'de işitsel yaşantılar ile dil ve müzik öğrenimi; A.D.A.'da müzik yoluyla liderlik ve sosyal katılım; S.A.Ç.'de tempo algısı ve keşfederek öğrenme, sembolik bilgiyi çözebilme yetisi; C.G.G.'de ise informal müzik öğrenmesinin yetişkinlikte sürdürülmesi öne çıkmaktadır.

Bu farklılıklar, müziksel öğrenme süreçlerinin bireyin biyografik özellikleri ve güçlü yönleri doğrultusunda yapılandırılmasını işaret etmektedir.

TARTIŞMA

Bu çalışmadan elde edilen bulgular, OSB'li bireylerde müzik eğitiminin yalnızca sanatsal bir etkinlik olmayıp sosyal-psikolojik gelişimi destekleyebilen bütüncül bir alan olarak değerlendirilebileceğine işaret etmektedir.

E.H.Y. ve A.D.A. vakalarında gözlemlenen paragojik öğrenme örüntüleri, Corneli ve Danoff'un (2011) akran temelli öğrenme ilkeleriyle ilişkilendirilebilir. Koro ortamı, bu bireylere yapılandırılmış bir müziksel çevre ile akranlarla etkileşim kurabilecekleri sosyal bir alan sunmuştur. Koro çalışmalarında tipik gelişim gösteren akranlarıyla iletişim kurarken, koro dışında da özellikle eşleştirildikleri arkadaşlarıyla telefon arkadaşlığı yaparken, opera ortamında yer alırken, eserlerin hazırlanmasına, provalara ve sanatçıların çalışmalarına gözlemci olarak katılmak, onların sanat deneyimlerini geliştiren bir çevre oluşturmuştur. Özellikle araştırma merakı yüksek E.H.Y.'nin operada asılan afişlerdeki ayrıntıları araştırdığı; A.D.A.'nın ise ilgi odağı olmaktan ve tanınmaktan duyduğu mutluluğun gözlemlendiği belirtilmektedir. Thompson ve arkadaşlarının (2014) aile merkezli müzik terapisi çalışmasında da sosyal etkileşim ve aile katılımı açısından olumlu sonuçlar bildirilmiştir; bu durum, mevcut çalışmadaki gözlemlerle birlikte değerlendirilebilir.

S.A.Ç.'de gözlemlenen tempo algısı ve eser "Allegro" ise çalışmaya başlarken bile hızda bir değişim yapmaksızın deşifreye başlaması ve C.G.G.'de gözlemlenen deşifre stratejisi, bu vakalarda yoğun odaklanma özelliklerinin müzik eğitiminde işlevsel hâle getirilebileceğini düşündürmektedir. Stephen M. Edelson'ın (t.y.) otistik öğrenme stillerine ilişkin açıklamaları, öğrenmede farklı duyusal kanalların kullanılabildiğine dikkat çekmektedir. Her iki vakada da öğretmenin müdahale biçimi — bastırmak yerine yeniden yönlendirmek ve bireysel ritmi tanımak — öğrenme sürecinin niteliğini etkileyen bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

C.G.G. ,otodidaktik öğrenmenin yalnızca çocukluk dönemine özgü olmayabileceğini; yetişkinlikte de sürdürülebileceğini düşündürmektedir. Nitelikli müzisyenlerle bir arada bulunma ve yüksek kaliteli müzik çevrelerinde yer alma deneyimi, Alheit'in (2018) biyografik öğrenme yaklaşımındaki bağlamsallık boyutunun sanatsal pratik içinde görünür hâle gelmesine katkı sunmaktadır.

Uçan'ın "bireye kendi yaşantıları yoluyla amaçlı olarak müziksel davranışlar kazandırma" müzik eğitimi tanımında, öğrenenin müziksel çevresini değiştiren bir eğitimcinin, biyografik öğrenme sürecini olumlu yönde etkileyen akran etkileşimive sanat ortamlarının her bireyde olduğu gibi otizmli bireylerde de istendik değişimi sağladığı fark edilmiştir.

Seda Çelik'in aktarımlarında vurgulanan bütüncül gelişim ilkesi, Navarro ve arkadaşlarının (2025) sistematik inceleme ve meta-analiz bulgularıyla birlikte değerlendirilebilir; söz konusu çalışma, müziğe dayalı müdahalelerin otizm spektrum bozukluğu olan bireylerde sosyal etkileşim, iletişim, davranış ve yaşam kalitesi gibi çeşitli alanlarla ilişkili sonuçlarını incelemektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, müzik eğitiminin OSB'li bireylerde sosyal-psikolojik gelişimi, otodidaktik öğrenme süreçlerini ve toplumsal katılımı destekleyebilen bütüncül bir alan olduğunu ortaya koyduğu görülmektedir. Mersin İl MEM koordinasyonunda başlayan ve MDOB Çocuk Korosu ile Halk Eğitimi Merkezi iş birliğiyle sürdürülen bu model, nicel tarama verilerinin nitel vaka çalışmalarıyla bütünleştirilmesiyle özgün bir çalışma alanı oluşturmuştur.

Vaka analizlerinden çıkan temel bulgular şöyle özetlenebilir:

OSB'li bireylerin otodidaktik öğrenme eğilimleri müzik eğitimi bağlamında işlevsel hâle getirilebildiği görülmektedir.

Koro ortamı paragojik bir öğrenme alanı olarak işlev gördüğü ve aidiyet duygusunun gelişimine katkı sağlayabilmektedir.

Öğretmenin müdahale biçimi (bastırmak yerine yeniden yönlendirmek) belirleyici bir unsur olarak öne çıktığı görülmektedir.

Sanatsal kurumların dezavantajlı bireyler için sunduğu erişim olanakları, toplumsal yaşama katılımı destekleyebilmektedir. C.G.G. vakasının da gösterdiği üzere bu süreçler yalnızca çocuklukla sınırlı olmayıp yaşam boyu öğrenme çerçevesinde yetişkinlikte de sürdürülebilir nitelikte olduğu görülmektedir.

Bu araştırmada dört OSB'li birey üzerinde hiperleksi, ekolali, hiperfokus ve otodidaktik öğrenme ile ilişkili çeşitli özellikler gözlemlenmiştir. Bunun yanında, OSB'li bireylerle anlayışlı ve empatik ilişkiler kurabilecek akranlarla temasın sosyal ilişkileri destekleyebildiği görülmüştür. Gerek koro ortamı gerekse aynı ortamda tipik gelişim gösteren akranlar, gönüllü öğretmen ve velilerle gerçekleştirilen müze, konser ve Çanakkale Otizm Müzik Yaz Okulu deneyimleri, çalışmanın yalnızca eğitimsel değil, aynı zamanda sosyal ve yaşantısal bir boyut taşıdığını göstermiştir. MDOB Çocuk Korosu çalışmalarına katılan diğer otizmli çocukların velilerinden gelen geri bildirimlerde öne çıkan hiperleksi özelliği, bu bağlamda "dezavantajın

avantajı" olarak yorumlanabilmektedir. Çocukların büyük çoğunluğunda görülen sembolleri çözümlemedeki pratikliğin ana sınıfında desteklenmesi ve ilkokul öncesinde uygun özel eğitim desteğiyle buluşturulması hâlinde, OSB'li bireylerin neler yapabilecekleri başka araştırmalara konu olabileceği düşünülebilir.

Çalışmanın yazarlarının iki farklı meslek grubundan (müzik öğretmeni ve sosyal psikolog) olması, dört OSB'li birey üzerinden elde edilen gözlemlerin farklı mesleki bakış açılarıyla değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Bu çeşitlilik, aşağıdaki hususun öneriler arasında ele alınmasını gerekli kılmıştır:

MEB Özel Eğitim Dairesi Başkanlığı verilerine göre, 28 ilde açılan okul öncesi özel eğitim kurumlarının sayısı, 2020 verilerine göre 81 ilde 145 iken 2023'ten bu yana 270'e çıkmıştır. Buna göre, okul öncesi dönemde özel eğitim öğretmenlerinin gözlemleriyle kendi kendine öğrenme (otodidaktik öğrenme), hiperleksi ve hiperfokus özellikleri taşıyan OSB'li çocukların; erken okuma, erken müzik sembolleri ve matematik işaretlerini çözme gibi özelliklerinin belirlenmesi önemli görülmektedir.

Bu bulgulara göre: OSB'li bireylerin müzik eğitiminde otodidaktik eğilimlerini tanımlayan ve destekleyen bireyselleştirilmiş programlar geliştirilmelidir.

Devlet opera ve balesi gibi sanatsal kurumlar özel eğitim politikalarıyla sistematik biçimde bütünleştirilmelidir. Öğretmen yetiştirme programlarında OSB'ye özgü öğrenme özelliklerini kapsayan müzik eğitimi modüllerine yer verilmelidir. Hatta tüm eğitim fakültelerinde "Özel Eğitime Giriş" dersine de yer verilmeli, öğretmen adayları karşılaşabilecekleri öğrencilere yönelik bir bilgiyle donanmalıdır.

MEB tarafından 2022 yılından başlayarak okul öncesi özel eğitim kurumlarının kurulması ve sayılarının ülke genelinde belirgin ölçüde artması, otizm tanısı almış bireylerin hiperleksi ve hiper odaklanma özelliklerinin erken dönemde fark edilmesi ve desteklenmesi açısından önemli bir fırsat olarak değerlendirilebilir. Bu durum, çocuklardaki özelliklerin ilkokula başlamadan önce anlaşılması açısından önemlidir.

Son olarak, bu çalışmanın sınırlı örneklemi dikkate alındığında bulguların daha geniş katılımcı gruplarıyla yürütülecek araştırmalarla desteklenmesi gerekli olduğu değerlendirilmektedir. Ayrıca otizmli bireylerin akran öğrenmesi modeliyle, tipik gelişim gösteren ve grup çalışmalarında kendilerini destekleyen, empati düzeyi yüksek ve anlayışlı akranlarıyla daha sık bir araya gelmeleri olumlu davranışları ve öğrenmeyi destekleyebileceği değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

Akın, G. (2023). *Yaşam boyu öğrenme ve yetişkin eğitimi kuramı olarak biyografik öğrenme*. Trakya Eğitim Dergisi, 13(2), 1146–1162.

Alheit, P. (2018: 116–128). *Biographicallearning. In K. Illeris (Ed.), Contemporarytheories of learning*Routledge.

AmericanPsychiatricAssociation. (2022). *Diagnosticandstatisticalmanual of mentaldisorders (5th ed., textrev.)*. APA Publishing.

Başaran, İ. E. (1978: 251-257). *Eğitim psikolojisi: Modern eğitimin psikolojik temelleri* (5. baskı). Ankara Üniversitesi.

Bezdüz, R. (1996). *Eğitilebilir zihinsel engelli çocuklar ilkokul müzik dersi öğretim programının incelenmesi ve değerlendirilmesi [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi].* Gazi Üniversitesi.

Bezdüz, R. (2024). "*Mersin Mandolin Topluluğu": Yetişkin müzik eğitiminde farklı yaklaşımlar bağlamlı bir inceleme örneği. 5. Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu Bildiri Kitabı* (s. 328). İstanbul.

Bieleninik, Ł., Geretsegger, M., Mössler, K., Assmus, J., Thompson, G., Gattino, G., Elefant, C., Gottfried, T., Igland, M., Riedel, D., & Gold, C. (2017: 318(6), 525–535*). Effects of improvisationalmusictherapy vs. enhancedstandardcare on symptomseverityamongchildrenwithautismspectrumdisorder.* JAMA

Boso, M., Politi, P., Barale, F., &Emanuele, E. FunctionalNeurology. (2006:21(4), 187–191). *Neurophysiologyandneurobiology of themusicalexperience.*

Corneli, J., &Danoff, C. J. (2011). *Paragogy. InProceedings of the 6th Open Knowledge Conference,*OKCon 2011, Berlin, Germany. CEUR Workshop Proceedings.

Ecclesfield, N., &Garnett, F. (2025, September 30). *Heutagogyandautodidactism: Keydistinctions. HeutagogyCommunity of Practice.* https://heutagogycop.wordpress.com

Edelson, S. M. (t.y.). *Learning stylesandautism*. AutismResearchInstitute. https://autism.org/learning-styles/

Fleshman, B., &Fryrear, J. L. (1981). *Thearts in therapy*. Nelson-Hall.

Genç Tosun, D. *Otizm spektrum bozukluğu olan bireylerde ekolali*. Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi (Online)(2021: 4(2), 575–592). https://doi.org/10.33400/kuje.904316

Gattino, G. S., Riesgo, R. S., Longo, D., Leite, J. C. L., &Faccini, L. S. *Effects of relationalmusictherapy on communication of childrenwithautism.* NordicJournal of Music Therapy,(2011:20(2), 142–154.

Güvenç, R. O. (1993). *Müzikle tedavi.* Metis Yayınları.

Hase, S., &Kenyon, C. (2000). *Fromandragogytoheutagogy.*UltibaseArticles. https://epubs.scu.edu.au/gcm_pubs/5/

Kim, J., Wigram, T., & Gold, C. *Theeffects of improvisationalmusictherapy on jointattentionbehaviors in autisticchildren.*Journal of AutismandDevelopmentalDisorders,(2008:38(9), 1758–1766).

Knowles, M. S., Holton, E. F., &Swanson, R. A. (2020). *Theadultlearner: Thedefinitiveclassic in adulteducationandhumanresourcedevelopment* (9th ed.). Routledge.

Latif, N., Di Francesco C., Custo-Blanch M., Hyde K., Sharda M., Nadig A. *Jointengagementandmovement: Active ingredients of a music-*

basedinterventionwithschool-agechildrenwithautism. Journal of AutismandDevelopmentalDisorders,(2021 48 (2), 167-185)doi: 10.3233/NRE-208012

Lin, C.-S. (2014:8(3), 168–177). *Earlylanguagelearningprofiles of youngchildrenwithautism: Hyperlexiaanditssubtypes. Research in AutismSpectrumDisorders*https://doi.org/10.1016/j.rasd.2013.11.004

MEB. (2020). *Türkiye'de özel eğitim hizmetleri.* Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü.

Navarro, L., Mallah, N. E. Z., Nowak, W., Pardo-Seco, J., Gómez-Carballa, A., Pischedda, S., Martinón-Torres, F., &Salas, A. (2025:19, 1673618). **Theeffect of musicinterventions in autismspectrumdisorder: A systematicreviewand meta-analysis.**Frontiers in IntegrativeNeuroscience https://doi.org/10.3389/fnint.2025.1673618

TURRY, A. Nordoff-Robbins *Music Therapy*. Music TherapyHandbook, 2015.

Peters, J. S. (1987). *Music therapy*: *An introduction.* Charles C Thomas.

Rowland, D. *A needtoredefineautism*. Journal of Neurology&Neurophysiology, (2020: 11(1), 1–4.

Sharda, M., Tuerk, C., Chowdhury, R., Jamey, K., Foster, N., Custo-Blanch, M., Nadig, A., Sjerps, M., & Hyde, K. *Music improvessocialcommunicationandauditory–motor connectivity in childrenwithautism.*TranslationalPsychiatry, (2018:8(1), 231).

Thompson, G. A., McFerran, K. S., & Gold, C. *Family-centredmusictherapytopromotesocialengagement in youngchildrenwith severe autismspectrumdisorder.* Child: Care, Healthand Development, (2014:40(6), 840–852)

Türkmen, E. F. (2024:135–137). *Müzik eğitiminde öğretim yöntemleri* (12. baskı). Pegem Akademi Yayıncılık

Uçan, A. (1989:3-34). *Ülkemizde müzik öğretimine genel bir bakış. Türk Eğitim Derneği VII. Öğretim Toplantısı: Ortaöğretim kurumlarında müzik öğretimi ve sorunları* (25-26 Mayıs 1989,). Türk Eğitim Derneği Yayınları.

Uçan, A. (2018:32–33). *Müzik eğitimi: Temel kavramlar, ilkeler, yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

GÖRSEL-İŞITSEL EKLER

Aşağıdaki örnekler, ilgili vakalara ait alan gözlemlerini destekleyen görsel-işitsel eklerdir. Tüm kayıtlarda katılımcıların kimlikleri yüz bulanıklaştırma yöntemiyle gizlenmeye çalışılmıştır. Veli açık rıza onayları araştırmacı tarafından alınmış ve bir örneği de MDOB

Müdürlüğüne teslim edilmiştir.



Vaka 1 — E.H.Y.

[Ek V1-a: 23 Nisan 2024 MDOB Orkestrası Konseri:

[Ek V1-b: İşitsel Algı / Mutlak Kulak Değerlendirmesi:

https://youtu.be/8IPL62v2DQQ?si=0w1rnEYx74KYtXaz
https://youtu.be/w1bY4_zwDGk?si=FiEPEx8YfP5myvmp

https://youtu.be/N3ba3vvXQKE?si=t-d18iOymJdN1sZHhttps://youtu.be/PADWeAHg4nY?si=xWUDaCb1rvDPjha3

Araştırmanın iki yazarı Reyhan Bezdüz ve Maria Luisa Carneiro Kaya'nın EHY ile gerçekleştirdiği telefon görüşmesi örneği

Vaka 2 — A.D.A. [Ek V2-a: M DOB Çocuk Korosu Sahne Performansı:

[Ek V2-b: Koro Şefliği Gözlemi: https://youtu.be/Vx5KABq2ZVY?si=uEIWp6Txsj8EVqqI
https://youtu.be/bmlrl2qlEWc?si=eO4GrsvMtQPlgYir

Vaka 3 — S.A.Ç. [Ek V3-a: Rapsodi Piyano Festivali Performansı:
https://youtu.be/TNl7HKMuN3Y?si=Uh7rpID_qVDe1EHT

[Ek V3-b: MDOB Şeref Salonu Dinletisi:
https://youtu.be/GqkRkzjwNSE?si=_ycwTdQ3n7l1fUDX

Vaka 4 — C.G.G. [Ek V4-a: MDOB Çocuk Korosu Piyano Eşliği:
https://youtu.be/qxgnmgnNjhY?si=LF6ccweF2f35cctV

[Ek V4-b: Kamu Kuruluşu Piyano Performansı:
https://youtu.be/bQgQ3zSTtDQ?si=8fekwjb0AuZcOujx

Şeffaf Müzik: Hiper-Görünürlük Rejiminde Fiziksel Karşılaşmalar ve Müziksel Fantezinin Aşınması

Transparent Music: Physical Encounters and the Erosion of Musical Fantasy under the Regime of Hypervisibility

Selim Tan

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

selim.tan@mgu.edu.tr

Özet

Bu çalışma; dijitalleşmenin müzikte fiziksel karşılaşmaları nasıl dönüştürdüğünü Han'ın hiper-görünürlük, şeffaflık ve fantezi kavramlarıyla incelemektedir. Çalışmada fiziksel karşılaşmalar; (1) canlı performanslar, (2) sanatçı aurasıyla kurulan temaslar (örneğin *meet-and-greet* etkinlikleri), (3) izlerkitle etkileşiminin yarattığı kolektivite deneyimi olmak üzere üç boyutta ele alınır. Han'ın (2012/2022b) şeffaflık toplumu (*Transparenzgesellschaft*) analizi bağlamında hiper-görünürlük; şeylerin gizemden arındırılarak dijital düzeyde mutlak teşhire tabi tutulmasını ifade eder. Hiper-görünürlük rejimi; sanatçıyı, müziği ve izlerkitleyi aşırı erişilebilir ve şeffaf kılarak, öncesinde mesafe ve belirsizlik üzerinden kurulan müziksel fanteziyi aşındırır. Han'ın (2012/2022a) vurguladığı gibi eksik enformasyonun neticesi olarak fantezi; aşırı enformasyon ortamında sönümlenmeye başlar. Bu ise müzikte fiziksel karşılaşmalarda deneyimin öngörülebilmesine ve heyecan kaybı yorumlarına zemin hazırlar. Örneğin 20. yüzyılın sonlarına kadar canlı performanslar; çoğunlukla nadirliğin yarattığı beklentiyle icracı-izlerkitle arasında güçlü duygusal bağ ve kolektif heyecan üretir. Burada canlı performans, eksik enformasyon ve özgünlüğün ürettiği fantezinin çözüldüğü ve arzunun gerçekleştiği bağlamı temsil eder. Benzer dönemlerde sanatçının tınısal, görsel ve söylemsel kodlarına sınırlı erişim; sanatçı aurasını güçlendirerek fiziksel karşılaşmaların yoğunluğunu artırır. Yine hayranlık, altkültür ve topluluk gibi sıkı birliktelikleri ve ortaklaşa deneyimleri mümkün kılar. Ancak 21. yüzyıla damgasını vuran dijital devrim; sanatçı ve müziği yeniden izlenebilir ve aşırı erişilebilir bir veri nesnesi olarak yeniden tanımlar. Akıllı telefon, sosyal medya ve dijital platformların merkezde olduğu yeni dönem; müziksel faillerin alışkanlıklarını ve eylemlerini şekillendirir. Bu çalışma, nitel bir yaklaşımla söz konusu teorik tartışmayı medya analizi ve gözleme dayalı verilerle değerlendirir. Sonuç olarak çalışma, hiper-görünürlük rejiminde müziksel fantezinin zayıflamasıyla fiziksel karşılaşmaların eski yoğunluğunu kaybederek anlamsal dönüşüme uğradığını ileri sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hiper-Görünürlük, fiziksel karşılaşma, müziksel fantezi, dijitalleşme, müzik

Abstract

This paper examines how digitalization transforms physical encounters in music through Han's concepts of hypervisibility, transparency, and fantasy. Physical encounters are conceptualized across three dimensions: (1) live performances; (2) forms of contact with the artist's aura (e.g., meet-and-greet events); and (3) collective experiences emerging from audience interaction. Within Han's analysis of the transparency society (Transparenzgesellschaft), hypervisibility denotes the removal of mystery from things and their total exposure at the digital level. The regime of hypervisibility, by rendering the artist, the music, and the audience excessively accessible and transparent, erodes the musical fantasy that was previously constituted through distance and uncertainty. As Han emphasizes, fantasy, emerging from incomplete information, begins to dissipate under conditions of excessive information. This makes the experience of physical encounters in music more predictable,

giving rise to interpretations of a loss of excitement. For example, prior to the late 20th century, live performances largely generated strong emotional bonds and collective excitement between performers and audiences through the anticipation produced by their rarity. In this sense, the live performance represents a context in which the fantasy generated by incomplete information and uniqueness is resolved, and desire is realized. In similar periods, limited access to the artist's sonic, visual, and discursive codes strengthens the artist's aura, intensifying the experience of physical encounters. Admiration also enables strong forms of affiliation and shared experiences, such as those found in subculture and community. However, the digital revolution that has marked the 21st century redefines the artist and music as data objects, making them replayable and excessively accessible. In this new era, defined by smartphones, social media, and digital platforms, the habits and practices of musical agents are shaped. This paper addresses the theoretical discussion through a qualitative approach, drawing on media analysis and observational material. In conclusion, this paper argues that, under the regime of hypervisibility, the weakening of musical fantasy results in physical encounters losing their former intensity and undergoing a transformation in meaning.

Keywords: *Hypervisibility, physical encounter, musical fantasy, digitalization, music*

GİRİŞ

Dijitalleşmenin müzik alanındaki etkileri çoğunlukla üretim, dağıtım ve tüketim pratiklerindeki değişimler üzerinden ele alınmaktadır. Kayıt teknolojilerinden dijital müzik platformlarına ve sosyal medyaya uzanan süreç, müziğin yayılımını geçmiş dönemlerle kıyaslanamayacak düzeyde hızlandırmış; müziksel içeriğin zaman-mekân sınırlamalarından büyük ölçüde azade şekilde deneyimlenmesine imkân tanımıştır. Ancak dijitalleşmeyi sadece müziğe erişimin kolaylaşması üzerinden ele almak, deneyimsel boyutu ihmal etme tehlikesi barındırır. Zira dijital teknolojiler müziğin nasıl yayıldığını değiştirdiği kadar müzik, müzisyen ve izlerkitle arasındaki fiziksel karşılaşmaları da şekillendirir. Bu çalışmanın çıkış noktasını, canlı performanslarda gözlemlenen değişimler oluşturmaktadır. Canlı performanslarda izlerkitlenin önemli bir kısmının etkinliği akıllı telefonlar vasıtasıyla kaydetmesi ve ilgili görüntüleri dijital ortamda paylaşması, canlı müzik deneyiminde farklı bir katılım anlayışına işaret eder. Burada çalışma açısından temel soru, canlı performansların da ötesinde müzikte fiziksel karşılaşmaların giderek kendi dijital temsiliyle beraber yaşanması ve bir anın gelecekteki izlenme, hatırlanma veya paylaşılma ihtimali uyarınca örgütlenmesidir.

Çalışmada, müziksel fantezinin aşınması olarak kavramsallaştırdığım daha kapsamlı bir değişim üzerinde durulmaktadır. Han'dan (2012/2022a) hareketle *müziksel fantezi*; sanatçı, performans veya müziksel olayla henüz gerçekleşmemiş karşılaşmanın ürettiği merak, belirsizlik, mesafe ve tahayyül alanına gönderme yapar. Bir canlı performansın nasıl gerçekleşeceğini bilmemek, sanatçının gündelik yaşamına sınırlı düzeyde erişebilmek veya etkinliğin sonradan yeniden izlenemeyeceğini bilmek, fiziksel karşılaşmanın "nadir" ve "geri döndürülemez olay" hâline gelmesine zemin hazırlar. Ancak dijital kültür; müziksel olayları ve failleri sürekli görünür, erişilebilir ve tekrarlanabilir kıldıkça söz konusu belirsizlik alanını daraltır. Bu çerçevede çalışmanın temel araştırma sorusu şudur: Dijitalleşme, müzik alanındaki fiziksel karşılaşmaları nasıl dönüştürmektedir? Bu doğrultuda tartışma; (1) canlı performans, (2) sanatçı aurasıyla temas ve (3) izlerkitle deneyimi olmak üzere üç temel düzlem üzerinden yürütülür. Çalışma nitel ve yorumlayıcı bir yaklaşıma dayanarak canlı müzik etkinliklerindeki gözlemler, sosyal medya kullanımı, konser kayıtları, akıllı telefon kullanımına yönelik güncel uygulamalar ve sanatçı-izlerkitle temasının ticarileştiği örnekler üzerinden fiziksel karşılaşmanın geçirmekte olduğu kültürel değişimi anlamayı amaçlamaktadır.

Şeffaflık, Hiper-Görünürlük ve Müziksel Fantezi

Han'ın şeffaflık ve Eros üzerine geliştirdiği yaklaşımlar çalışmanın temel teorik zeminini teşkil etmektedir. Han'a (2012/2022b: 16) göre *şeffaflık*, toplumsal süreçleri görünürlük ve enformasyon üretimine zorlayan sistemik bir ilkedir. Şeffaflık toplumunun (*Transparenzgesellschaft*) enformasyonda ve görüş alanında boşluğa tahammül edememesi, eksiklik ve belirsizliğin üretken imkânlarını sınırlar (Han, 2012/2022b: 19). Bu bağlamda sosyal medya platformlarında gündelik hayatın sürekli kaydedilmesiyle beraber sanatçılar da yaşantıları, görüşleri ve faaliyetleri üzerinden giderek daha "şeffaf" dijital öznelere dönüşür. Burada Han'ın Eros bağlamında geliştirdiği *fantezi* yaklaşımı müziksel deneyim açısından değerlidir. Han (2012/2022a: 41), enformasyon eksikliğinin ötekinin idealleştirilmesine alan açtığını, buna karşılık dijital iletişimin yarattığı enformasyon fazlasının bu imkânı zayıflattığını belirtir. Fantezi belirlenmemiş bir alana ihtiyaç duyduğundan enformasyon ve fantezi karşıt yönlerde işleyen güçlerdir (Han, 2012/2022a: 43). *Hiper-görünürlük* ise sınırları ve eşikleri ortadan kaldırarak Başka'ya ilişkin fantezilerin kaybolmasına yol açar (Han, 2012/2022a: 46). Bu yaklaşım müziğe taşındığında, henüz görülmemiş bir sanatçının sahnede nasıl görüneceği veya bir canlı performansın nasıl gerçekleşeceğine ilişkin belirsizlik, müziksel fantezinin işlemesinin ön koşulu hâline gelir. Dijital hiper-görünürlük ise eksiklik alanlarını sürekli enformasyonla doldurarak söz konusu fantezi alanını daraltır. Benjamin'in *aura* kavramı, tartışmaya tamamlayıcı teorik perspektif sunar. Benjamin'de (1935/2015) aura, sanat eserinin "burada ve şimdi"liği, biricik varlığı ve mesafesiyle ilişkilidir; teknolojik yeniden üretim ise eseri özgün zaman-mekânsal konumundan çıkararak farklı bağlamlarda erişilebilir kılar. Benjamin ve Han'ın yaklaşımları özdeş olmasa da her ikisinde de mesafenin aşınması merkezî bir yere sahiptir.

Canlı Performanslar ve Dijitalleşen Deneyim

Canlı performansın çekiciliğinin önemli bir kısmı olayın zaman-mekânsal biricikliği ve geri döndürülemezliğiyle ilintilidir. Örneğin bir konser belirli bir tarihte ve mekânda gerçekleşir; aynı olayın bütünüyle tekrarlanması mümkün değildir. Ayrıca Auslander'ın (2008) değindiği üzere canlı performans ve medyalaşmış performansı birbirinden kesin şekilde ayırmak giderek zorlaşır. Auslander'a (2008: 5-6) göre canlı performans ve medyalaşmış performans arasındaki ayrım artık kesin bir karşıtlık olarak sürdürülemez; zira canlı performanslar da giderek medya teknolojilerinin mantığı tarafından şekillenir ve medyalaşmış hâliyle aynı kültürel sistemde yer alır. Bu yüzden canlılık (*liveness*), teknolojik ve tarihsel koşullara bağlı değişen bir kültürel durum olarak görülmelidir. Bu çerçevede akıllı telefon, canlılığın dışından performansa müdahale eden yabancı bir araçtan ziyade medyalaşmanın doğrudan izlerkitlenin eline ulaşmış yeni bir aşaması olarak değerlendirilebilir (Şekil 1). Dijital çağda canlı performanslar henüz gerçekleşmeden yoğun medya görünürlüğüne sahip olur. Turnenin önceki aşamalarından kaydedilen görüntüler sosyal medyada paylaşılır; izleyici sahne tasarımını, kostümleri ve belirli parçaların icrasını önceden görebilir. Setlist veri tabanları aracılığıyla hangi parçaların hangi sırayla icra edildiği dahi öğrenilebilir (bkz. setlist.fm, t.y.). Bütün bunlar, canlı performansları bütünüyle öngörülebilir kılmasa da karşılaşma öncesindeki belirsizliği önemli ölçüde daraltır. Böylece canlı performanslar, henüz karşılaşılmamış bir olay olmaktan kısmen çıkarak, müziksel fantezinin dayandığı belirsizlik ve beklenti alanının zayıfladığı bir deneyime; daha önce ekran üzerinde görülmüş bir etkinliğin fiziksel karşılığına dönüşme eğilimi gösterir.

Şekil 14. Canlı Performanslarda Akıllı Telefon Kullanımı (BBC Newsround, 2019)



Akıllı telefon kullanımı fiziksel karşılaşmanın zamansallığını canlı performans esnasında da değiştirir. İzleyicinin video kaydına başlamasıyla mevcut an, eşzamanlı olarak gelecekte izlenecek veya paylaşılacak bir kayıt nesnesine çevrilir. İzleyici sadece performansı deneyimleyen bir kişiden ziyade onun görüntüsünü üreten bir medya faili hâline gelir. Kayıt faaliyeti telefonu sabit tutmak, kadrajı kontrol etmek ve ekranı takip etmek gibi yeni bedensel pratikler gerektirir. Sosyal medya kaydı daha geniş bir görünürlük ekonomisine eklemler. Canlı performansın değeri, müziksel deneyimin dışında kişinin "orada bulunmuş olma" hâlini gösterebilmesinden de kaynaklanır. Akıllı telefon kullanımına yönelik yasaklar, dijitalleşmenin gündelik yaşam pratikleri üzerindeki etkilerine karşı dikkat çekici bir tepki niteliğindedir. Bob Dylan'ın *Rough and Rowdy Ways* turnesindeki bazı konserlerde telefonların Yondr kılıflarında (Şekil 2) tutulması zorunlu hâle getirilmiş (ATG Entertainment, t.y.); Jack White konserlerinde de benzer uygulamalara başvurulmuştur (Jack White, t.y.).

Şekil 15. Konserlerde Akıllı Telefon Kullanımını Sınırlandıran Yondr Kılıfı (The Bob Dylan Fan Club, t.y.)



Akıllı telefonsuz konserler, dijital kültür öncesine bir dönüşten ziyade hiper-görünürlük rejiminde müziksel deneyimi yeniden öne çıkarma girişimi olarak okunabilir.

Sanatçı Aurasıyla Temas

Sanatçı aurası müziksel fantezinin bir diğer düzlemini teşkil etmektedir. Yıldızlık tarihsel olarak salt müziksel üretimin ötesinde mesafe, temsil ve erişim rejimleriyle de şekillenir. Geleneksel medya döneminde sanatçının görünürlüğü röportaj, televizyon programı veya profesyonel fotoğraf gibi belirli medya eşiklerinden geçerek oluşur. Sosyal medya ise sanatçıyı gündelik hayatı içinde sürekli takip edilebilir bir kamusal özne hâline getirir. Uzak, ulaşılmaz ve gizemli yıldız figürünün yanında gündelik yaşantısını paylaşan ve hayranıyla doğrudan iletişim kuruyor izlenimi veren sanatçı modeli güç kazanır. Böylece görünürlük, mesafenin karşıtı olmanın yanında yeni yıldızlığın sermayelerinden biri hâline gelir.

Sanatçıyla fiziksel temasın günümüz müzik endüstrisindeki dikkat çekici biçimlerinden biri *meet and greet* (tanışma ve buluşma) etkinlikleridir. Hayranlar, VIP paketleri kapsamında sanatçıyla tanışma, fotoğraf çektirme, imza alma veya ses kontrol (*soundcheck*) izleme gibi ayrıcalıklar satın alabilmektedir. Örneğin Megadeth'in (2019) 2020 turnesindeki VIP paketlerinde grup üyeleriyle *meet and greet*, bireysel fotoğraf ve imza gibi ayrıcalıklar sunulur (Şekil 3).

Şekil 16. Megadeth VIP Paketinde Sunulan Meet and Greet Deneyimi (Megadeth, 2019)



Meet and greet uygulamasında satın alınan şey, sanatçıyla aynı mekânda bulunmuş olmayı kişisel ve paylaşılabilir bir deneyime dönüştürme imkânıdır. Dolayısıyla müziksel fantezi, kaybolan bir alan olmaktan ziyade değişen mesafe ve erişim içinde üretilir. Burada aura açısından belirgin bir paradoks ortaya çıkar: Sanatçı dijital ortamda giderek daha erişilebilir hâle gelirken fiziksel bedenine yaklaşmak fiyatlandırılmış ayrıcalığa dönüşür. Mesafe ortadan kalkmak yerine ekonomik eşikler üzerinden korunmuş olur.

İzlerkitle: Altkültürlerden Akışkan Toplumsallıklara

Müzik tarihinin birçok döneminde belirli türler etrafında gelişen aidiyetler giyim, mekân, davranış ve bedensel pratikler üzerinden kolektif kimliklere dönüşmüştür. Punk, metal, goth ve benzeri müzik kültürleri bu ilişkinin somut örneklerini oluşturur. Ancak 1990'lardan itibaren altkültür yaklaşımının müziksel aidiyetleri açıklamakta fazla bütünlüklü ve kalıcı bir topluluk varsaydığı yönündeki eleştiriler güç kazanmıştır. Bennett (1999), Maffesoli'nin (1996)

neo-tribe yaklaşımından hareketle müziksel aidiyetlerin daha değişken ve anlık olarak kurulabileceğini belirtir. Keza Straw'ın (1991) *scene* kavramı, müziksel toplumsallığı homojen bir kimlikten ziyade müzik pratiklerinin, mekânların ve ilişkisel ağların eklemlendiği daha esnek yapılar üzerinden değerlendirmeye imkân tanır. Bu durum kalıcı aidiyetlerin yanında geçici, parçalı ve etkinlik odaklı katılım şekillerinin giderek güç kazandığını ima eder. Sosyal medya bu akışkanlığı yeni bir görünürlük mantığıyla birleştirir. Geleneksel altkültürel aidiyette grubun fiziksel görünürlüğü belirli mekânlarda bulunmak veya belirli stilistik kodları taşımak üzerinden kurulabilirken dijital ağlarda aidiyet bireysel profiller, paylaşımlar ve takip ilişkileri üzerinden de sergilenir. Konser bu iki toplumsallığın kesiştiği özel bir alandır: Binlerce kişi aynı fiziksel mekânda kolektif bir deneyim yaşarken her birey telefonuyla bu deneyimin kendisine ait dijital temsilini üretebilir. Böylece ortak "biz oradaydık" deneyimi ve bireysel "ben oradaydım" görünürlüğü eşzamanlı olarak işler. En nihayetinde müziksel fantezi, ortak kimlikler ve güçlü aidiyetler etrafında kurulan eski toplumsallıkların zayıflamasıyla daha parçalı ve geçici bir nitelik kazanmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada dijitalleşmenin müziksel deneyim üzerindeki etkileri, fiziksel karşılaşmalar ve müziksel fantezi arasındaki ilişki üzerinden değerlendirilmiştir. Dijital kültür; canlı performansları, sanatçı aurasıyla teması veya izlerkitle deneyimini ortadan kaldırmasa da fiziksel karşılaşmaların gerçekleşme şekillerini değiştirir. Canlı performanslar önceden izlenebilir, gerçekleştiği anda kaydedilebilir ve sonrasında paylaşılabilir hâle gelirken; sanatçı sahne dışındaki varlığıyla da sürekli görünürlük kazanır, izlerkitle ise fiziksel aidiyetini dijital ortamda yeniden üretir. Bütün bu gelişmelerin ortak yönü, müziksel fantezinin beslendiği mesafe, nadirlik, belirsizlik ve eksik enformasyon alanlarının daralmasıdır. Bu yüzden Han'ın şeffaflık, hiper-görünürlük ve fantezi yaklaşımları, dijital müzik kültürünü anlamak açısından önemli teorik imkânlar sunar. Her şeyin daha fazla bilindiği, görüldüğü, kaydedildiği ve yeniden izlenebildiği bir ortamda müziksel deneyimler enformasyon açısından zenginleşirken fantezi açısından aşınma eğilimi gösterebilir. Bu bağlamda akıllı telefonsuz konserlerden VIP karşılaşmalarına uzanan güncel pratikler dikkat çekici bir paradoksa işaret eder. Görünmezlik, mesafe ve erişilemezlik bir zamanlar müziksel deneyimin doğal koşullarıyken hiper-görünürlük rejiminde bilinçli olarak üretilmesi gereken değerlere dönüşmektedir.

KAYNAKÇA

ATG Entertainment. (t.y.). *Bob Dylan: Rough and Rowdy Ways Tour 2025 Yondr terms & conditions*. https://www.atgtickets.com/legal/terms-and-conditions/bob-dylan-yondr-terms-and-conditions/ (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture* (2. bs.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203938133

BBC Newsround. (2019, 20 Eylül). *Mobile phones: Should fans be banned from using them at music concerts?* https://www.bbc.co.uk/newsround/49752723 (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

Benjamin, W. (2015). *Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtı* (G. Sarı, Çev.). Zeplin Kitap. (Özgün eser 1935 tarihlidir.)

Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology, 33*(3), 599-617.

Han, B.-C. (2022a). *Eros'un ıstırabı* (4. bs.). Metis Yayınları. (Özgün eser 2012 tarihlidir.)

Han, B.-C. (2022b). *Şeffaflık toplumu* (8. bs.). Metis Yayınları. (Özgün eser 2012 tarihlidir.)

Jack White. (t.y.). *Live photos & videos*. https://jackwhiteiii.com/live-photos/ (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

Maffesoli, M. (1996). *The time of the tribes: The decline of individualism in mass society*. SAGE. https://doi.org/10.4135/9781446222133

Megadeth. (2019, 13 Kasım). *The ultimate VIP experience!* https://www.megadeth.com/blogs/news/the-ultimate-vip-experience (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

setlist.fm. (t.y.). *setlist.fm – The setlist wiki*. setlist.fm. https://www.setlist.fm/ (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies, 5*(3), 368-388. https://doi.org/10.1080/09502389100490311

The Bob Dylan Fan Club. (t.y.). *Facebook gönderisi*. Facebook. https://www.facebook.com/groups/thebobdylanfanclub/posts/10160762372372978/ (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

Sanatın İcadı Üzerinden Yapay Zekâ Müziğini Yeniden Düşünmek

Rethinking AI Music through the Invention of Art

Selim Tan

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

selim.tan@mgu.edu.tr

Özet

Bu çalışma, yapay zekâ (YZ) müzik oluşturucularının sanat ve sanatçı kavramlarını nasıl yeniden düşünmeyi gerektirdiğini, Shiner'ın "sanatın icadı" yaklaşımı çerçevesinde ele almaktadır. Sanat; tarihsel olarak 18. yüzyıl Avrupa'sında burjuvazinin yükselişiyle ilişkili olarak "sanat-zanaat", "sanatçı-zanaatkâr" ve "estetik-işlev" gibi ayrımlar üzerinden ideolojik bir kategori olarak şekillenir. Bu bağlamda sanat, olağanüstü bireysel yaratım temelinde "esin", "deha", "yaratıcılık" ve "özgürlük" gibi değerlerle özdeşleştirilirken; zanaat ise "beceri", "kural" ve "işlev" temelinde konumlandırılır. Ancak YZ müzik oluşturucuları (örneğin Suno ve Udio); müzik üretiminin tıpkı zanaat gibi büyük ölçüde kurallar, örüntüler ve uzlaşımlar üzerinden işleyebildiğini göstererek söz konusu ayrımı sorgulanabilir kılar. Zira YZ müzik oluşturucularında kullanıcıların basit istemler üzerinden saniyeler içinde müzik üretebilmesi, sanat ve romantik estetik anlayışındaki "esin" ve "deha" gibi çağrışımların belirleyiciliğini tartışmaya açar. Müzikte çeşitli türlerin kendine özgü tını ideali barındırması ve bir makinenin ilgili örtük kurallara dayalı üretim yapabilmesi, sanat ve sanatçı imgesinin sorgulanmasına zemin hazırlar. Bu platformlar; sanatın sorumlu öznesi olarak sanatçının bağımsız, özgür ve yaratıcı bir fail olarak konumlanmasını zorlaştırarak; sanatın zanaatsal yani kurallı ve yeniden üretilebilir yönlerini açığa çıkarır. Bu çalışma, nitel bir yaklaşıma dayanarak YZ müzik oluşturucularına yönelik gözlemlere ve teorik tartışmalara odaklanmaktadır. En nihayetinde çalışma, YZ'nin basit bir müzik üretim aracı olmanın ötesinde modern sanatın yaslandığı ontolojiyi sarsma kapasitesini ve sanat kategorisinin tarihsel-ideolojik doğasını yeniden görünür kılma gücünü irdelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ, sanatın icadı, sanatçı imgesi, zanaat, müzik

Abstract

This paper examines how artificial intelligence (AI) music generators necessitate a reconsideration of the concepts of art and the artist within the framework of Shiner's "invention of art" approach. Historically, art emerged as an ideological category in 18th-century Europe in relation to the rise of the bourgeoisie, constructed through distinctions such as "art-craft," "artist-artisan," and "aesthetic-function." In this context, art is associated with values such as "inspiration," "genius," "creativity," and "freedom," grounded in extraordinary individual creation; whereas craft is defined by "skill," "rule," and "function." However, AI music generators (such as Suno and Udio) call this distinction into question by demonstrating that music production, like craft, can be governed largely through rules, patterns, and conventions. Within AI music generators, users' ability to produce music in seconds with simple prompts problematizes the determinative role of associations such as "inspiration" and "genius" in art and Romantic aesthetics. Different musical genres embody distinct sound ideals, while a machine's ability to produce music based on these implicit rules raises questions about the image of art and the artist. These platforms make it more difficult to position the artist as an autonomous, free, and creative agent responsible for art, while foregrounding the craft-like, that is, rule-bound and reproducible, dimensions of art. This paper adopts a qualitative approach, focusing on observations of AI music generators and theoretical discussions. Finally, the paper examines AI's capacity not only to function as a simple tool for music



production but also to disrupt the ontology upon which modern art rests, rendering visible once again the historical and ideological nature of the category of art.

Keywords: *Artificial intelligence, invention of art, image of the artist, craft, music*

GİRİŞ

Üretken yapay zekâ (YZ) teknolojilerinin hızla metin, görsel, video ve müzik üretiminde kullanılmaya başlanması, sanat alanında uzun süredir yerleşik kabul edilen belirli kavramsal ayrımları tartışmaya açmıştır. Tartışmanın merkezinde çoğunlukla YZ tarafından üretilen bir çıktının sanat eseri olarak kabul edilip edilemeyeceği yer alsa da sorunun daha kapsamlı olduğu açıktır. Üretken YZ aracılığıyla üretilen bir metnin, görselin veya müziğin estetik niteliğini sorgulamadan önce "sanat" kategorisinin hangi tarihsel koşullarda teşekkül ettiği, yaratıcı failliğin neden insan öznesiyle özdeşleştirildiği ve sanatçının hangi süreç sonucunda eserin ayrıcalıklı kaynağı olarak tahayyül edilmeye başlandığı üzerinde durmak gerekir (bkz. Hertzmann, 2018; Sueur vd., 2024).

Bu çalışma, söz konusu problemi müzik özelinde ve Shiner'ın (2004/2013) *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* adlı çalışmasından hareketle ele almaktadır. Temel araştırma sorusu, mevcut YZ müzik oluşturucularının sanat ve sanatçı kavramları açısından nasıl yorumlanabileceğidir. Burada amaç, YZ müziğinin "iyi" veya "kötü" olup olmadığını belirlemek veya makinelerin sanat yapabildiğine ilişkin bir ontolojik hükme varmak değildir. Esas mesele, bir makinenin saniyeler içerisinde türsel olarak tanınabilir ve tamamlanmış müzikler üretebilmesinin modern sanat anlayışının temelinde bulunan hangi kabulleri açığa çıkardığıdır. Çalışmada yorumlayıcı nitel bir yaklaşım benimsenmektedir. Teorik tartışmanın zeminini Shiner'ın (2004/2013) sanat-zanaat arasındaki modern ayrımın tarihsel kuruluşuna ilişkin yaklaşımı oluştururken, Suno ve Udio başta olmak üzere güncel YZ müzik oluşturucularına dair platform gözlemlerinden de yararlanılır. Bu doğrultuda YZ müzik oluşturucularının üretim mantığı, arayüzleri ve kullanıcıya sundukları faillik imkânlarından hareketle sanat ve sanatçı kategorileri üzerinden teorik bir tartışma yürütülmektedir.

Sanatın İcadı ve "Büyük Bölünme"

Bugün "sanat" olarak adlandırılan faaliyetin tarihsel sürekliliğe sahip, değişmez ve evrensel bir kategori olduğu varsayımı, Shiner'ın yaklaşımında esaslı bir şekilde sorgulanmaktadır. Shiner'a (2004/2013: 27) göre modern güzel sanatlar alanı, 18. yüzyıl boyunca Avrupa'da meydana gelen toplumsal, kültürel ve ideolojik dönüşümler neticesinde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla insanlık tarihi boyunca resim, müzik, şiir veya heykel gibi faaliyetlerin mevcut olması, bunların bugünkü "sanat" kavramı altında aynı ontolojik statüye sahip oldukları anlamına gelmez. Bu dönüşüm, eski "*ars*" teriminin kapsamı düşünüldüğünde daha açık hâle gelir. Latince *ars*, modern güzel sanatlar kategorisine doğrudan tekabül etmekten ziyade "beceri, zanaat, sanat, hile, kurnazlık, bilim, bilgi" gibi anlamları kapsar (Latin Dictionary, t.y.). Dolayısıyla günümüzde birbirlerinden ayrı tahayyül edilen sanat ve zanaat faaliyetleri önceki kavramsal sistem içerisinde keskin bir karşıtlık oluşturmaz. İngilizcedeki "*art*" ve "*artificial*" kelimelerinin etimolojik yakınlığı, "sanatsal olan" ve "yapay olan" arasında kurulan karşıtlığın tarihsel niteliğini de düşündürmektedir.

Shiner'ın (2004/2013) *büyük bölünme* olarak adlandırdığı süreçte güzel sanatlar; "esin", "hayal gücü", "deha", "özgünlük" ve "bireysel ifade"yle; zanaat ise "beceri", "teknik yeterlilik", "kural", "tekrar", "işlev" ve "maddi kazanç"la ilişkilendirilmiştir. Böylece sanatçı, özgür ve yaratıcı özneye; zanaatkâr ise mevcut kuralları tatbik eden üreticiye tekabül etmeye başlamıştır. Estetik ve işlev arasındaki ayrım da bu sistemin başat bileşenlerinden biridir. Bir nesnenin kullanım değeri arttıkça zanaat alanına yaklaşması, faydadan azade bir estetik

deneyimin nesnesi hâline geldikçe güzel sanatlarla özdeşleştirilmesi, nesnelerin mahiyetinden kaynaklanan zorunlu bir sınıflandırmadan ziyade tarihsel olarak gelişmiş bir değer anlayışına dayanır.

Büyük bölünme, sanatçı figürünün hususi inşasını da beraberinde getirmiştir. Rönesans ve erken modern dönemin bugün bireysel dehayla özdeşleştirilen birçok üretimi sipariş, sözleşme, atölye ve kolektif emek temelinde şekillenmiştir. Shiner'ın (2004/2013) ele aldığı Leonardo da Vinci'nin *Kayalıklar Bakiresi* çalışması bu açıdan kayda değer bir örnektir (Şekil 1).

Şekil 17. Leonardo da Vinci, Kayalıklar Bakiresi (1483-1486) (Wikimedia Commons, t.y.).

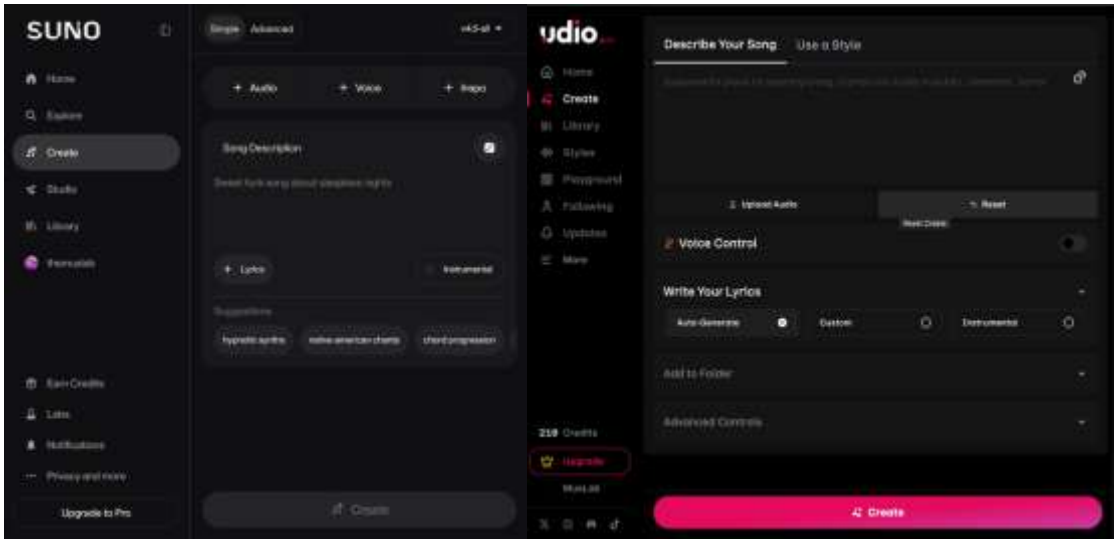


Eserin üretimi, romantik sanatçı imgesinin ima ettiği sınırsız yaratıcı özgürlüğün ötesinde sipariş veren kurumun talepleri ve sözleşme koşulları tarafından belirlenen bir ilişki içinde gerçekleşmiştir. Benzer şekilde atölye sistemi, tekil sanatçının adıyla özdeşleşen çalışmaların birçok kişinin katkısıyla ortaya çıkabildiğini gösterir. Dolayısıyla deha ve özgün yaratıcı özne, sanatın tarih ötesi zorunlu bileşenleri olmaktan çok belirli bir sanat sisteminin kurucu değerleri olarak anlaşılabilir.

YZ Müzik Oluşturucuları ve Sanat-Zanaat Ayrımının Krizi

2023'ten itibaren kullanıma sunulan Suno (t.y.) ve Udio (t.y.) gibi güncel YZ müzik oluşturucularının temel hususiyetlerinden biri, müziksel üretimin doğal dilde yazılmış basit bir isteme (*prompt*) indirilebilmesidir. Kullanıcı; belirli bir tür, tını, çalgılama, vokal niteliği veya atmosfer tarif ederek kısa sürede tamamlanmış bir şarkıya ulaşabilir. Böylece geleneksel müzik pratiğinde birbirinden ayrışan bestecilik, söz yazarlığı, düzenleme, icracılık ve ses mühendisliği faaliyetlerinin önemli bir bölümü tek bir platformda algoritmik olarak gerçekleştirilebilir.

Şekil 18. Suno ve Udio'da istem temelli müzik üretim arayüzleri (ekran görüntüsü, 10 Ağustos 2026)



YZ müzik oluşturucularını Shiner'ın yaklaşımı açısından merkezî kılan husus, bu sistemlerin müziğin kurallı ve uzlaşımsal tarafını olağanüstü düzeyde görünür hâle getirmeleridir. Kullanıcının "opera", "caz", "heavy metal" veya "synth-pop" gibi ifadeler kullanarak çıktılar elde edebilmesi; türsel karakterin tınılar, çalgılama tercihleri, armonik ilişkiler, ritmik kalıplar, vokal kullanımları ve üslupsal beklentilerden bağımsız olmadığını gösterir (Rohrmeier, 2022: 51). Bu durum sanatın "esin" ve "hayal gücü"yle, zanaatın ise "kural", "beceri" ve "tekrar"la ilişkilendirildiği karşıtlığı istikrasızlaştırır. Bu bakımdan YZ müzik oluşturucularının sanatı bir anda zanaata dönüştürdüğünü ileri süremeyiz. Bilakis sanatın içinde zaten bulunan; ancak romantik sanatçı söylemi tarafından geri plana itilen kurallı, öğrenilebilir ve tekrar edilebilir boyutu görünür kılar. Yine müziğin belirli örüntülere dayanması, insan üretiminin bütünüyle istatistiksel tekrara indirgenebileceği anlamına gelmez (Rohrmeier, 2022: 53). Zira türler sadece tınısal özelliklerden değil; tarihsel bellek, topluluklar, değer yargıları ve kültürel pratiklerden de meydana gelir.

Bu gelişme, "platform temelli müzisyenlik" olarak adlandırılabilecek yeni bir üretim şeklini de gündeme getirmektedir. "Platform temelli müzisyenlik", müziksel failliğin platformla kurulan ilişkinin niteliğine ve üretim sürecindeki katılım düzeyine bağlı olarak farklı derecelerde ortaya çıkan bir müzisyenlik hâli olarak tanımlanabilir (bkz. Tan, 2026). Birkaç kelime yazarak ilk sonucu kabul eden kullanıcı ile özgün sözler hazırlayan, çok sayıda üretimi karşılaştıran, parçaları yeniden düzenleyen veya çıktıyı başka üretim süreçlerine dâhil eden kullanıcı aynı müdahale düzeyinde değildir. Dolayısıyla üretken YZ çağında müzisyenlik, icra veya bestelemenin ötesinde seçme, yönlendirme, düzenleme, sahiplenme ve sorumluluk dereceleri üzerinden de tartışmaya açılmaktadır.

Demokratikleşme, Platform Hâkimiyeti ve Sanatçı

YZ müzik oluşturucularının teknik eşikleri düşürmesi, müzik üretiminin demokratikleştiğine ilişkin güçlü bir söylemi beraberinde getirmektedir. İcra, nota bilgisi veya kayıt teknikleri konusunda uzmanlığı bulunmayan bir kullanıcının istem aracılığıyla tamamlanmış müzik üretebilmesi, üretime giriş imkânını genişletmektedir. Ancak erişimin genişlemesi ve üretim üzerinde denetim sahibi olmanın aynı şey olmadığı açıktır. Kullanıcı geleneksel müzisyenlik açısından uzun süreli eğitim gerektiren bazı aşamaları aşarken bu defa platformun teknik altyapısına, abonelik düzenine, kullanım politikalarına ve şirketin aldığı

kararlara tabi hâle gelir (Tan, 2026: 113). Nieborg ve Poell'in (2018) kültürel üretimin platformlaşmasına ilişkin yaklaşımı, bu gerilimi anlamak açısından elverişlidir. Üretim olanakları genişlerken kültürel üretimin ekonomik ve teknik altyapısının büyük platformlarda yoğunlaşması, demokratikleşme söyleminin sınırlarını da görünür kılar. Keza kültürel üretimlerin model eğitimi açısından veri niteliği kazanması, müziksel emeğin veri ekonomisi içindeki konumunu sorgulamayı zaruri kılar (bkz. Couldry & Mejias, 2019). Dolayısıyla müziğin daha geniş kesimler tarafından üretilebilir hâle gelmesi, çeşitli eşitsizliklerin ortadan kalktığı anlamına gelmez. Ücretli üyelikler, teknolojik okuryazarlık, istem yazma becerisi ve platformun imkânlarını kullanabilme kapasitesi yeni ayrışmalar yaratabilir.

Burada esas dönüşüm sanat eserinden ziyade sanatçı figüründe belirginleşmektedir. İzlerkitle, müzikle ilişkisinde sesin dışında sesin ardındaki sanatçı özneyi de anlamlandırır. Sanatçının niyeti, biyografisi, bedensel emeği ve ortaya çıkan ürünü sahiplenmesi diğer bir deyişle toplumsal failliği, alımlamanın bir parçasıdır (bkz. Hertzmann, 2018). YZ müziği ise eserin kaynağını tek ve açık bir özneye bağlama alışkanlığını güçleştirir: Kullanıcı, model geliştiricileri, platform, eğitim verisindeki müzisyenler ve algoritmik süreçler üretim ağının farklı bileşenleri hâline gelir. Bu durum paradoksal olarak insan sanatçının bedensel mevcudiyetini ve sorumluluğunu daha değerli hâle getirebilir. Bir gitaristin parmak hareketleri, vokalistin nefesi veya davulcunun bedensel performansı, ses ve insan eylemi arasındaki ilişkiyi görünür kılar (Rohrmeier, 2022: 56). Üretilmiş sesin kaynağının giderek muğlaklaştığı bir ortamda beden, niyet ve eserin sorumluluğunu üstlenme kapasitesi insan sanatçının ayırt edici unsurlarına dönüşebilir. Böylece YZ müzik oluşturucuları, romantik deha anlayışını zayıflatırken sanatçı figürünü başka bir düzlemde yeniden güçlendirme potansiyeli taşır.

SONUÇ

YZ müzik oluşturucuları, sıradan bir teknik aracın ötesinde sanat ve sanatçı kategorilerine ilişkin yerleşik kabulleri yeniden düşünmeye zorlayan bir kırılmayı temsil etmektedir. Basit bir istemle tamamlanmış müzik üretilebilmesi, insan yaratıcılığının sona erdiğini göstermenin ötesinde müziğin uzlaşımlar, türsel kodlar ve tarihsel olarak birikmiş müziksel materyaller üzerinden işleyen yönünü açıkça görünür kılar. Bu durum sanatın esin ve özgür yaratıcılıkla, zanaatın ise kural ve tekrarla özdeşleştirildiği modern karşıtlığın sınırlarını ortaya çıkarır. Shiner'dan (2004/2013) hareketle YZ müziğinin yol açtığı krizi, sanata dışarıdan gelen yabancı bir unsurun sanat alanını bozmasından ziyade modern sanat sisteminin geri plana ittiği bazı tarihsel süreklilikleri "ifşa etmesi" şeklinde okumak mümkündür. Sanatın zanaatsal bir yönünün bulunması, yaratıcı üretimin uzlaşımlara dayanması ve eserlerin kolektif emek sonucunda ortaya çıkması üretken YZ'yle başlamamıştır. Üretken YZ, bu unsurları yeni bir teknolojik düzlemde daha görünür hâle getirir. Bu yüzden üretken YZ çağında temel tartışma, makinelerin sanat yapıp yapamayacağı sorusunun ötesine geçer. Burada esas soru, makinelerin ikna edici müzik üretebildiği bir tarihsel momentte insanların "sanatçı" derken hangi nitelikleri korumak istedikleridir. Ses üretme becerisinin teknolojik olarak kolaylaşması; bedenin, niyetin, sorumluluğun ve üretimi sahiplenen öznenin değerini artırabilir. Sanatın tarihsel olarak icat edilmiş bir kategori olduğunu hatırlamak, bu bakımdan YZ çağında sanatın sonunu ilan etmekten daha verimli bir teorik imkân sunmaktadır. Sanatın bir zamanlar icat edilmiş olması, bugün farklı zeminlerde yeniden icat edilebileceğini de düşündürür.

KAYNAKÇA

Couldry, N., & Mejias, U. A. (2019). *The costs of connection: How data is colonizing human life and appropriating it for capitalism*. Stanford University Press. https://doi.org/10.1515/9781503609754

Hertzmann, A. (2018). Can computers create art? *Arts, 7*(2), Article 18. https://doi.org/10.3390/arts7020018

Latin Dictionary. (t.y.). Ars, artis. *Latin dictionary*. https://www.latin-dictionary.net/definition/4859/ars-artis (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

Nieborg, D. B., & Poell, T. (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society, 20*(11), 4275-4292. https://doi.org/10.1177/1461444818769694

Rohrmeier, M. (2022). On creativity, music's AI completeness, and four challenges for artificial musical creativity. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval, 5*(1), 50-66. https://doi.org/10.5334/tismir.104

Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Özgün eser 2004 tarihlidir)

Sueur, C., Lombard, J., Capra, O., Beltzung, B., & Pelé, M. (2024). Exploration of the creative processes in animals, robots, and AI: Who holds the authorship? *Humanities and Social Sciences Communications, 11*, Article 611. https://doi.org/10.1057/s41599-024-03125-y

Suno. (t.y.). *Suno*. https://suno.com/ (Erişim Tarihi: 15.08.2026)

Tan, S. (2026). Are we all musicians now? Authenticity, musicianship, and AI music generator Suno. *Journal of AI, 10*, 105-128. https://doi.org/10.61969/jai.1886128

Udio. (t.y.). *Udio*. https://www.udio.com/ (Erişim Tarihi: 15.08.2026)

Wikimedia Commons. (t.y.). *Leonardo Da Vinci - Vergine delle Rocce (Louvre).* https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Leonardo_Da_Vinci_-_Vergine_delle_Rocce_(Louvre).jpg (Erişim Tarihi: 10.08.2026)

Coğrafya ve Müziksel Beğeni: Duyumun Kültürel Temelleri Üzerine Bir İnceleme

Geography and Musical Preference: A Study on the Cultural Foundations of Perceptio

Selin Oyan Küpeli

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

selinn.oyann@gmail.com

Özet

Bu çalışma, müziksel beğeni ve algının yalnızca bireysel tercihler ya da müziğin yapısal özellikleri üzerinden açıklanamayacağı düşüncesinden hareketle, coğrafi ve kültürel çevrenin müziksel deneyim üzerindeki rolünü incelemeyi amaçlamaktadır. "Coğrafya kaderdir" düşüncesinden hareketle, bir müziğin farklı toplumlarda neden farklı algılanabildiği ve her müziğin her dinleyici tarafından aynı şekilde "uyumlu", "doğal" ya da "hoş" bulunmayabileceği tartışılmaktadır.

Çalışmada müziksel beğeni; kültürel öğrenme, müzikle karşılaşma, aşinalık, mekân ve duyusal deneyim çerçevesinde ele alınmaktadır. Araştırma nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde tasarlanmış ve doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Konuyla ilişkili akademik çalışmalar betimsel ve kavramsal olarak değerlendirilerek müziksel beğeninin kültürel temelleri, coğrafya ve mekân ilişkisi, göç ve kültürel aktarım ile değişen müzikle karşılaşma biçimleri incelenmiştir. Ayrıca farklı müzik kültürlerinin karşılaşması, Türk müziği örneğinde geleneksel eserlerin farklı armonik ve çokseslendirme yaklaşımlarıyla yeniden ele alınması üzerinden değerlendirilmiştir. İncelenen çalışmalar, coğrafyanın müziksel beğeniyi doğrudan belirlemediğini, ancak bireyin karşılaştığı müzikleri ve edindiği kültürel deneyimleri etkileyen unsurlardan biri olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda müziksel beğeni, kültürel ve işitsel deneyimlerden beslenen, farklı müzik sistemleriyle karşılaşma, göç ve kültürlerarası etkileşim sonucunda zaman içerisinde değişebilen dinamik bir süreç olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müziksel beğeni, kültürel çevre, coğrafya, müziksel algı

Abstract

This study aims to examine the role of geographical and cultural environments in musical experience, based on the idea that musical preference and perception cannot be explained solely by individual preferences or the structural characteristics of music. Drawing on the notion that "geography is destiny," the study discusses why music may be perceived differently across societies and why the same music may not be considered equally "harmonious," "natural," or "pleasant" by all listeners.

Musical preference is examined within the framework of cultural learning, encounters with music, familiarity, place, and sensory experience. The research was designed within a qualitative approach and employed document analysis. Relevant academic studies were evaluated descriptively and conceptually, focusing on the cultural foundations of musical preference, the relationship between geography and place, migration and cultural transmission, and changing ways of encountering music. In addition, encounters between different musical cultures were examined through the example of Turkish music, particularly the reinterpretation of traditional works using different harmonic and polyphonic approaches. The reviewed studies indicate that geography does not directly determine musical preference, but is one of the factors influencing the music individuals encounter and the cultural experiences they acquire. Accordingly, musical preference is considered a dynamic process



shaped by cultural and auditory experiences and capable of changing over time through encounters with different musical systems, migration, and intercultural interaction.

Keywords: *Musical preference, cultural environment, geography, musical perception*

GİRİŞ

Müziksel beğeni yalnızca bireysel tercihler veya doğuştan gelen fizyolojik özelliklerle açıklanabilecek bir olgu değildir. Bireyin yaşadığı yer, içinde bulunduğu coğrafi ve kültürel çevre, toplumsal aidiyetleri ve yaşamı boyunca karşılaştığı müziksel deneyimler de müziği algılama ve değerlendirme biçimini etkileyebilmektedir. Bu nedenle bir müziksel yapının farklı toplumlarda neden farklı biçimlerde algılandığı ve her müziğin her dinleyici tarafından aynı ölçüde "uyumlu", "doğal" ya da "hoş" bulunup bulunmadığı, müziksel beğeninin kültürel temelleri açısından önemli bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Çalışmanın başlangıç yaklaşımında da müziksel beğeninin coğrafi çevre, kültür ve toplumsal aidiyetlerle ilişkili olduğu düşüncesi temel alınmaktadır.

Güncel araştırmalar, müziksel beğeninin ne bütünüyle evrensel ne de tamamen kültüre özgü bir yapı olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Nitschinsk ve arkadaşları (2026), 64 ülkenin bölgesel müzik listelerini inceleyerek müzik tercihlerinde hem kültürlerarası ortaklıkların hem de coğrafi ve kültürel farklılıkların bulunduğunu belirlemiştir. Araştırmada Orta ve Güney Amerika ülkelerinde daha olumlu ve yüksek uyarılmalı müziklerin öne çıktığı; bununla birlikte Japonya, Şili, İsviçre ve İspanya gibi bazı ülkelerin kendi coğrafi bölgelerinin genel eğilimlerinden ayrıldığı görülmüştür. Bu bulgular, coğrafyanın müziksel beğeni üzerinde etkili olabilecek bir bağlam oluşturduğunu, ancak tek başına belirleyici olmadığını göstermektedir (Nitschinsk vd., 2026: 151). Nitekim aynı çalışmada küreselleşme nedeniyle yalnızca geniş coğrafi kategoriler üzerinden yapılan açıklamaların kültür içi farklılıkları gözden kaçırabileceği de vurgulanmaktadır (Nitschinsk vd., 2026: 153).

Müzik ile coğrafya arasındaki ilişki, yerel müzik kültürleri ve müziğe erişim biçimleri üzerinden de gözlenebilmektedir. Bass (2010), Amerika Birleşik Devletleri'ndeki radyo formatlarının coğrafi dağılımını inceleyerek farklı bölgelerde farklı müziksel örüntülerin varlığını ortaya koymuştur. Çalışmada bölgesel kültürel örüntülerin radyo formatlarında sürdüğü, buna karşın medya merkezileşmesi ve dijital teknolojilerin gelişmesiyle yerel ve mekâna bağlı müzik ortamlarının giderek dönüşmekte olduğu belirtilmektedir (Bass, 2010: 148-149). Bu durum coğrafyanın, müziksel beğeniyi doğrudan belirleyen bir unsurdan çok, bireyin hangi müziklerle ve hangi sıklıkta karşılaştığını şekillendiren kültürel ortamın bir parçası olarak değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Bu bağlamda mekân, yalnızca müziğin üretildiği veya dinlendiği fiziksel bir alan değil, müziksel pratiklerin ve toplumsal ilişkilerin oluştuğu kültürel bir çevre olarak adlandırılmaktadır. Straw'ın "müzik sahnesi" yaklaşımı, belirli müziksel tercihlerin onları destekleyen mekânlar, faaliyetler ve toplumsal ağlarla birlikte geliştiğine işaret etmektedir. Straw, müzik sahnelerini birden fazla müziksel pratiğin bir araya geldiği coğrafi olarak özgül alanlar biçiminde ele almaktadır (Straw, 2006: 6-7).

Müziksel beğeninin kültürel boyutu aynı zamanda duyusal algının toplumsal niteliğiyle de ilişkilidir. Howes (2013: 4), duyuların yalnızca fizyolojik süreçler üzerinden değil, tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlam içerisinde de ele alınması gerektiğini gösteren "duyusal dönüş"ü tartışmaktadır. Bu yaklaşım, müziksel algının yalnızca sesin fiziksel özelliklerine verilen

bireysel bir tepki olarak değil, bireyin içinde bulunduğu kültürel çevre ve geçmiş deneyimleriyle birlikte değerlendirilmesine imkân vermektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, müziksel beğeni ile coğrafi ve kültürel çevre arasındaki ilişkiyi incelemek ve bireylerin müziği algılama, değerlendirme ve tercih etme biçimlerinin hangi kültürel ve çevresel etkenlerle şekillenebileceğini tartışmaktır. Bu doğrultuda çalışma; müziksel beğeniyi yalnızca bireysel zevk ya da müziğin teknik özellikleri üzerinden değerlendirmek yerine, kültürel öğrenme, müziksel deneyim, mekân, toplumsal çevre ve duyusal deneyim ile ele almaktadır. Ayrıca farklı kültürel müzik sistemlerinin karşılaşması, geleneksel müziklerin farklı armonik ve icrasal anlayışlarla yeniden düzenlenmesi ve bu dönüşümlerin müziksel algı üzerindeki olası etkileri de çalışmanın tartışma alanları arasında yer almaktadır.

Araştırmanın Önemi

Çalışma, müziksel beğeniyi yalnızca bireysel tercihler ya da müziğin yapısal özellikleri üzerinden değil, bireyin içinde bulunduğu coğrafi ve kültürel çevreyle ilişkili olarak ele alması bakımından önem taşımaktadır. Bireylerin yaşamları boyunca karşılaştıkları müziksel yapılar, dinleme alışkanlıkları ve kültürel deneyimler, hangi müzikleri tanıdık, uyumlu veya hoş bulduklarının şekillenmesinde rol oynayabilmektedir. Bu doğrultuda çalışma, coğrafyayı müziksel beğeniyi doğrudan belirleyen bir unsur olarak değil, kültürel öğrenme ve müziksel beğeninin gerçekleştiği çevrenin bir parçası olarak değerlendirmektedir. Böylece müziksel beğeni ile coğrafya arasındaki ilişkinin kültür, çevre ve deneyim ekseninde ele alınması ve konuya disiplinlerarası bir bakış açısı kazandırılması açısından önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Bu araştırma, müziksel beğeni ile coğrafi ve kültürel çevre arasındaki ilişkiyi incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde tasarlanmıştır. Araştırmada, konuya ilişkin mevcut çalışmaların incelenmesine dayalı doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Bu kapsamda müziksel beğeni, coğrafya, kültürel çevre, duyusal algı, mekân, müziksel beğeni ve kültürlerarası müzik deneyimiyle ilişkili akademik çalışmalar değerlendirmeye alınmıştır.

İncelenen çalışmalar, araştırmanın temel problemi doğrultusunda betimsel ve kavramsal olarak değerlendirilmiş; literatürde ortaya konulan bulgular ve yaklaşımlar arasındaki ilişkiler belirlenerek ortak temalar altında ele alınmıştır. Bu doğrultuda müziksel beğeninin coğrafi ve kültürel farklılıkları, müzik ve mekân ilişkisi, duyumun kültürel boyutu, göç ve kültürel aktarım ile küreselleşme ve değişen müziksel beğeni biçimleri çalışmanın temel inceleme alanlarını oluşturmuştur. Araştırma, doğrudan katılımcılardan veri toplanarak yürütülmemiş; mevcut çalışmalar üzerinden müziksel beğeni ile coğrafya arasındaki ilişki kavramsal olarak ele alınmıştır.

Müziksel Beğeninin Kültürel Temelleri

Müziksel beğeninin oluşumu, bireyin yalnızca belirli bir müzik türünü sevmesi ya da sevmemesi üzerinden açıklanabilecek basit bir tercih süreci değildir. Bireyin yaşamı boyunca karşılaştığı müzikler, içinde bulunduğu kültürel çevre ve bu çevrede yaygın olarak kullanılan

müziksel yapılar, müziğe ilişkin beklentilerin ve tercihlerin oluşumunda rol oynayabilmektedir. Bu açıdan müziksel beğeni, bireysel özellikler ile kültürel deneyimin karşılıklı etkileşimi içerisinde gelişen bir olgu olarak değerlendirilebilir.

Bu noktada müziksel kültürlenme (musical enculturation) kavramı önem kazanmaktadır. Müziksel kültürlenme genel olarak bireyin içinde yaşadığı kültüre ait müziksel sistemin özelliklerine gündelik yaşam içerisinde maruz kalması sonucunda, söz konusu sisteme ilişkin kültüre özgü bilgileri edinmesi sürecini ifade etmektedir. Hannon ve Trainor (2007), farklı müzik sistemlerinin kendilerine özgü perde ve ritim yapıları ile bunların kullanımını düzenleyen kurallara sahip olduğunu; gündelik müzik deneyiminin zaman içerisinde kültüre özgü müziksel temsillerin gelişmesine katkıda bulunduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşım, müziksel algının yalnızca formal müzik eğitimi sonucunda değil, bireyin günlük yaşamında müzikle tekrar tekrar karşılaşması yoluyla da şekillenebileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

Kültürlenmenin müzik algısı üzerindeki etkisi, kültürlerarası müzik araştırmalarında da görülmektedir. Stevens (2012), bu alandaki araştırmaları değerlendirdiği çalışmasında, dinleyicilerin kendi müziksel çevrelerinde tekrar eden gruplama, tonal ve zamansal düzenliliklere yalnızca maruz kalma yoluyla duyarlı hâle gelebildiklerini belirtmektedir. Ayrıca hem Hint hem de Batı müziğine önemli ölçüde maruz kalmış bireylerin, yalnızca tek bir müzik kültürüne aşina dinleyicilerden farklı olarak her iki müzik geleneğine de benzer biçimde tepki verebildiklerini aktarmaktadır. Bu durum, müziksel algının değişmez olmadığını ve farklı müzik kültürlerine yönelik deneyimin algısal süreçlerle ilişkili olabileceğini göstermektedir.

Bu çerçevede aşinalık ve müzikle karşılaşma, müziksel beğeninin kültürel temellerinin açıklanmasında özellikle önem taşımaktadır. Bireyin belirli perde ilişkileri, ritmik yapılanmalar, tınılar ve müziksel düzenliliklerle uzun süre karşılaşması, bu yapılara ilişkin beklentilerin oluşmasına katkı sağlayabilmektedir. Kültürel olarak tanıdık olmayan bir müzik sistemiyle karşılaşıldığında ise dinleyici, yeni müziksel yapıyı daha önce edindiği müziksel bilgiler üzerinden değerlendirebilmektedir. Batılı dinleyicilerin kendilerine yabancı olan Bali gamelan müziğini değerlendirdikleri deneysel bir araştırmada, kültürel deneyime dayanan uzun süreli müziksel bilgilerin yanında, deney sırasında müzikle kısa süreli karşılaşma sonucunda gerçekleşen öğrenmenin de melodik bütünlük ve tutarlılık değerlendirmelerini etkileyebildiği belirlenmiştir (Stevens vd., 2013: 1).

Kültürel deneyim ile müziksel tercih arasındaki ilişki güncel ve geniş ölçekli verilerde de gözlenmektedir. Nitschinsk ve arkadaşlarının (2026: 151-156) 64 ülkenin müzik listelerini karşılaştırdığı araştırmada, müzik tercihlerinde kültürler ve coğrafi bölgeler arasında bazı ortaklıkların yanında anlamlı farklılıkların da bulunduğu belirlenmiştir. Araştırmacılar ayrıca duygusal tercihlerin kültürel olarak öğrenilebileceğine ilişkin önceki araştırmalardan hareketle, farklı kültürlerde yüksek veya düşük uyarılmalı olumlu müziklere yönelik tercihlerin farklılaşabildiğini aktarmaktadır (Nitschinsk vd., 2026: 152).

Bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, bireyin belirli müziksel yapıları "tanıdık", "doğal" veya "beklenen" olarak algılamasında içinde yetiştiği müzik kültürünün rol oynayabileceği söylenebilir. Ancak bu durum, müziksel algının bütünüyle kültür tarafından

belirlendiği anlamına gelmemektedir. Nitschinsk ve arkadaşlarının (2026: 151-152) da gösterdiği gibi müzik algısı ve tercihlerinde kültürler arasında ortak eğilimler bulunurken, aynı zamanda coğrafi ve kültürel farklılıklar da ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla müziksel beğeniyi, ortak algısal eğilimler ile kültürel öğrenme ve müziksel deneyimin birlikte rol oynadığı dinamik bir süreç olarak değerlendirmek daha uygun görünmektedir.

Coğrafya, Mekân ve Müziksel Beğeni

Müziksel beğeninin kültürel olarak şekillenmesinde bireyin yaşadığı coğrafya, yalnızca fiziksel bir konumu değil, aynı zamanda belirli müziksel pratiklerle karşılaşmasını sağlayan kültürel ve toplumsal bir çevreyi ifade etmektedir. Belirli bir bölgede yaygın olan müzik türleri, yerel icra gelenekleri, müziğin kullanıldığı toplumsal ortamlar ve müziğe erişim biçimleri, bireyin gündelik müzik deneyiminin bir parçası hâline gelmektedir. Bu nedenle coğrafya ile müziksel beğeni arasındaki ilişkinin doğrudan bir neden-sonuç ilişkisi yerine, mekân, kültür ve müziksel beğeni arasındaki etkileşim üzerinden değerlendirilmesi daha uygun görünmektedir.

Coğrafi farklılıkların müzik tercihlerine yansımasına ilişkin doğrudan örneklerden biri Nitschinsk ve arkadaşlarının (2026) 64 ülkenin bölgesel müzik listelerini karşılaştırdığı çalışmadır. Araştırmada ülkeler hem coğrafi bölgeler hem de müzik tercihlerindeki benzerliklere göre değerlendirilmiş ve bazı coğrafi örüntülerin müzik tercihlerinde de karşılık bulduğu belirlenmiştir. Özellikle Orta ve Güney Amerika ülkelerinde daha olumlu duygusal değere ve daha yüksek uyarılma düzeyine sahip müziklerin tercih edilme eğilimi görülmüştür. Bununla birlikte bazı ülkelerin içinde bulundukları bölgenin genel örüntüsünden ayrılması, coğrafi yakınlığın tek başına benzer müziksel tercihler oluşturmak için yeterli olmadığını göstermektedir (Nitschinsk vd., 2026: 151).

Bu noktada coğrafya ile kültür arasındaki ayrım önem kazanmaktadır. Nitschinsk ve arkadaşları (2026: 153), günümüzde küreselleşme ve artan kültürel etkileşim nedeniyle geniş coğrafi bölgelerin kültürel benzerliğin doğrudan göstergesi olarak kabul edilmesinin sorunlu olabileceğine dikkat çekmektedir. Araştırmacılara göre ülkeleri yalnızca coğrafi bölgeler içerisinde değerlendirmek, aynı bölgedeki ülkeler arasındaki farklılıkları gözden kaçırabilmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada coğrafya, bireylerin müziksel beğenilerini değişmez biçimde belirleyen bir unsur olarak değil, müziksel deneyimlerin gerçekleştiği ve kültürel etkileşimlerin şekillendiği bağlamlardan biri olarak ele alınmaktadır.

Müzik ile coğrafya arasındaki ilişki, bölgesel müzik ve yayın örüntülerinde de görülebilmektedir. Bass'ın (2010) Amerika Birleşik Devletleri'ndeki 15.000'den fazla radyo istasyonunu incelediği çalışmasında, radyo formatlarının dağılımında belirgin coğrafi farklılıklar tespit edilmiştir. Örneğin gospel formatının güney eyaletlerinde daha belirgin olduğu, country müziğin ise özellikle Güney ve Teksas ile tarihsel bir ilişki gösterdiği belirtilmektedir. Buna karşılık New England bölgesinde country formatının, batı bölgelerinde ise dini içerikli radyo formatlarının daha düşük düzeyde temsil edildiği görülmektedir (Bass, 2010: 148). Bu örnekler, belirli müzik türlerinin ve müziksel pratiklerin mekânsal dağılımının bölgesel kültürel özelliklerden bütünüyle bağımsız olmadığını göstermektedir.

Bass'ın çalışması doğrudan bireylerin müziksel beğenilerini ölçmemektedir. Araştırmada bireysel tercihler yerine radyo istasyonlarının müzik formatları incelenmiştir. Bu

nedenle elde edilen bulgular, bireysel müzik beğenisinin doğrudan bir göstergesi olarak değil, farklı bölgelerdeki müziksel çevrelerin ve müzik dolaşımının coğrafi farklılıklar gösterebildiğine ilişkin bir örnek olarak değerlendirilmelidir (Bass, 2010: 148).

Müziksel çevrenin oluşumunda yalnızca geniş coğrafi bölgeler değil, kentler ve daha küçük ölçekli toplumsal mekânlar da önem taşımaktadır. Straw (2006), müzik kültürlerini açıklamak için kullandığı "scene" kavramıyla müziksel pratiklerin belirli mekânlar, topluluklar ve kültürel faaliyetler etrafında şekillenebildiğini ortaya koymaktadır. Müzik sahneleri yerel kümelenmeler biçiminde ortaya çıkabileceği gibi, belirli kültürel tercihlerin etrafında oluşan ve coğrafi sınırları aşabilen toplulukları da ifade edebilmektedir (Straw, 2006: 6). Straw'ın müzik sahnelerini "birden fazla müziksel pratiğin eklemlendiği coğrafi olarak özgül alanlar" şeklinde ele alması, müziksel deneyimin mekânsal ve toplumsal niteliğini göstermesi açısından dikkat çekicidir (Straw, 2006: 7).

Bununla birlikte günümüzde müzik ile coğrafya arasındaki ilişkinin geçmişe kıyasla daha geçirgen hâle geldiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bass, iletişim teknolojilerindeki gelişmelerin müzik ve diğer kültürel içeriklerin dolaşımını artırarak geleneksel radyonun mekâna bağlı niteliğini değiştirdiğine dikkat çekmektedir (Bass, 2010: 149). Benzer biçimde Nitschinsk ve arkadaşları (2026: 153), küresel müzik platformlarından elde edilen verilerin coğrafi farklılıkları ortaya koyabilmesine rağmen, küreselleşme nedeniyle günümüzde kültür ile coğrafyanın tamamen örtüşen kavramlar olarak değerlendirilemeyeceğini belirtmektedir. Böylece coğrafyanın müziksel beğeni üzerindeki rolü ortadan kalkmamakta; ancak dijital dolaşım, hareketlilik ve kültürlerarası etkileşim sonucunda daha karmaşık bir yapıya dönüşmektedir.

Küreselleşme ve Dijitalleşme Bağlamında Coğrafyanın Değişen Rolü

Küreselleşme ve dijital teknolojilerin gelişmesi, müzik ile coğrafya arasındaki geleneksel ilişkinin yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Geçmişte bireyin karşılaşabileceği müziklerin önemli bir bölümü yaşadığı çevredeki kültürel pratikler, yerel müzik ortamları ve kitle iletişim araçlarıyla ilişkiliyken, dijital platformlar farklı coğrafyalara ait müziklere erişimi önemli ölçüde genişletmiştir. Bu durum, fiziksel olarak aynı coğrafyada yaşayan bireylerin dahi birbirinden oldukça farklı müziksel çevreler içerisinde bulunabilmesine olanak sağlamaktadır.

Bu dönüşüm, coğrafyanın müziksel beğeni üzerindeki etkisinin tamamen ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Nitschinsk ve arkadaşları (2026), 64 ülkeye ait dijital müzik listelerini kullanmalarına rağmen müzik tercihlerinde belirli coğrafi ve kültürel örüntüler tespit etmiştir. Bununla birlikte araştırmacılar, küreselleşmenin kültürel sınırları daha geçirgen hâle getirdiğini ve geniş coğrafi sınıflandırmaların ülkeler arasındaki ve ülkelerin kendi içerisindeki farklılıkları açıklamakta yetersiz kalabileceğini vurgulamaktadır (Nitschinsk vd., 2026: 153). Bu durum, günümüzde müziksel beğeninin yerel kültürel çevre ile küresel müzik dolaşımının birlikte değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Dijitalleşmenin getirdiği önemli değişimlerden biri de dinleyicinin karşılaştığı müziklerin yalnızca bulunduğu fiziksel çevre tarafından belirlenmemesidir. Dijital müzik platformlarının farklı coğrafyalara ve kültürlere ait müziklere erişimi kolaylaştırması, bireyin

müziksel beğeni alanını genişletmektedir. Bu nedenle günümüzde müziksel çevrenin yalnızca yaşanılan kent, bölge veya ülkeyle sınırlı olmadığı; dijital ortamda karşılaşılan farklı müziklerin de bu çevrenin bir parçası hâline geldiği söylenebilir.

Bununla birlikte dijital ortamların farklı kültürlere ait müziklere erişimi kolaylaştırması, yerel ve bölgesel müziksel farklılıkların bütünüyle ortadan kalktığını göstermemektedir. Bass, iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle müzik ve kültürel içeriklerin mekânsal sınırlarının zayıfladığını belirtirken, aynı zamanda radyo formatlarında bölgesel kültürel örüntülerin varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır (Bass, 2010: 148-149). Dolayısıyla dijitalleşme, coğrafyanın önemini ortadan kaldırmaktan çok, coğrafi ve kültürel etkilerin yeni müziksel dolaşım biçimleriyle birlikte işlemesine neden olmaktadır.

Bu açıdan günümüz dinleyicisinin müziksel beğenisini yalnızca doğduğu veya yaşadığı coğrafya üzerinden açıklamak giderek güçleşmektedir. Birey, yerel kültüründen edindiği müziksel birikimi korurken dijital platformlar aracılığıyla farklı müzik sistemleri, türler ve icra biçimleriyle sürekli karşılaşabilmektedir. Böylece müziksel beğeni, yerel kültürel deneyim ile küresel ve dijital müziksel beğeninin kesiştiği dinamik bir alan haline gelmektedir. Bu dönüşüm aynı zamanda farklı müzik kültürlerinin karşılaşmasını ve birbirlerinden çeşitli unsurlar devralmasını kolaylaştırmaktadır.

Göç, Hareketlilik ve Müziksel Beğeninin Dönüşümü

Coğrafya ile müziksel beğeni arasındaki ilişki, göç ve hareketlilik söz konusu olduğunda daha dinamik bir yapı kazanmaktadır. Bireyin farklı bir coğrafyaya taşınması yalnızca fiziksel çevresinin değişmesini değil, yeni kültürel pratikler ve müziksel ortamlarla karşılaşmasını da beraberinde getirmektedir. Bununla birlikte önceki yaşam çevresinde edinilen duyusal ve kültürel deneyimler bütünüyle ortadan kalkmamaktadır. Bascuñan-Wiley (2021), göç deneyimini hareket, karşılaşma ve geri dönüş süreçleri üzerinden ele alırken, göçmenlerin yeni çevrelerde farklı duyusal uyaranlarla karşılaştıklarını ve geçmiş yerlerle ilişkilerinin duyusal hafıza aracılığıyla sürdürülebildiğini belirtmektedir. Bu yaklaşımda ses de göç deneyimini oluşturan temel duyusal unsurlardan biri olarak ele alınmaktadır. Bu durum, bireyin yeni bir coğrafyaya geçişinin önceki işitsel deneyimlerinin tamamen silinmesi anlamına gelmediğini, yeni ve eski duyusal çevrelerin bir arada deneyimlenebildiğini düşündürmektedir.

Göç ile müziksel beğeni arasındaki ilişkiyi doğrudan inceleyen çalışmalar da bu sürecin tek yönlü olmadığını göstermektedir. Sakai (2011: 174-175), Almanya'da Türkçe aile diline sahip ilkokul çağındaki çocukların Batı ve Doğu müzik sistemleri arasındaki farklılıkları temsil eden müzik örneklerine yönelik tercihlerini 267 katılımcı üzerinden incelemiştir. Araştırmada çocukların ailelerinin dilsel geçmişleri ile müzik tercihleri arasında ilişkiler belirlenmekle birlikte, göç ortamındaki müziksel yönelimlerin yalnızca köken kültürüyle açıklanamayacağı; çocukların yerel, kültürlerarası ve küresel müzik kültürleri içerisinde farklı konumlar gösterebildiği ortaya konulmuştur. Ayrıca göçmen çocukların aile ortamında edindikleri kültürlerarası müzik deneyimlerinin ve öğrenilmiş müziksel örüntülerin dikkate alınması gerektiğine işaret etmektedir (Sakai, 2011: 175). Bu bulgular, bireyin müziksel çevresinin yalnızca hâlihazırda yaşadığı coğrafyadan oluşmadığını, aile ve köken kültürü aracılığıyla

önceki coğrafyalara ait müziksel deneyimlerin de yeni çevrede varlığını sürdürebildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Müziksel tercihlerin göç süreci içerisinde zamanla değişebildiğini gösteren daha doğrudan bulgular da bulunmaktadır. Elias, Lemish ve Khvorostianov (2011), eski Sovyetler Birliği ülkelerinden İsrail'e göç eden 12–18 yaş aralığındaki 70 gençle gerçekleştirdikleri derinlemesine görüşmeler sonucunda, müzik tercihlerinin yeni ülkeye uyumun farklı aşamalarıyla birlikte değişebildiğini belirlemiştir. Göçün ilk iki yılında gençlerin İsrail müziğine yoğun ilgi gösterdiği; sonraki üç ila beş yıllık dönemde ise yerel kültüre yönelik hayal kırıklığı ve toplumsal yabancılaşmanın artmasıyla birlikte birçok katılımcının 1980'lerin sonlarına ait Rus rock müziğine yöneldiği görülmüştür (Elias vd., 2011: 61). Araştırmacılar bu nedenle müziksel tercihlerin göçmen gençlerin değişen kültürel kimliklerinin yanı sıra toplumsal ve psikolojik uyum süreçlerinin de bir göstergesi olabileceğini ileri sürmektedir. Bu sonuç, müziksel beğeninin yeni bir coğrafyaya geçildiğinde bir anda değişmediğini; köken kültürü, yeni kültürel çevre ve bireyin bu çevreyle kurduğu ilişkinin zaman içerisinde farklı biçimlerde etkileşebildiğini göstermektedir.

Göç ortamında müzik aynı zamanda kültürel kimlik ve aidiyetle de ilişkilidir. Lidskog (2016), diaspora ve müzik üzerine gerçekleştirdiği literatür incelemesinde müziğin toplumsal grupların oluşması ve sürdürülmesinde rol oynayabildiğini, bunun yanında toplumsal kimlikler arasındaki sınırları aşarak yeni kimliklerin oluşmasına da katkı sağlayabildiğini belirtmektedir (Lidskog, 2016: 24). Dolayısıyla diaspora ortamında müzik, yalnızca geçmiş kültürün değişmeden korunduğu bir araç olarak değerlendirilmemelidir. Küreselleşme, kültürlerarası hareketlilik ve farklı kültürlerle karşılaşma sonucunda kimlikler de sabit yapılardan çok, sürekli yeniden müzakere edilen ve dönüşen yapılar hâline gelebilmektedir (Lidskog, 2016: 26).

Bu durum Türk-Alman göç deneyiminde de gözlenmektedir. Şahin'in (2018) Berlin'deki klasik Türk müziği korolarında gerçekleştirdiği üç aylık etnografik araştırma, iki kültür arasında yetişen Türk-Alman genç kadınların müzik deneyimlerinde farklı aidiyetlerin bir arada bulunduğunu göstermektedir (Şahin, 2018: 179). Araştırmanın sonuçlarında klasik Türk müziğinin genç kadınlar açısından Türk kimliğiyle ilişki kurmanın bir aracı olduğu, ancak bu ilişkinin basit ve değişmez bir aidiyet biçimi oluşturmadığı görülmektedir. Katılımcıların Türklük ve Almanlık arasında farklı aidiyetleri aynı anda deneyimledikleri ve müziğe yükledikleri anlamların da bu çok boyutlu yapı içerisinde şekillendiği belirtilmektedir (Şahin, 2018: 193-195).

Bu çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, göç ve hareketliliğin coğrafya ile müziksel beğeni arasındaki ilişkiyi ortadan kaldırmadığı, aksine daha karmaşık hâle getirdiği söylenebilir. Bireyin müziksel deneyimi yalnızca doğduğu coğrafyaya ya da sonradan yaşadığı yere indirgenememekte; köken kültürü, aile ortamı, yeni yaşam çevresi, aidiyetler, müziksel beğeni ve kültürlerarası etkileşimler bir arada rol oynayabilmektedir. Bu durum aynı zamanda günümüzde coğrafyanın kesin kültürel sınırlar üzerinden değerlendirilmesini güçleştirmektedir. Dijital iletişim ve küresel müzik dolaşımı da bireyin fiziksel olarak yaşamadığı coğrafyalara ait müziklerle sürekli karşılaşmasına olanak sağlamakta; böylece müziksel beğeni yerel, kültürlerarası ve küresel deneyimlerin kesiştiği daha hareketli bir yapıya dönüşmektedir. Sakai'nin çalışmasında göçmen çocukların müziksel yönelimlerinin yerel, kültürlerarası ve

küresel kültürler arasında çeşitlenebilmesi de bu durumu desteklemektedir (Sakai, 2011: 174-175).

Kültürlerarası Müziksel Etkileşim ve Türk Müziği Örneği

Farklı müzik kültürlerinin karşılaşması, farklı repertuvarların yanı sıra ses sistemleri, armonik anlayışlar ve icra biçimleri arasında da etkileşim yaratmaktadır. Türk halk müziği; melodik, ritmik ve makamsal özellikleri bakımından Batı tonal müziğinden farklı bir yapıya sahiptir. Makamsal yapı içerisinde yer alan mikrotonal sesler bu farklılığın önemli unsurlarından biridir. Bununla birlikte Türk halk müziği eserlerinin çokseslendirilmesinde üçlü armoni, dörtlü armoni ve farklı armonik yaklaşımların kullanılabildiği görülmektedir (Babacan, 2022: 68).

Türk müziğinin çokseslendirilmesi uzun süredir tartışılan bir konudur. Geleneksel Türk müziğinde makamsal yapı, mikrotonal sesler ve ezgisel hareket önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte geleneksel ezgilerin tampere sistem içerisinde ve tonal armoniden yararlanılarak çokseslendirilmesi de mümkündür. Bu süreçte geleneksel yapıyı koruyan uygulamaların yanında, bu özellikleri değiştiren farklı düzenleme anlayışları da ortaya çıkabilmektedir. Çokseslendirme aynı zamanda eserin geleneksel formunda birtakım değişiklikler yaratabildiği için bazı düzenlemeler yeni bir kompozisyon niteliğinde de değerlendirilebilmektedir (Çokamay, 2020: 1-2).

Aynı geleneksel ezginin farklı çokseslendirme yaklaşımlarıyla ele alınabilmesi, kültürlerarası müziksel etkileşimin farklı biçimlerde gerçekleşebileceğini göstermektedir. "Çayır Çimen Geze Geze" türküsünün üçlü armoni, kontrpuan ve dörtlü armoni yaklaşımlarıyla yapılan düzenlemelerinde türkünün makamı, ritmik yapısı ve karakteri dikkate alınmıştır (Özelma, 2020: 214). Aynı eser içerisinde üçlü ve dörtlü armoni ile kontrpuan yaklaşımlarının birlikte kullanılabildiği, farklı yaklaşımlar arasındaki geçişte ise dinleyicinin kulağını yeni yapıya alıştırmak amacıyla kısa bir geçiş bölümüne yer verildiği görülmektedir (Özelma, 2020: 215).

Makamsal eserlerin farklı armonik yaklaşımlarla ele alınmasında mikrotonal seslerin korunması da önem taşımaktadır. "Allı Turnam" türküsünün mikrotonal gitar için yapılan çokseslendirmesinde akorsal ve aralıksal yaklaşımlar ile pedal seslerden yararlanılmış; geleneksel armoni, caz armonisi ve dörtlü armoniye ait unsurlar mikrotonal yapı içerisinde birlikte kullanılmıştır. Eserin özgün yapısında bulunan koma değerindeki seslerin büyük bölümü korunurken bazı sesler teknik nedenlerle en yakın tonal sese indirgenmiştir (Kasap ve Özkeleş, 2023: 90). Bu durum, geleneksel bir eserin farklı bir çokseslendirme anlayışı içerisinde yeniden ele alınırken özgün ses özelliklerinin tamamen ortadan kalkmasının zorunlu olmadığını göstermektedir.

Farklı düzenleme biçimlerinin dinleyici tarafından nasıl algılandığı ise çalışmanın temel problemi açısından daha önemlidir. Uşşak makamındaki "Uşşak Medhal" ve "Ağır Cezayir" eserlerinin mikrotonal ve eşit tamperamanlı çoksesli düzenlemeleri, Türk müziği eğitimi alan öğrenciler, Batı klasik müziği eğitimi alan öğrenciler ve uzmanlardan oluşan toplam 60 müzisyene dinletilmiştir. Katılımcılardan düzenlemeleri entonasyon, uyum ve beğeni açısından değerlendirmeleri istenmiştir (Pala, 2019: i).

Katılımcıların yarısından fazlası dört düzenleme için de olumlu değerlendirmelerde bulunmuştur. Bununla birlikte her iki eserin mikrotonal düzenlemeleri, eşit tamperamanlı düzenlemelere göre daha fazla katılımcı tarafından uyumlu bulunmuş ve beğenilmiştir (Pala, 2019: 34). Ancak araştırmanın genel sonuçları, uyum ve beğeni değerlendirmelerinin yalnızca alınan müzik eğitimi ya da kültürel etkenlerle açıklanmasına olanak vermemektedir (Pala, 2019: 41). Bu nedenle farklı bir müzik kültürüne veya ses sistemine aşina olmanın müziksel beğeni üzerinde etkili olabileceği düşünülse de bu ilişkinin tek yönlü ve belirleyici olduğu söylenemez.

Bu örnekler çalışmanın temel yaklaşımıyla birlikte değerlendirildiğinde, müziksel beğeninin yalnızca coğrafi kökenle açıklanamayacağını göstermektedir. Bireyin yaşadığı kültürel çevre, uzun süre maruz kaldığı müzikler ve geliştirdiği müziksel aşinalık belirli sesleri ve müziksel yapıları değerlendirme biçimini etkileyebilir. Ancak göç, kültürlerarası etkileşim ve farklı müzik sistemleriyle karşılaşma bu deneyimi zaman içerisinde değiştirebilir. Dolayısıyla coğrafya, müziksel beğeniyi doğrudan belirleyen sabit bir unsurdan çok, bireyin müzikle kurduğu ilişkinin geliştiği kültürel ve işitsel çevrenin bir parçası olarak ele alınmalıdır.

Tartışma

İncelenen çalışmalar, müziksel beğeninin yalnızca bireysel tercihler veya müziğin yapısal özellikleri üzerinden açıklanamayacağını göstermektedir. Kültürel öğrenme, müziksel aşinalık, yaşanılan çevre ve farklı müziklerle karşılaşma, bireyin müziği algılama ve değerlendirme biçimiyle ilişkilidir. Bununla birlikte aynı coğrafi veya kültürel çevrede bulunan bireylerin benzer müziksel tercihler geliştirmesi zorunlu değildir. Göç, kültürlerarası etkileşim ve farklı müzik sistemleriyle karşılaşma da müziksel deneyimin zaman içinde değişebildiğini göstermektedir. Bu nedenle coğrafyanın müziksel beğeni üzerindeki etkisi doğrudan ve belirleyici bir ilişki olarak değil, bireyin kültürel ve işitsel deneyimlerinin oluştuğu bağlamlardan biri olarak değerlendirilmelidir.

Sınırlılıklar

Bu çalışmanın temel sınırlılığı, konunun mevcut çalışmalar üzerinden ele alınması ve doğrudan katılımcılardan veri toplanmamasıdır. Ayrıca coğrafya, kültürel çevre ve müziksel beğeni arasındaki ilişki birçok farklı etkene bağlı olduğundan genel sonuçlara ulaşmak güçtür. Gelecek çalışmalarda farklı coğrafi ve kültürel çevrelerden katılımcıların aynı müzik örneklerine yönelik algı ve beğenilerinin karşılaştırılması, konunun daha ayrıntılı olarak anlaşılmasına katkı sağlayabilir.

SONUÇ

Bu çalışmada coğrafya ile müziksel beğeni arasındaki ilişki kültürel çevre, müziksel beğeni, aşinalık ve öğrenme süreçleri üzerinden ele alınmıştır. İncelenen çalışmalar, bireyin içinde yetiştiği çevrenin hangi müziklerle karşılaştığını ve zaman içerisinde hangi seslere, müziksel yapılara ve icra biçimlerine aşinalık geliştirdiğini etkileyebildiğini göstermektedir. Bu açıdan müziksel beğeni yalnızca bireysel bir tercih değil, aynı zamanda yaşam boyunca edinilen kültürel ve işitsel deneyimlerle şekillenen bir süreç olarak değerlendirilebilir.

Bununla birlikte coğrafya, müziksel beğeniyi değişmez biçimde belirleyen bir unsur değildir. Göç, kültürlerarası etkileşim, farklı müzik sistemleriyle karşılaşma ve değişen dinleme deneyimleri bireyin müziksel dünyasını dönüştürebilmektedir. Türk müziğinin farklı armonik ve çokseslendirme yaklaşımlarıyla ele alınmasına ilişkin örnekler de aynı müziksel malzemenin farklı ses sistemleri içerisinde yeniden biçimlenebildiğini göstermektedir. Dinleyicinin bu farklılıkları nasıl değerlendireceği ise yalnızca kültürel köken veya müzik eğitimiyle açıklanamayacak kadar çok boyutludur.

Bu nedenle çalışmanın çıkış noktasını oluşturan "coğrafya kaderdir" düşüncesi, müziksel beğeni açısından ancak sınırlı ve metaforik bir anlamda kullanılabilir. Coğrafya müziksel beğeninin kaderini belirlemekten çok, bireyin müzikle ilk karşılaşmalarının, aşinalıklarının ve kültürel deneyimlerinin gerçekleştiği çevreyi oluşturur. Müziksel beğeni ise bu çevreden beslenen, ancak yeni deneyimler ve kültürel karşılaşmalarla yaşam boyunca değişebilen dinamik bir yapı göstermektedir.

KAYNAKÇA

Babacan, M. D. (2022). Harmonizing Approaches in Turkish Folk Music Works. *International Journal on New Trends in Education & Their Implications (IJONTE)*, 13(1), 68-78.

Bascuñan-Wiley, N. (2021). Migration and the Senses. *Sociology Compass*, 15(3), e12856. https://doi.org/10.1111/soc4.12856

Bass, J. O. J. (2010). The Geographic Diversity of Radio Formats Across the U.S. *Focus on Geography*, 53(4), 148-154. https://doi.org/10.1111/j.1949-8535.2010.00018.x

Çokamay, B. (2020). *Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Tonal Armoni: Açıklamalı Eser Örnekleriyle*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Elias, N., Lemish, D. ve Khvorostianov, N. (2011). Britney Spears Remained in Russia: Dynamics of Musical Preferences in the Integration of Immigrant Adolescents. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 37(1), 61-77. https://doi.org/10.1080/1369183X.2011.521360

Hannon, E. E. ve Trainor, L. J. (2007). Music Acquisition: Effects of Enculturation and Formal Training on Development. *Trends in Cognitive Sciences*, 11(11), 466-472. https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.08.008

Howes, D. (2013). The Social Life of the Senses. *Ars Vivendi Journal*, 3, 4-23.

Kasap, E. ve Özkeleş, S. (2023). Mikrotonal Gitarda Makamsal Müziğin Çokseslendirilmesine İlişkin Yaklaşımlar ("Allı Turnam" Örneği). *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜSOBİAD)*, 13(Özel Sayı), 83-92. https://doi.org/10.48146/odusobiad.1189166

Lidskog, R. (2016). The Role of Music in Ethnic Identity Formation in Diaspora: A Research Review. *International Social Science Journal*, 66(219-220), 23-38. https://doi.org/10.1111/issj.12091

Nitschinsk, L., Vidas, D., McGovern, H. T. ve Smith, N. M. (2026). Exploring Geographic and Cultural Differences in Preferences for Valence and Arousal in Music Using Regional Music Charts. *Musicae Scientiae*, 30(2), 151-166. https://doi.org/10.1177/10298649261419760

Özelma, Y. (2020). Çok Seslendirme Yaklaşımlarının Isparta Türküsü Örneği Üzerinde Uygulanması ve Karşılaştırmalı Analizi. *Fine Arts*, 15(3), 200-216. https://doi.org/10.12739/NWSA.2020.15.3.D0261

Pala, N. (2019). *Klasik Müzik Eğitimi Almış Müzisyenlerin Türk Müziği Koma Sesleriyle Oluşturulmuş Mikrotonal Çoksesli Eserleri Algılaması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Sakai, W. (2011). Music Preferences and Family Language Background: A Computer-Supported Study of Children's Listening Behavior in the Context of Migration. *Journal of Research in Music Education*, 59(2), 174-195. https://doi.org/10.1177/0022429411406172

Stevens, C. J. (2012). Music Perception and Cognition: A Review of Recent Cross-Cultural Research. *Topics in Cognitive Science*, 4(4), 653-667. https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01215.x

Stevens, C. J., Tardieu, J., Dunbar-Hall, P., Best, C. T. ve Tillmann, B. (2013). Expectations in Culturally Unfamiliar Music: Influences of Proximal and Distal Cues and Timbral Characteristics. *Frontiers in Psychology*, 4, 789. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00789

Straw, W. (2006). Scenes and Sensibilities. *E-Compós*, 6. https://doi.org/10.30962/ec.83

Şahin, N. H. (2018). Göç Bağlamında Müzik ve Kimlik İlişkisi: Türk-Alman Genç Kadınlar Örneği. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 179-197. https://doi.org/10.26650/SJ.38.1.0006

Antalya Korkuteli Büyükköy Mahallesi Dibek Dövme Geleneğinde Müzik

Music in The Dibek Pounding Tradition in Büyükköy Neighborhood, Korkuteli, Antalya

Selman Başer

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik

selmanbaser007@gmail.com

Alev Türkan

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik

alevturkan@akdeniz.edu.tr

Özet

Bu araştırma, Antalya ili Korkuteli ilçesi Büyükköy Mahallesi'nde düğün öncesi aşamalardan biri olan dibek dövme geleneğinde müziğin işlevini incelemeyi amaçlamaktadır. Gelenek içerisinde müzik, pratik ve ritüellere eşlik etmenin yanı sıra; sürekliliği sağlayan, toplumsal birlikteliği güçlendiren ve kültürel belleği taşıyıp aktaran temel bir bileşen olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda araştırmanın problem cümlesi dibek dövme geleneğinde müziğin işlevinin ne olduğu üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması (case study) modeli ile gerçekleştirilmiştir. Veri toplama sürecinde literatür taraması yapılmış, saha çalışması kapsamında yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiş, görsel-işitsel kayıtlar ele alınmıştır. Elde edilen veriler betimsel analiz ile çözümlenmiştir. Veriler, düğün öncesi aşamalardan biri olarak gerçekleştirilen dibek dövme geleneğinde müziğin baştan sona eşlik görevi gördüğünü, yalnızca eğlence işlevi taşımadığını ortaya koymaktadır. Müzik; katılımcılar arasında birlikteliği güçlendiren, kolektif hafızayı canlı tutan ve geleneğin kuşaktan kuşağa aktarımını destekleyen bir araç olarak önemli bir işlev görmektedir. Gelenekte ağırlıklı olarak davul-zurna icrası tercih edilmekte ve Teke yöresine özgü ezgiler kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel müzik kültürü, düğün, dibek dövme, teke yöresi, korkuteli

Abstract

This study aims to examine the function of music in the dibek pounding tradition, which is one of the pre-wedding practices in Büyükköy Neighborhood of Korkuteli district in Antalya. Within this tradition, music is evaluated not only as an accompanying element to practices and rituals, but also as a fundamental component that ensures continuity, strengthens social cohesion, and carries and transmits cultural memory. In this context, the main research problem focuses on the function of music in the dibek pounding tradition. Accordingly, the study was conducted using the case study model, one of the qualitative research methods. During the data collection process, a literature review was carried out; within the scope of fieldwork, semi-structured interviews were conducted, and audio-visual recordings were examined. The obtained data were analyzed through descriptive analysis. The findings reveal that music accompanies the dibek pounding tradition—performed as a pre-wedding practice—from beginning to end and does not serve merely as a means of entertainment. Music functions as a significant tool that strengthens unity among participants, sustains collective memory, and supports the intergenerational transmission of the tradition. In the tradition, drum and zurna are predominantly used, and melodies specific to the Teke region are performed.

Keywords: *Traditional music culture, wedding, dibek pounding, teke region, korkuteli*

GİRİŞ

Maddi ve manevi bir kavram olan kültürün biçimlenmesindeki temel etken toplumu meydana getiren bireylerdir. Toplumsallaşma sürecinde ise insanoğlu gelenekleri şekillendirirken geleneklere göre de biçim alabilmektedir. Bu bağlamda bireyin kültürel kimliği, içinde yaşadığı toplumun gelenekleri ile yoğurularak biçim kazanmaktadır. Müziğin kültürden kültüre hem duyusal hem de tınıya yüklenen toplumsal roller bağlamında farklı değerler alan bir değişken olduğu bilinmektedir. Müzik toplumlarda eğlence, ritüel ve dini boyutta işleve sahiptir. Sosyokültürel bakış açısına sahip müzik araştırmaları, müziğin yalnızca estetik veya teknik bir alanla sınırlı olmadığını, aksine çoklu disiplinler arası bir yaklaşımla etkileşim halinde olan bir kültürel olgu olduğunu ortaya koymaktadır (Ata, 2021: 29).

Kültürün temelini oluşturan gelenekler, bireyin kimlik kazanmasına aracılık eden önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültür ve sanat, birbirinden ayrılamayacak iki unsurdur. Bu unsurlar ekonomik düzenden veya bu düzenin bağlantısı olan bireysel ve toplumsal düşüncelerden ayrılarak kullanılamaz (Adorno, 1998: 193). Bu bağlamda, kültürel ve sanatsal üretimler toplumun değerleri, inançları ve yaşam biçimleri ile etkileşim halindedir. Müzik, beraberinde getirdiği eylemlerle birlikte kültürün ayrılmaz bir parçasıdır. Müziğin farklı biçimlerde yaşamın içinde yer aldığı görülmektedir (Kılıç, 2009: 466). Bu eylemlerden birisi de düğün geleneğidir. Toplumlarda düğün geleneği çoğu zaman gelin figürü merkez alınarak oluşmaktadır. Bu geleneksel pratikler yer yer gelinin hazırlığı, süslenmesi ve gelenekteki rolü etrafında toplanır (Kabay, 2022: 780). Küçük farklılıklar dışında geneli aynı olabilen düğün geleneği, Anadolu'da benzer biçimlerde gerçekleştirilmektedir. Teke yöresinde keşkek dövme geleneği olarak da adlandırılan dibek dövme geleneği, gelin figürünün merkez alındığı ve damadın katılımıyla gerçekleştirilen geleneksel bir pratiktir.

Bu araştırma, Antalya ili Korkuteli ilçesi Büyükköy mahallesinde düğün öncesi bir gelenek olan ve müzik ile gerçekleştirilen dibek dövme geleneğine ilişkin, müziğin işlevi ve pratikler bağlamında ele alınmaktadır. Gelenek içerisinde icra edilen müzikal pratikleri ve kullanılan çalgıları betimlemek araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Araştırma, sahada gözlem ve görüşme ile elde edilen verilerin yanı sıra konuya ilişkin literatür ile sınırlandırılmıştır.

Gelenek ve Müzik

Toplumların sahip olduğu kültürel kimlik ile şekillenen müzik, gelenekler içerisinde de işlevi olan bir olgudur. Yöreden yöreye farklılık gösterebilen müzik olgusu gelenek için önemli bir unsurdur. Bu anlamda gelenek; bir toplumun tarihsel olarak geçmişten günümüze getirdiği kuşaktan kuşağa aktardığı ve hayatın çeşitli yönlerinde kullanılan kültürel değerler bütününe verilen bir tanım ile açıklanabilmektedir. Hancıoğlu'na (2016: 175-188) göre, Türkçe literatürüne yeni dahil olan gelenek kelimesinin aslı lisanımıza göre anane ve örf tanımlarına karşılık gelmektedir. Örfler ve adetler geçmişten günümüze bir köprü niteliği taşımaktadır. Bu anlamda gelenek tanımı, geniş bir yelpaze taşıdığı için çoğu alanda kullanılmaktadır.

Geçiş dönemi olarak sıfatlandırılan doğum, evlenme ve ölüm evreleri; bireylerin olgulara anlam yükleme, olayı ifade etme, kültür ve gelenek çerçevesinde anlamlandırma biçimlerinin bir yansımasıdır. Bu bağlamda müzik, bir etkileşim ve iletişim aracı olarak geçiş dönemlerine ezgisel bir atmosfer ve anlam kazandırma işlevi görmektedir (Alpyıldız, 2020: 268). Geçiş dönemlerinden biri olan düğün geleneği yöreden yöreye farklılık göstermektedir.

Çeşitli yörelere özgü olarak bilinen tavırlar, bulunduğu yörenin müzikal kimliğini yansıtmakta ve özelliklerini taşımaktadır. Araştırma bağlamında örnek olarak ele alınmış olan Teke yöresinde, çoğunlukla oyun havaları tercih edilmektedir. Bu havalar genelde 9/16 ve 9/8

ritim kalıbındadır ve yöreye özgü *Teke zortlatması* adında oyun türü mevcuttur (Yengin, 2019: 12). Ülkemizin bir diğer yöresi olan Doğu Anadolu bölgemizde Erzurum, Erzincan, Bayburt, Kars gibi illerde *bar oyun havası* kullanılmaktadır. Genellikle 4/4 usulün en yaygın kullanılan usul olduğu bilinmektedir (Haşhaş, 2017: 92). Ülkemizin farklı bir yöresi olan Karadeniz de ise 4/4 usulün yaygın olarak kullanıldığı, bu usulün yanı sıra nadiren 7/16 ve 6/8 usulde eserler olduğu ifade edilebilmektedir (Yılmaz ve Nacakcı, 2016: 89). İç Anadolu bölgemiz, Karadeniz bölgemiz ile ritim ve icra teknikleri olarak geçişkenlik göstererek birçok konuda benzer yapılar içerdiği bilinmektedir (Ayyıldız, 2020: 1315). Ege bölgemizde Aydın, İzmir, Muğla, Manisa gibi illerde 9/8 ve 9/4 zeybekler kendilerini göstermektedir (Yeşilyurt, 2021: 2). Kesin olarak Ülkemizin batısında yani Ege, Trakya ve Akdeniz'in belli bir kısmında zeybek oyun türü sergilenmektedir. Doğu Anadolu, Güney Doğu Anadolu ve İç Anadolu'nun bazı kesimlerinde halay oyun türü sergilenmektedir. Bu bağlamda, ülkemizin farklı bölgelerinde yörelere göre icranın farklılık göstermesinde coğrafi konum belirleyici bir etkendir.

Anadolu'da müzik üretme geleneğinin güçlü bir hafıza, ezgisel bellek, ritmik duygu üzerinden oluşmuş olduğu ifade edilebilmektedir. Bu yeteneğin gereği ise çalgı seslerinin insan kulağını doldurarak o sesleri tanımasından kaynaklandığı söylenebilmektedir. Bu ezgilerin ya da icra pratiklerinin bir nevi kodlandığı görülmektedir. Söz konusu kodların ise Anadolu havalarına özgü duyusal özellikleri ortaya çıkaran örüntülerle doğrudan bağlantılı olduğu ifade edilebilmektedir (Aydın, Sağer, 2023: 76).

Geleneksel Pratiklerde Müziğin İşlevi

Geleneksel pratiklerde müzik; insanları birleştiren, duygusal çerçevede bütünleştiren ve yönlendiren özelliklere sahiptir. Bu bağlamda 1980'li yıllardan sonra müzik, bireysel bir ürün olarak kullanılmaktan çıkarılarak, toplumları birleştiren, anlam kazandıran, kültürel kimliğin inşasında kullanılan, yararlanılan bir işlevle karşımıza çıkmaktadır (Ata, 2021: 33). Geleneksel pratikler bağlamında müziğin, insanları birleştirme işlevinin yanı sıra kültürel belleğe kazandırdığı veriler bakımından da önem taşıdığı düşünülmektedir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu pratikler, gelecek kuşaklarda da kullanılarak süre gelen bir biçimde tekrar edildiği söylenebilmektedir. Kültürel bellek, toplumların geçmişlerinden aldıkları verileri zaman içinde harmanlaması ve sürdürülebilirliğini bu şekilde sağlaması ile yaşamaktadır. Kolektif kimliklerin hafızaları bu aktarım sayesinde oluşmaktadır (Akın, 2018: 104).

Bu geleneksel pratiklerin sürdürülebilirliğini dini ritüeller ve eğlence kültürünün yanı sıra, bireylerin kuşaktan kuşağa sağladığı aktarım sayesinde de koruyacağı düşünülmektedir. Kişilerin sahip olduğu norm ve algı, gelenek ve kimlik olguları ile şekillenmektedir. Herhangi bir topluluğun aktardığı örf ve adetin, kullanılan bir pratiğin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayabileceği kanısı üzerinde durulmaktadır. Bu bağlamda gelenek sadece süregelen bir olayın tekrarından oluşmamaktadır. Tarihsel bağlamda süreklilik içerisinde bireyler için belirli kuralları benimseten bir olgu olduğu ifade edilebilmektedir. Bu tanım geleneğin yaşayan, dönüşebilen bir yapı olduğunu önümüze koymaktadır (Tatar, 2000: 199).

Bireylerin kültürel bağlamda gerçekleştirdikleri eylemler, kültürel algı ve gelenekleri ile şekillenmektedir. Müzik üzerinden ele alındığında, bireyin miras aldığı müzikal kimlik veya ezgisel tavırlar da usta-çırak ilişkisine dayandırılarak kuşaktan kuşağa aktarılmakta ve korunmaktadır. Bu şekilde kalıplaşarak, süreklilik ile beraber gelenek haline dönüşmektedir. Kültür, bireylerin karşısına çıkan olaylarda ne türde bir hareket sergileyeceğine dair bir çerçeve sunmaktadır. Bu nedenle zaman içinde gelişerek anlam kazanan, kalıplaşan, iz bırakan kültür; gelenek kavramı altında incelenmektedir. Fakat bu sürekliliğin bozulması halinde gelenek sadece tarihte kendini tekrar eden bir olgu haline dönüşecektir (Tatar, 2000: 200).

Teke Yöresinde Geleneksel Müzik Kültürü

Teke yöresi içerisinde icra edilen müzik pratikleri yöreye özgü müzik kültürünü yansıtmaktadır. Yörede kullanılan çalgılar bağlama, cura, üç telli, sipsi davul ve zurna olarak sıralanmaktadır. Yöreye özgü mahalli müzisyenler usta çırak ilişkisi içerisinde öğrendikleri müzik kültürünü kuşaktan kuşağa aktarmakta, icra ederek kültürel belleğin korunmasında rol oynamaktadır. Teke yöresi köylerinin hemen hemen hepsinde davul-zurna icrada önemli yer tutan çalgılar arasında yer almaktadır. "Tefenni, Yeşilova, Çavdır, Dirmil ve Kozağaç civarında üç telli icrası yaygındır" (Kayacan dan akt. Ersoydan ve Göl, 2017: 189).

Yörenin kendine özgü bir THM (Türk Halk Müziği) biçimi olan uzun hava türü vardır ve gurbet havası olarak ifade edilmektedir. Gurbet havalarının belirli bir ölçü biçimi yoktur. Bu tür, belirli bir makam veya ayak üzerinde herhangi bir yöre çalgısının taksimi ile başlamakta, sözlü kısımda sazın icrasıyla devam etmektedir. Söz kısmında icracının yöreye özgü tavırlar kullanması muhtemeldir. Genellikle dem (karar) sesi tutularak icra gerçekleştirilmektedir. Dem sesi üzerine eklenen icra biçiminde, eserin gidişatına göre içinde bir ritmik ahenk bulundurabilmektedir. Eserlerin konusu ise genellikle sevda, ayrılık, ölüm veya yas, yiğitlik olabilmektedir. Gurbet havasının icrasından sonra ise bir oyun havası icra edilmektedir. Bu oyun havaları genellikle 9/16, 9/8 ritim kalıbındadır (Ersoydan ve Göl, 2017: 189 – 190).

Korkuteli İlçesinde Geleneksel Müzik Kültürü

TRT (Türkiye Radyo Televizyon) Türk Halk Müziği repertuvarında Korkuteli ilçemize kayıtlı 9 adet türkü bulunmaktadır. TRT repertuvarına kayıtlı bu türkülerin kaynak kişileri şu şekildedir; "Korkuteli'ne kayıtlı türkülerin kaynak kişileri, Şevki Yolcu, Mehmet Uysal, Hamdi Çetin, Fahrettin Çelik, Çaylı Osman, Mehmet Şirin, Hüseyin Nişancı ve Erdal İyiöz 'dür. Bu türkülerin 7'si kırık hava, 2'si de uzun hava türündedir" (Gök ve Savaş, 2023: 116).

Korkuteli ilçesinin bağlı olduğu ilimiz Antalya'dır. Antalya'nın batı kesimlerinde Teke yöresinin kalıtımsal ezgilerine rastlanır. Korkuteli de Antalya'nın batı kesiminde bulunduğu için ilçede de Teke yöresine özgün müzikal yapılar görülebilmektedir. Teke ezgileri genellikle boğaz havası olarak da adlandırılan ezgiler eşliğinde teke havaları ile birlikte icra edilmektedir. Yörede icra edilen oyun havalarının çok hareketli olduğu ifade edilebilmektedir. Teke yöresinde eşlik sazları olarak bağlama, kaval ve sipsi vardır (Çimrin, 2010: 370).

Bu bilgilerin yanı sıra yöre üzerinde zeybeklik kültürünün ürünü olarak aktif biçimde birçok zeybek türünün icra edildiği bilinmektedir. Yörede zeybeklere örnek olarak; *Al Yazmam Zeybeği, Serenler Zeybeği, Avşar Zeybeği, Bas Bas Zeybeği* gösterilebilir.

Düğün Geleneğinde Müziğin Rolü

Geleneksel pratiklerde olduğu gibi müzik insanları birleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkabilmektedir. İnsanlar duygularını ifade etmek ve aktarmak için müziği bir araç olarak kullanmışlardır. Düğün geleneğinde ise insanlar bir kutlama gerçekleştirdikleri için gelenekte kullanacakları müzik türü de neşeli olacaktır. Bu konuyu Merriam şu şekilde açıklamıştır; davranış üç ana başlık altında incelenebilir: Birincisi fiziksel davranıştır, sesin ortaya çıkması için bir maddenin diğer maddeye temas etmesi gerekmektedir. İkinci başlık ise sosyal davranıştır, müzisyen olan veya olmayan iki bireyin sergilemesi gerektiren hareketleri incelemektedir. Üçüncü başlık ise sözel davranıştır, sesin davranış ile ortaya çıktığını davranış olmadan sesin ortaya çıkmayacağını savunmaktadır (Merriam, 1964: 33). Bu bağlamda insan davranışlarının müziği etkilediği, müziği üretirken düşündükleri olguların aslında yansıtmak istedikleri olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple kutlamanın atmosferi üzerinde hakimiyet kurmuş neşeli duygu beklentisi, ezgilerin ve ritmik unsurların daha hareketli ve heyecanlı olmasına aracı olacaktır.

Düğün ritüeli sosyolojik bağlamda ele alınacak olursa, ritüelin statü gösterimi ve toplumsal roller açısından işlevsel bir alan sunduğu görülmektedir. Bu bağlamda düğün, yalnızca kültürel bir kuram değil, bunların yanı sıra bağlantıların ve toplumsal rollerin yeniden üretildiği, istihdam sağlandığı bir yapı olarak karşımıza çıkması olasıdır. Oyunlarda ise kız tarafının çoğunlukla aktif olamaması, sahnede az kişi ile yer alması ya da hızlı ve hareketli halaylara katılmaması, statünün davranışsal ve sembolik düzeyde ifade edildiği bir tutum olarak değerlendirilebilir (Abuzar, 2025: 42). Bu durum, ritüelin statü gösterme işlevinin oyunlar aracılığıyla görünür hâle geldiğini göstermektedir.

Korkuteli ilçesi Düğünlerinde Müzik

Teke yöresi Korkuteli ilçesinde düğünler iki aşamalı gerçekleşmektedir. İlk aşama düğün öncesi, ikinci aşama ise düğün süreci olarak nitelendirilebilir. Düğün öncesi süreçte kız isteme, dürü, oku aşamalarından geçilir. İkinci aşamada ise Tonguvat-Tartala, Dibek Dövme, Vakit Davulları ve Yuka Ağzı ismi verilen gelenekler gerçekleştirilir (Gök ve Savaş, 2023: 105-107).

Düğün esnasında kullanılan çalgıların ise hemen hemen çoğu köyde davul zurna olduğu bilinmektedir. Davul ve zurna kutlamaya gelen misafirleri karşılama amacı taşıyabilir, kutlamanın eğlence kısmında elektro bağlama ve org ile misafirler eğlendirilmektedir.

Nacakcı'ya göre Teke yöresinde oynan halk oyunları şu şekildedir;

> Teke yöresindeki halk oyunlarında özellikle erkek oyunlarında üç farklı oyunun birleştirilerek oynanması bir gelenek haline gelmiştir. Geleneğe göre oyuncu, üç farklı oyunu, ister 3 ayrı gezinleme, ister tek gezinleme ile tamamlayıp bitirmelidir. Kadınlar ise bu üç oyundan ikisini oynamaktadırlar. Üçlü oyunun bölümleri şu şekildedir; Ağır Zeybek (9/2, 9/4), Kıvrak Zeybek ya da Teke zeybeği (9/8), Teke Zortlaması (9/16) Yörenin bazı bölgelerinde bu üçlü oyun kombinasyonu farklılık göstermekle birlikte bazı yerlerde bu oyunların sonuna Kabaardıç (2/4, 4/4) oyunları da eklenmiştir (Nacakcı, 2013: 1607-1608).

Korkuteli düğünlerinde müzik, aslında geleneğin bir eşlikçisi değil gelenek içinde bir köprü konumunda olduğu söylenebilmektedir. Korkuteli'nin köylerinde gerçekleştirilen düğün ritüelleri genelde hazırlanma ve düğün esnası gibi uzun bir süreçten geçmektedir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmanın modelini nitel araştırma yöntemlerinden birisi olan durum çalışması (Case Study) oluşturmaktadır. Durum çalışması hem akademik hem de sosyal bir araştırma yaparak okuyuculara yapılan araştırmayı aktarmanın yollarından birisidir (Yin den akt. Aytaçlı, 2012: 2). Seçilen durum çalışması deseni ile ilgili olarak Antalya ili Korkuteli ilçesi Büyükköy mahallesinde dibek dövme geleneğinde müziğin yerini incelemek amaçlanmış, bu doğrultuda görüşme ve görsel-işitsel kayıtlar gerçekleştirilmiştir.

Veri Toplama Araçları

Gelenek, kültür, müzik bağlamında yazılan tezler ve makaleler incelenmiş, literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Kaynak kişiler ile yarı yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilerek elde edilen verilere bulgularda yer verilmiştir. Katılımcı-gözlemci olarak sahada yapılan araştırmada fotoğraf, ses (görsel-işitsel) gibi elde edilen verilerin betimlemesi araştırmanın bulgular kısmında işlenmiştir.

Verilerin Çözümlenmesi

Bu araştırmada alınan görsel-işitsel kayıtlar, kaynak kişilerden toplanan veriler ve yapılan literatür taraması bağlamında, betimsel analiz yapılarak bulgular kısmında aktarılmış,

kaynak kişiler K1, K2, K3, K4 şeklinde kodlanmıştır. İnsan yapısı ve doğası gereğince karmaşık konuları anlamakta güçlük çeker ve insana araştırması yapılan bir konuyu sadece nicel yöntemlerle anlatmak mümkün değildir. Bu nedenle betimsel analiz yaparak nitel bir araştırma sunmak bireyin, konuyu daha iyi anlamasını sağlamaktadır (Baltacı, 2019: 368).

BULGULAR

Dibek Dövme Geleneği

Kültürel belleğin korunumu ve geleneklerin nesiller arası aktarım yoluyla sürdürülebilirliğinin sağlanması, toplumların kimliklerini kaybetmemesi açısından belirleyici bir rol oynamakta ve sürdürülebilirlik de bu süreç üzerinden sağlanmaktadır. Bireyler tanımlama ve aidiyet kavramları çerçevesinde benzeşme veya farklılaşma isteği gösterecek, bu bağlamda da kendi kültürleri içerisinde kullandıkları simge, söylem ve pratikleri kullanmaktadırlar (Ata, 2021: 30). Antalya ili Korkuteli ilçesi Büyükköy mahallesinde gerçekleştirilen dibek dövme geleneğinin nasıl gerçekleştiği ve tarihi hakkında K1 ve K2 (2026) Ritüelin geçmişine dair bilgileri olmadığını ifade etmektedir. Asıl amacın kültürel belleğin korunumu olduğunu, bu uygulamayı aile büyüklerinden öğrenerek işlediklerini, tören gerçekleşirken gelin ve damattan sonra geleneğe katılmış misafirlerin imece şekilde dibek dövme işlemine katkıda bulunduklarını aktarmışlardır. Bu bağlamda K1 (2026) düğünlerinde bu pratiği neden işledikleri konusunda, geleneğin aslında asırlardır kültür yapısında bulunduğunu, anne ve babasının bu geleneği gerçekleştirdiğini, kendilerinin de kültürel belleği koruma amacı ile bu geleneği gerçekleştirdiklerini ifade etmiştir. “Geleneğin kökenine dair bilgiler verir misiniz” sorusu yöneltildiğinde K1 şu sözleri kullanmıştır; “Yani göre göre öğrendik daha çok, tabi ki de aile büyükleri anne, baba, babaanne, onların büyükleri görebildiğimiz kadarıyla kuşaktan kuşağa taşındı. Ne zaman başladı gibisinden bir bilgim yok” (K1, 2026). Bu bağlamda kültürel belleğin korunmasının, aile büyükleri aracılığıyla nesiller arası aktarım sayesinde sağlandığı açık ve net bir biçimde görülmektedir. K1 (2026) gelenek içerisindeki müziklere ilişkin olarak, Teke yöresine özgün Teke Zortlatması olarak adlandırılan oyun havası türünün kullanıldığını açıkça belirtmiştir. Gelenek içerisinde kullanılan müzik türlerine dahil olduğunu ifade ederken, bu ezgiler çalınmaya başladığında kendisini duygusal yönde etkileyerek gözünün önüne aile büyüklerinin geldiğini ifade etmiştir.

K2 geleneği neden gerçekleştirdiklerini şu şekilde belirtmiştir; “Geleneklerimize sahip çıkmak adıyla işledik, yani hem eski yöresel şeyleri sevdiğimiz için hem de dediğim gibi geleneklerimize göreneklerimize sahip çıkmak amacıyla sürdürülebilmesi için…” (K2, 2026). Katılımcı görüşlerine istinaden geleneğin sürdürülebilir bir yapıda olduğunu, Teke yöresinde halen daha gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür. K2 (2026) “Bu geleneğin başlangıç ya da kökenine dair bilgileriniz var mı?” sorusu yöneltildiğinde; “Yani çok öncesine dayalı bir bilgim yok ama aile büyüklerimizden öğrendik” cevabını vermiştir. Bu bağlamda geleneği gerçekleştiren bireylerin kültürel belleği korumayı amaçladıkları açıkça görülmektedir. Dibek dövme geleneği üzerinden kültürel belleğin korunuyor olduğu, katılımcı görüşleri ile desteklenebilmektedir. K2 (2026) gelenek içerisindeki müzikal yapı ile ilgili olarak, “Dibek dövme sırasında icra edilen müziğin ve halk oyunlarının sizde uyandırdığı duygular nelerdir?” sorusu yöneltildiğinde müziği sadece eğlence amacı ile kullanıldığını ifade etmiştir.

Dibek dövme geleneğinde icra gerçekleştiren müzisyenlerden biri olan K3 (2026) geleneğin geçmişine dair şunları ifade etmiştir;

> Keşkek uygulaması, düğün merasimi başlamadan önce gerçekleştirilen önemli bir hazırlanma sürecidir. Geçmişte, düğünden önce hem oğlan hem de kız tarafının akrabaları bir araya gelerek odun getirirdi, yemekler odun ateşinde pişirilirdi. Bu hazırlıklar düğünün başlangıcını oluştururdu, Ardından keşkek dövülürdü. Keşkek, geçmişten günümüze gelen vazgeçilmez unsurlardan birisidir.

Genellikle düğünden bir gün önce dövülür, ertesi gün düğün bu şekilde başlardı. Bu yönüyle keşkek uygulaması, aile içinde sürdürülen bir görenek olarak ifade edilir (K3, 2026).

Şekil 1. Gelin ve Damat keşkek dövme işlemini gerçekleştirirken (https://www.youtube.com/watch?v=6S3iSvpZKC0 Erişim Tarihi: 17/03/2026)



Daha öncesinde eşekler ile odun getirildiği, pişirilen yemekler için bu odunların kullanıldığını aktaran K3 (2026), tekrardan gelenek için "Geçmişte kadın erkek ayrıydı. Önce erkekler arkasından bayanlar, ama şimdi hepsi beraber oldu. Düğün süresi de önceden ta Perşembe başlardı, dört gün düğün olurdu. Şimdi bir gün olduğu için hani bayan erkek beraber oluyor geçmişte ayrıydı ama…" ifadelerine yer vermiştir. Gelin ve damadın geleneği geçmişte ayrı ayrı gerçekleştirdiklerini, bu gelenek işlenirken köy içerisinde dibek taşına kadar güzergahın yürüyerek takip edildiği, bu yürüme esnasında Korkuteli yöresine ait *Ağır Cezayir* ve *Dodurgalı* adlı eserlerin icra edildiğini aktarmıştır.

Geleneğin geçmişine ve günümüzde işleyişine ilişkin K4 (2026) deneyimlerini aktarırken, Teke yöresinde sevilen, düğün geleneğinde icra edilen ezgilerin de kullanıldığı, bu ezgilerin *Çek Deveci Develeri, Kezban Yenge, Mor koyun, Haymanalı, Sarı Zeybek, Köroğlu* olduğunu belirtmiştir. Gelenek gerçekleştirilirken icra edilen eserlerin makamları ve ritmik yapıları hakkında "Makam var tabi ki canım ama biz kendimiz öğrendiğimiz için nota üzeri değil, biz kendimiz… Mesela doğal müzik yaptığımız için notalara basıyoruz. Mesela nota bilen öğretmenlerimiz notalara basıyorsunuz diyorlar. Ama doğruymuş, yani biz nota bilmiyoruz" (K4, 2026). Nota bilmediklerini, alaylı olduklarını ve gelenek içerisindeki müziğin usta-çırak ilişkisine dayandırıldığı, müzisyen katılımcılarla gerçekleştirilmiş olan görüşmeler sonucu elde edilen veriler arasında bulunmaktadır.

Dibek Dövme Geleneğinde Müziğin İşlevi, Pratikler ve Kullanılan Çalgılar

Dibek dövme geleneğindeki müzikal yapı ve kullanılan çalgılara ilişkin veriler K3 ve K4 (2026) ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler ile elde edilmiştir.

Şekil 2. Çalgıcılar ile dibek taşına ilerleyen, gelin damat ve köy ahalisi (https://www.youtube.com/watch?v=6S3iSvpZKC0, Erişim tarihi: 17/03/2026)



Merasim ile beraber gelinin evden alınması ile başlayan müzik gelenek bitene kadar devam etmektedir. Bu gibi merasimlerdeki ezgilerin, düğünlerde icra edilen müzikal yapı ile bgenzer ve farklı yönleri şunlardır; Ağır Cezayir, Dodurgalı adlı iki eserin icra edildiği, daha sonrasında düğün geleneğinde de çalınan eserlerin kullanıldığı saptanmıştır. Sonrasında kullanılan eserler ise K4'ün açıklamalarına göre şunlardır; "Haymanalı, Sarı Zeybek, Serenler, Harmandalı, Avşar, Al Yazmam, Korkuteli'ne ait Yayla Yolları... Bunlar icra edilir" (K4, 2026).

K3 (2026) gelenek esnasında kullanılan enstrümanların davul ve zurna olduğunu, başka bir enstrümanın gelenek içerisinde kullanılmadığını açıkça belirtmiştir. Teke yöresine özgü eserlerin icrası için davul ve zurna kullanılmaktadır ritim ahengi için davulun uyum göstermesi, zurnanın ise Teke yöresinde görülen 1.5 sesli çarptırmaları yapması mümkün olacaktır. Bu şekilde yöre içerisinde, iki enstrümanın popülerliğinin artması sağlanmıştır.

K3 (2026) Teke yöresi müziğini geçmişle güçlü bir bağ kurduğunu kültürel belleği canlı tuttuğunu teke zortlatması örneği üzerinden vermek istemiştir. Teke hayvanının dağdan inerken yaptığı hareketleri betimlemiş ve teke zortlatması oyununun buradan geldiğini söyleyerek insan ve doğa ilişkisini anlatmış, insan hareketlerinde müziğin işlevini göstermeyi amaçlamıştır.

Şekil 3. Geleneğin bulgur dövme kısmından sonra oynayan gelin, damat ve köy ahalisi (https://www.youtube.com/watch?v=6S3iSvpZKC0 Erişim Tarihi : 17/03/2026)



Sahada elde edilmiş gözlem ve literatüre dair tercih edilen oyun havalarında hareketleri doğru yansıtabilecek enstrümanların seçildiği düşünülmektedir. Koma seslerin icrasında da kullanılan zurna enstrümanı çökme hareketlerinin yansıtacağı asma davul enstrümanının ise istenilen bas sesi verdiği gözlemlenmiştir. Geleneğin her kısmında görülen müziğin, insanlardaki duygu durumunu pekiştirme, coşturma ve eğlence amacı ile kullanıldığı düşünülmektedir.

Ek-1'de verilmiş olan eser Ağır Cezayir'dir. Eser iki dört ritim kalıbı içerisinde bemol2 ve fa diyez seslerini barındıran bir karşılama havasıdır. Gelenek gerçekleştikten sonra tüm köy ahalisi düğün sahibinin verdiği yemeğe katılır, bu sırada oraya gelen misafirleri karşılamak amacı ile ağır Cezayir oyun havası türü icra edilmektedir. Ek-2'de verilmiş olan eser ise Dodurgalı adında 9/4 ritim kalıbı içerisinde icra edilen bir zeybek türüdür. İçerisinde bemol2 ve fa diyez koma seslerini barındırmaktadır. İki eser de Tevfik Demircan tarafından derlenmiş, Selman Başer tarafından notaya alınmıştır.

SONUÇ

Bu araştırmada, Antalya ili Korkuteli ilçesi Büyükköy mahallesinde gerçekleştirilen dibek dövme geleneği, müzikal ve kültürel bağlamda incelenmiştir. Araştırma sürecinde elde edilen bulgular sonucunda, dibek dövme geleneğinin sadece bir düğün öncesi hazırlık süreci olmadığını, aynı zamanda kültürel belleğin korunumunun sağlandığı kuşaklar arası aktarımın gerçekleştiği bir yapı olduğu gözlemlenmiştir.

Kaynak kişiler ile yapılan görüşmeler sonucunda geleneğin tarihsel geçmişi hakkında net bir bilgiye ulaşılamamış olsa da geleneğin kuşaktan kuşağa aktarılarak yaşatıldığı saptanmıştır. Katılımcı görüşleri doğrultusunda geleneğin aile büyüklerinden öğrenilerek gerçekleştirildiği anlaşılmıştır. Bu bağlamda kuşaklar arası aktarımda sözlü ve uygulamalı pratiklerin rolü çok büyüktür. Ayrıca gelenek için geçmişte cinsiyet temelli ayrımların olduğu, zamanla bu ayrımların ortadan kalktığı anlaşılmıştır.

Dibek dövme geleneği için müzik, merkezi bir konumdadır. Müzik yalnızca bir eşlik aracı olarak kullanılmamaktadır. Geleneğe katılan misafirleri yönetmek amacı ile de kullanılan müzik, insanların duygu durumlarını da etkilemektedir. Yörede popülerliğini arttırmış olan davul zurnanın temel iki enstrüman olarak kullanıldığı ve başka bir enstrümanın kullanılmadığı gözlemlenmiştir. İcra edilen ezgilerin büyük çoğunluğu Teke yöresi düğünlerinde kullanılan oyun havaları olduğu saptanmıştır. Bu oyun havalarından farklı olarak Ağır Cezayir ve Dodurgalı adlı iki eser ise notaya alınarak transkripsiyonu gerçekleştirilmiştir. Notaya alınan eserler sözlü ve uygulamalı olarak usta çırak ilişkisine dayandırılan müzikal konular için kayıt altına alınmıştır. Genel olarak değerlendirildiğinde dibek dövme geleneği içinde müziğin eğlence, birliktelik, bireysel kimlik inşasında rolü olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Abuzar A.B. (2025). *Hatay İline Bağlı Kırıkhan İlçesinde Düğün Geleneğinin Müzik ve Oyun Yönünden İncelenmesi.* İstanbul Okan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Adorno, T. W., (1998), *Minima Moralia*, Çev.: Orhan Koçak-Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları.

Akın, B. (2018). *Kültürel Bellek Ve Müzik*. Eurasian Journal of Music and Dance, (13), 101-117.

Alpyıldız, E. (2020) *Evlenme Geleneğine Müzik Davranışları Açısından Bakış: Gelin Ağlatma-Alma-İndirme Havaları Örneği.* Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü Araştırma Makalesi, 268.

Ata, Y. (2021). *Etnik Kimlik İnşasında Müziğin Rolü: Kısa Bir İnceleme*. Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:5,27-44.

Aytaçlı, B. (2012). *Durum Çalışmasına Ayrıntılı Bir Bakış*. Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, Sayı:2

Ayyıldız, S. (2020). *Üslup, Tavır Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler*. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 9(72), 1290-1334.

Baltacı, A. (2019). *Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?* Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5(2), 368-388.

Çimrin H. (2010). *Kültür – Sanat ve Edebi Hayat.* (Editör: A. Kerim Atılgan). Dünden Bugüne Antalya. Antalya: Antalya Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayınları, 353-512.

Ersoydan-Göl, M. Y.-M. (2017). *Teke Yöresi Müzik Kültürü İçinde Yer Alan Özgün İcra Türleri*. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (39), 182-197.

Gök, S., Savaş, C. (2023). *Korkuteli Yöresi Düğün Geleneklerinin Müzik Folkloru Açısından İncelenmesi.* Rast Müzikoloji Dergisi, (11), 97-135.

Hancıoğlu, H. (2016) *Gelenek Üzerine.* Fatih Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Journal of Turkish Language and Literature Dergisi, Cilt 2

Haşhaş, S. (2017). *Geleneksel Türk Halk Müziğinde Yörelere Özgü Müzikal Kimlik Saptamaları,'Doğu Anadolu Bölgesi Örneği.* Doctoral dissertation, Inonu University.

Kılıç, T. (2009). *Müziğin Kişisel, Toplumsal, Ulusal ve Uluslararası İşlevlerinin Müzik Eğitimine Etkileri.* Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları 9, I Cilt, 455-464.

Merriam, A. (1964). *The Anthropology Of Music*. Northwestern University Press 33.

Nacakcı, Z. (2013). *Teke Yöresi Halk Oyunları Ezgilerinin Sınıflandırılmasına Yönelik Müzikal Analiz.* The Journal of Academic Social Science Studies (6), 1603-1617

Tatar, T. (2000). *Gelenek ve Gelecek*. Istanbul Journal of Sociological Studies, (26), 199-215.

Yengin, A. (2019). *Kabak Kemane Eğitiminde Teke Yöresi Tavrının Uygulanabilirliği*, Doktora Tezi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.

Yeşilyurt, R. (2021). *Geleneksel Türk Halk Müziğinde Yörelere Özgü Müzikal Kimlik Saptamaları Ege Bölgesi Örneği.* Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Türkiye.

Yılmaz, K., & Nacakcı, Z. (2016). *Karadeniz Bölgesi Halk Ezgilerinin Müzikal Yapılarına Yönelik Analiz Çalışması*. Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2(Special Issue 1), 83-91.

EKLER

Ek-1

AĞIR CEZAYİR

Kaynak Kişi:Veli GÜRBİLEK
Derleyen: Tevfik DEMİRCAN
Notaya Alan: Selman BAŞER



Ek-2

DODURGALI

Kaynak Kişi: Veli GÜRBİLEK
Derleyen: Tevfik DEMİRCAN
Nota Yazım:Selman BAŞER



Türk Halk Müziği Türkülerinde Kadının Dini Rolü ve Toplumsal Cinsiyet İmajı

The Religious Role of Women and the Image of Gender in Turkish Folk Songs

Serkan Ertürk

Akdeniz Üniversitesi

serkanerturk2016@gmail.com

Özet

Bu araştırma, Türk halk müziği geleneğinde yer alan türkülerde kadın imajını ve kadına atfedilen dini rolleri, ataerkil toplumsal yapı bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Türküler yalnızca estetik bir ifade biçimi değil; aynı zamanda toplumsal değerlerin, dini anlayışların ve toplumsal cinsiyet rollerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan kültürel anlatılardır. Bu doğrultuda çalışma kapsamında seçilen türküler, dini anlam ve söylem biçimlerini yansıtan üç temel kategori üzerinden analiz edilmiştir: dua/beddua, teslim oluş ve dini söylem. Dua ve beddua temasında kadın ağzı türkülerde ifadelerin çoğunlukla şefkat, özlem ve ilahi güce yakınlık duygusu çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Sevdiğine kavuşmak için Allah'a yakarış gibi temalar bu türkülerde belirgin biçimde yer almaktadır. Erkek ağzı türkülerde ise dua ve beddua daha çok bireysel sıkıntılar, aşk acısı veya kaderle içsel bir hesaplaşma biçiminde ortaya çıkmaktadır. Teslim oluş teması, kadere ve ilahi düzene duyulan inancı yansıtmaktadır. Kadın ağzı türkülerde bu durum bazen yaşanan zorluklara karşı boyun eğme, bazen de ilahi destekten güç alarak direnme biçiminde ifade edilmektedir. Erkek ağzı türkülerde ise teslimiyet daha kısa ve kesin ifadelerle dile getirilen bir tevekkül anlayışı şeklinde görülmektedir. Dini söylem kategorisinde ezan, namaz, ecel ve kutsal mekânlar gibi İslamî semboller yer almaktadır. Kadın ağzı türkülerde bu unsurlar çoğunlukla ölüm, yas ve dünyanın geçiciliği temalarıyla birlikte ele alınırken; erkek ağzı türkülerde dini ögelerin daha çok yol gösterici veya hatırlatıcı bir işlevle kullanıldığı görülmektedir. Bulgular, kadın ağzı türkülerde dini duyguların daha empatik ve duygusal bir yoğunlukla ifade edildiğini, erkek ağzı türkülerde ise dini söylemin daha doğrudan ve normatif bir dil aracılığıyla aktarıldığını göstermektedir. Bu durum, türkülerde dini sembollerin ve söylemlerin yalnızca inançsal bir içerik taşımadığını, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel olarak yeniden üretilmesine de katkı sağladığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, türkü, kadın, döküman analizi

Abstract

This study examines the image of women and the religious roles attributed to women in Turkish folk songs within the context of patriarchal social structures embedded in the Turkish folk music tradition. Folk songs represent not only an aesthetic form of expression but also cultural narratives through which social values, religious beliefs, and gender roles are transmitted across generations. In this context, the selected folk songs were analyzed according to three main thematic categories reflecting religious meaning and discourse: prayer/curse, submission, and religious discourse. Within the theme of prayer and curse, expressions in female-voiced folk songs are generally shaped around compassion, longing, and a sense of closeness to divine power. Themes such as praying to God in order to reunite with a loved one are particularly prominent. In male-voiced folk songs, however, prayers and curses tend to appear as expressions of personal troubles, heartbreak, or an internal confrontation with fate. The theme of submission reflects a belief in destiny and divine order. In female-voiced songs, this belief is sometimes expressed as acceptance of hardships and sometimes as resistance strengthened by divine support. In male-voiced songs, submission is generally conveyed through shorter and more definitive expressions of trust in divine order. The category of

religious discourse includes Islamic symbols such as the call to prayer, prayer rituals, death, and sacred places. In female-voiced folk songs, these elements are frequently associated with themes of death, mourning, and the transience of worldly life, whereas in male-voiced songs religious elements tend to function more as guidance or moral reminders. The findings indicate that religious emotions in female-voiced folk songs are expressed with greater empathy and emotional intensity, while in male-voiced folk songs religious discourse is conveyed through a more direct and normative language. This suggests that religious symbols and discourse in folk songs do not merely represent religious beliefs but also play a role in the cultural reproduction of gender roles.

Keywords: *Turkish folk music, folk song, woman, document analysis*

GİRİŞ

Türküler, yalnızca bireysel olarak müzikal yapının ötesinde sosyolojik olarak toplumun inançları, ahlaki değer ve normları ve cinsiyet bakımından kuşaktan kuşağa yaşama dair bilgilerin aktarımını sağlamaktadır. Türkü, âşık şiirleri gibi düzenleyicisi bilinenler yanında çoğunlukla düzenleyicileri bilinmeyen, sözlü gelenekte oluşup gelişen, çağdan çağa ve yöreden yöreye değişip zenginleşen, bazen bozulmalara uğrayan ve her zaman ezgi eşliğinde söylenen şiirlerdir (Albayrak, 1983: 611) şeklinde aktarılmaktadır. Türküler aynı zamanda kadın ve kadına atfedilen dini roller hakkında bilgiler sunmaktadır. Müzik yalnızca bireyin doğasını yansıtmakla kalmaz, bireyin, içinde yetiştiği toplumun kimliği, kültürü ve toplum yapısı hakkında da bilgiler sunar. Toplumun dili haline gelen müziği, aynı zamanda toplumun tarzını, örf ve geleneklerini, değer yargılarını, inançlarına ait özelliklerini göstermenin yanında; bunların sonraki kuşaklara aktarımını da sağlar (İstanbullu, 2014: 2). Şeklinde ifade edilmektedir.

Türkülerde kadının toplumsal konumu hakkında anne, eş, fedakârlık ve itaat vb. kavramlar şekilde türkülerde sıkça yer bulmaktadır. Türküler üzerine yapılan araştırmalarda, kadın imajı hakkında sosyolojik ve kültürel olarak dini söylem ve toplumsal cinsiyet rolleri hakkında bilgiler aktarmaktadır. Ülkemizde toplumsal cinsiyet üzerine farklı disiplinlerde yapılan akademik çalışmaların 1960'lı yıllarda, cinsiyet yaklaşımını müziksel unsurlarla ele alan müzikoloji çalışmalarının ise 1990'lı yıllarda başladığı, 2000'li yıllarda yoğunluk kazandığı görülür (Bayburtlu, Ulusoy Yılmaz, 2022: 1140). şeklinde araştırma ve çalışmaların yapıldığı anlaşılmaktadır. Türkülerde din ve inanç kavramı dışında da toplumsal normların, ahlaki ve kültürel değerlerin cinsiyet rollerini belirleyen güçlü bir olgu olduğunu göstermektedir. Türkülerde dini semboller ve söylemler yalnızca inançsal bir içerik taşımamakta, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel olarak yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır. Toplumda dini semboller hakında bireysel bağlamda semboller, bireysel paradigmanın oluşmasında büyük rol oynar. İhtiyaç halinde veya yeri geldiğinde bireyler onları otomatik olarak kullanarak hayatı o gözle değerlendirir. Dolayısıyla birer kültürel kod olarak semboller zihinlerde insanların hayata bakışını etkiler ve şekillendirir (Türkkahraman, 2004: 6). şeklinde aktarmaktadır. Kadının dini olarak kendisine atfedilen cinsiyet imajlarının ataerkil toplum yapısı ve geleneksel yaşamında ibadet, ahlak, aile ve sosyal hayatı ve cinsiyet bağlamında yaşadığı olumlu ya da olumsuz real gerçeklikleri ortaya koymaktadır.

ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmada ataerkil düzende müziğin kadının dini rolünü nasıl temsil edildiğinin öğrenilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Kadın ve erkek ağzı türkülerde kadının dini rolü söylemi nasıl farklılaşmaktadır?
2. Kadın ve erkek ağzı türkülerde kadının dini açıdan temsili nasıl resmedilmektedir?
3. Kadın ve erkek ağzı türküler islam dinine ait hangi sembolleri nasıl içermektedir?

YÖNTEM

Bu çalışmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Belgesel tarama olarak da bilinen doküman analizinde, var olan kayıt ve belgeler incelenerek veri elde edilmektedir. Doküman analizi, belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsamaktadır (Karasar, 2005: 183). Dokümanlar, örgütsel süreçleri ve bu süreçlerin nasıl gerçekleştiğinin perde arkasını ve iç yüzünü görünür hale getirmektedir ve araştırma sorusuna göre, kimi zaman araştırmanın ana verisini oluştururken kimi zaman da yardımcı ve destekleyici veri kaynağı olarak araştırmaya katkı sağlayan bir unsur olabilmektedir (Patton, 2002:230-245). Bu çalışmada da ana belge olarak türküler kullanılmıştır.

Örneklem Seçimi

Bu çalışmada araştırmacı ve iki uzman tarafından seçilen 28 adet türkü kullanılmıştır. Örneklem seçiminde amaçlı örneklem türüne göre kadının dinsel tema içinde baskın rolü ve söylemleri dikkate alınmıştır. Söylemler, dini sembolleri, söylemleri tam olarak yansıttığı noktada türküler tekrara düştüğünde örneklem seçimi bırakılmıştır. Dolayısıyla araştırmacı doyumu sağlanmıştır.

Verilerin analizi

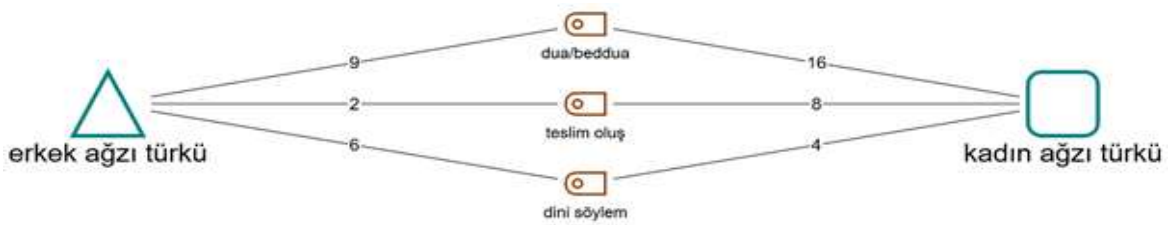
Çalışma kapsamında türküler; **dua/beddua, teslim oluş ve dini söylem** olmak üzere üç ana kategoride analiz edilmiştir:

- **Dua ve Beddua:** Kadın ağzı türkülerde bu kategori; şefkat, özlem ve manevi bir yakınlık çerçevesinde şekillenir. Örneğin, sevdiğine kavuşmak için Allah'a yalvarma teması ön plandadır. Erkek ağzı türkülerde ise dua ve beddualar daha çok kişisel sıkıntılar, aşk acısı ve kaderle bir nevi içsel hesaplaşma şeklinde tezahür eder.
- **Teslim Oluş:** Kadere ve kazaya olan inancı temsil eder. Kadın ağzı türkülerde bu durum, bazen yaşanan zorluklara karşı tam bir boyun eğme, bazen de ilahi güçten destek alarak direnme şeklinde görülür. Erkek ağzı türkülerde teslimiyet, isyandan ziyade hayatın getirdiklerini ilahi bir düzenin parçası olarak kabul eden, daha kısa ve kesin bir "tevekkül" anlayışıyla ifade edilir.
- **Dini Söylem:** Ezan, namaz, ecel ve kutsal mekânlar gibi İslamî sembolleri içerir. Kadın ağzı türkülerde bu söylemler genellikle ölüm, yas ve dünyanın geçiciliği temalarıyla harmanlanarak duygusal bir derinlik sunar. Erkek ağzı türkülerde ise dini ögeler daha didaktik ve yol gösterici bir yapıda kullanılır. Örneğin ibadet sorumluluğunun hatırlatılması veya kutsal mekânların gücüne vurgu yapılması gibi.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde seçilen türkülerdeki doküman analizi sonuçları temalara uygun şekilde verilmiş ve temaları temsil eden alıntılar sunulmuştur.

Şekil 1: İki Vaka Modeli: Kadın ve Erkek Ağzı Türkülerde Dini Rol



Kolektif kimlik anlamında dini unsurlar da bu çalışma için önemli olduğundan konu ile ilgili bazı kategoriler elde edilmiştir. Bunlar *dua/beddua, teslim oluş* ve *dini söylem* olmak üzere 3 adettir.

Dua/beddua ile kadının ya da erkeğin sevdiği veya evladı için dua etmesi veya kendisini zor durumuna düşürenler için beddua etmesi sembolize edilmiştir. Teslim oluş ile kadın ağzı veya erkek ağzı türkülerde kadere ve kazaya imanı temsil edilmektedir. Dini söylem ise kader ve dua haricinde İslam dinine ait sembolleri içermektedir. Şekil 1'de bulunan temaların türkülerde görülme sıklığı belirtilmiştir. Buna göre erkek ağzı türkülerde yoğun biçimde dua/beddua teması görülürken en az teslim oluş teması yer almaktadır. Bununla birlikte kadın ağzı türkülerde, erkek ağzı türkülerde olduğu gibi en fazla dua/beddua görülürken en az dini söylemler dikkat çekmektedir. Teslim oluş teması, kadın ağzı türkülerde erkek ağzı türkülerden daha fazla dile getirilmiştir.

Tablo 1. Kadın Ve Erkek Ağzı Türklerde Kadının Dini Rolüne İlişkin Temalar

	Türkü İsmi	**Dua/Beddua**	**Teslim Oluş**	**Dini Söylem**
Kadın Ağzı	Ağ Elime Mor Kınalar Yaktılar	**x**	**x**	
	Ağ Keçi Gelmiş Oğlağın İster	**x**		
	Aktaş Diye Belediğim	**x**	**x**	
	Bir Oğlum Olsa Da	**x**		
	Çaktılar Çakmak Taşını	**x**		
	Donattiler Gelini		**x**	
	Eledim Eledim			**x**
	Emmiler Emmiler	**x**	**x**	
	Entarisi Damgalı	**x**		
	Gemiler Posta Posta			**x**
	Gidiyor Musun Yarim	**x**		
	Ilgaz'a Gitti Tazuya		**x**	
	Sabahtan Kalktım Ki Ezan Sesi Var			**x**
	Yüksek Yüksek Tepelere	**x**		
Erkek Ağzı	Ağasarın Balını			**x**
	Al Eline Feneri	**x**		
	Al Fadimem	**x**		**x**
	Binnaz Kızı Naz Kızı		**x**	
	Elif Dedim Be Dedim		**x**	
	Evlerinin Önü Yaldız Piyade	**x**		
	Evlerinin Önü Yoldur			**x**
	Karanfilin Moruna			**x**
	Kar Mı Yağmış Şu Harput'un Başına	**x**		**x**
	Kırklar Dağının Düzü	**x**		**x**
	Konma Bülbül Konma Nergiz Daline Tanrıdan Diledim	**x** **x** **x**		
	Yola Çıktım Mardin'e	**x**		
	Zeynep Mende Ne Goydu	**x**		

Tablo 1'e göre kadın ağzı türküler, daha fazla dini söylem ve teslimiyet içeren bir yapıya sahip olup, bu durum kadınların toplumsal rollerinin ve dini anlayışlarının türküler aracılığıyla ifade edilmesiyle ilişkilendirilebilir. Erkek ağzı türküler, dua ve dini söylemleri içermekle

birlikte, teslimiyet temasının daha az yer aldığı görülmektedir. Bu da erkeklerin toplumsal rollerindeki farklılıkları ve daha güçlü bir söylemi ön plana çıkarmaktadır.

Dua/beddua ile kadının ya da erkeğin sevdiği veya evladı için dua etmesi veya kendisini zor durumuna düşürenler için beddua etmesi kastedilmiştir. Kadın ağzı türkülerde bu kategori oldukça fazladır. Çalışmanın sınırlılığından dolayı 2 türkü örnek olarak verilmiştir. Örneğin Erzurum yöresine ait *Tanrıdan Diledim Bu Kadar Dilek* türküsünde Tanrı'ya bir dua yöneltilmiştir. Sevilen kişinin yüzünü bir kez daha görebilmek için içten bir dilekte bulunulmuş, özlem ve kavuşma arzusunun Tanrı'ya yalvararak ifade edildiği bir durum türküye yansıtılmıştır;

Tanrıdan diledim bu kadar dilek aman aman

O yarin yüzünü bir daha görek aman aman

Öte yandan Balıkesir yöresine ait *Entarisi Damgalı* türküsünde de *Allah nasip eylesin* ifadesi, iki kişinin evlenmesi ve mutlu bir hayat kurması için yapılan bir dileği sembolize eder. Sevgi ve birliktelik arzusunun Tanrı'ya yöneltilmiş bir dua ile dile getirilmesi kültürel bir değer taşır.

Bahçelerde çam fıstık

Dallerini biz kestik

Allah nasip eylesin

İkimize bir yastık

Nina ninina nininina

Erkek ağızlı türkülerde "dua/beddua" kategorisi, genellikle erkeklerin duygusal durumlarını ve dileklerini ifade ettikleri, bazen de hayal kırıklıklarını ilahi bir yakarış veya beddua ile dile getirdikleri temaları barındırır:

Ha burası ne bayır

Gülü dikenden ayır

Sevdalık çekenleri

Gayır Allah'ım gayır (Al Eline Feneri)

On yük şeftaliye kızlar

Ahdım var ben yandım (Evlerinin Önü Yıldız Piyade)

Gayır Allah'ım gayır ifadesi gibi doğrudan dualar, kişinin ilahi bir çözüm arayışında olduğunu açıkça gösterirken, *Ahdım var ben yandım* gibi dolaylı ifadeler, içsel bir hesaplaşmayı veya kaderle ilgili bir beklentiyi işaret eder. Erkek ağızlı türkülerde, dua ve beddualar daha çok kişisel sıkıntılar ve aşk temasına odaklanmaktadır. Kadın ağzı türküler, daha çok şefkat, teslimiyet ve manevi yakınlık temalarıyla öne çıkarken; erkek ağzı türküler, gurur, içsel isyan ve kaderle hesaplaşma duygularını yansıtır. Her iki grup da kendi toplumsal rollerini ve bireysel duygularını dua/beddua kategorisinde etkileyici bir şekilde ifade etmiştir. Teslim oluş ile kadın ağzı veya erkek ağzı türkülerde kadere ve kazaya iman temsil edilmektedir. Kadın ağzı türkülerde doğrudan dini argümanlar dikkat çekmektedir;

Ağalar beyler ne diyelim ağlayalım

Kareler mi bağlayalım

Alnımın da yazısı kaderim de böyleymiş (Emmiler Emmiler)

Görüldüğü gibi bu türküde tamamen teslim olma ve Allah'a sığınma durumu söz konusudur. Öte yandan teslim oluş, aynı zamanda kadere imanı tevekkülü de temsil ettiğinden zaman zaman Allah'ın o işi yapma gücünü vermesi de anlatılır:

Merdimenden endim endim yıkıldım

Mevlam izin verdi gine dikildim (Ağ Elime Mor Kınalar Yaktılar)

Bu iki türküde, kadın ağızlı ifadeler kadere ve kazaya olan inancı güçlü bir şekilde temsil eder. Ancak teslimiyet, her iki türküde farklı tonlarda işlenmiştir. Örneğin *Emmiler Emmiler* türküsü, daha çok bir kabullenişi ve kaderin getirdiği zorluklara boyun eğmeyi temsil ederken

Ağ Elime Mor Kınalar Yaktılar Türküsü, kadere teslimiyetin yanı sıra bir direnç ve ilahi güçten gelen desteği de ön plana çıkarır. Erkek ağzı türkülerde *Teslim Oluş,* kişinin kendisi ve Allah arasındaki durumu ifade etmektedir:

Entarisi aktandır

Ne gelirse Hak'tandır (Binnaz Kızı Naz Kızı)

Erkek ağızlı bu türküde, kaderi kabullenme herhangi bir isyan veya itiraz içermez. Aksine, hayatın getirdiği her türlü acı ya da mutluluğu ilahi bir düzenin parçası olarak kabul etme anlayışı öne çıkar. Bu tür ifadeler, erkeklerin duygusal durumlarını güçlü bir şekilde ifade etmek yerine, tevekkül (ilahi güce güvenme ve teslim olma) çerçevesinde daha kısa ve kesin bir biçimde dile getirdiğini gösterir.

Elif dedim be dedim (aman)

Kız ben sana ne dedim

Kuş kanadı kalem olsa (aman)

Yazılmaz benim derdim (Elif Dedim Be Dedim)

Bu türkünün dizelerinde, teslimiyet daha dolaylı bir şekilde ifade edilmiştir. *Yazılmaz benim derdim* ifadesi, kişinin yaşadığı acının büyüklüğünü ve bu acının sözle ifade edilemeyecek kadar derin olduğunu anlatır. Erkek ağızlı türkülerde teslim oluş, çoğu zaman hem kaderi kabullenme hem de bu kaderin verdiği acıyı gururla taşıma şeklinde bir denge içerir. Dini söylem kategorisi bu çalışmada namaz, ezan, kurban, ecel gibi İslam dinine ait ifadeleri barındırmaktadır. Kadın ağzı türkülerde bu kategoriye örnek olarak Bodrum-Milas yöresine ait Gemiler Posta Posta türküsünde *Gençliğine doymayan* ifadesi ise genç birinin zamansız ölümü üzerinden duyulan üzüntüyü, insanın faniliğini ve dünya hayatının geçiciliğini vurgulamaktadır. Bu tür ifadeler, İslamî söylemde sıkça yer bulan dünya-ahiret dengesiyle ilişkilendirilebilir:

Tosun Mehemmedim

Yaraladın koydun Mehemmedim

Ecelsiz ölen Mehemmedim

Gençliğine doymayan Mehemmedim

Öte yandan Sivas-Tokat yöresine ait *Sabahtan Kalktım Ki Ezan Sesi Var* türküsünde sabah vakti ile ezanın çağrışımları ön plandadır. Ezan, İslam'da ibadet vaktini duyurmanın yanı sıra manevi bir uyanışı ve hatırlatmayı da ifade eder. Bu bağlamda, *ezan sesi* manevi bir çağrı ve dini atmosfer oluşturma işlevi görmektedir:

Sabahınan kalkdım ezan da sesi var

Ezan sesi değil (yar yar) burçak yası var

Bu türküler, halk kültürünün İslamî söylemi günlük hayata nasıl işlediğine dair zengin örneklerdir. Dini söylemler, türkülerin ana teması olan ölüm, yas ve hüzün bağlamında anlam derinliği katmaktadır. Ayrıca, İslamî kavramların halkın duygu dünyasını ve sosyal bağlamını yansıtan bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu ifadeler, İslam'ın yalnızca bir inanç sistemi değil, aynı zamanda kültürel bir referans çerçevesi olarak halk türküleri aracılığıyla bireylerin yaşamlarına nasıl anlam kattığını gösterir. Erkek ağzı türkülerde de dini söylemler görülmüştür. Örneğin kutsallık ve korku açısından değerlendirilebilecek Diyarbakır türküsü olan *Kırklar dağının düzü* türküsünde dini söylemler oldukça baskındır.

Kırklar dağının düzü

Ziyaret çarptı bizi

Kırklar dağının düzü

Ziyaret çarptı bizi (Kırklar dağının düzü)

Ziyaret çarptı ifadesi, kutsal mekanların saygısızlığa veya ihmale karşı ceza verebileceği düşüncesine işaret eder. Bu da halk kültüründe dinî söylemin günlük hayatı ve davranışları düzenleyen bir unsur olarak nasıl yer bulduğunu gösterir. Ziyaret, halk arasında kutsallık atfedilen mekanlara yapılan manevi amaçlı yolculukları ifade eder ve genellikle İslami inançlarla iç içe geçmiştir. Bu kutsal mekanların, manevi bir güç ya da koruyucu bir etkisi olduğu inancı türküde belirginleşmiştir. Öte yandan Afyon yöresine ait *Al Fadimem* türküsü de dini söylemleri, günlük yaşamın önemli bir kısmını oluşturan ibadet pratiğine yapılan bir vurguyu temsil etmesi bakımından önem arz etmektedir. Türkünün erkek ağzından dile getirilmesi, bireysel dini sorumluluğu hatırlatma ve aile içi ilişkilerde dini öğelerin rolünü yansıtır.

Al fadimem bal fadimem

Yanakların gül fadimem

Uyan uyan sabah oldu

Namazını kıl fadimem

Kadın ağzı türküler, genellikle duygusal bir yoğunlukla dini temaları işler. Kayıp, hüzün ve kader temaları ön plandadır. Bu türkülerin dili daha yumuşak ve empati odaklıdır. Erkek ağzı türkülerde ise daha direkt bir söylem vardır. Duygusal yoğunluk, bireysel kaygılardan ziyade, toplumsal ve dini kuralların hatırlatılmasına yönelik bir yapıdadır. Türkülerin dili daha didaktik ve yol göstericidir.

SONUÇ

Kadın ve erkek ağzı türkülerde kadının dinî rolüne dair söylemler farklılık göstermektedir. Kadın ağzı türkülerde dinî unsurlar teslimiyet, sabır, tevekkül, kader ve manevi yakınlık çerçevesinde duygusal ve içsel biçimde anlatılırken, erkek ağzı türkülerde dinî söylemler öğüt verici, yönlendirici ve toplumsal kuralları hatırlatıcı yapıya sahiptir. Kadın ağzı türkülerde dua, kader ve hüzün temaları yoğunlukla işlenirken, erkek ağzı türkülerde namus, ibadet, kutsal mekânlar ve kadere karşı gururlu bir duruş öne çıkmaktadır. Bu durum, ataerkil bir toplumun kadınlara ve erkeklere yüklediği dinî ve toplumsal rollerin türkülerle yeniden üretildiğini göstermektedir. Ayrıca, iki grupta da ortak olup kültürel anlatım sağlayan İslamî sembollerin kullanım biçimleri kadın ve erkek bakış açısına bağlı olarak farklı anlamlar taşımaktadır.

Kadın ve erkek ağzı türkülerde kadının dinî temsili, toplumsal cinsiyet rollerinin etkisiyle farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Kadın ağzı türkülerde kadın sabreden, kadere teslim olan, dua eden, manevi yönü güçlü ve duygusal bir figür olarak temsil edilirken, erkek ağzı türkülerde ahlaki değerler, ibadet sorumluluğu ve toplumsal normlar çerçevesinde değerlendirilmektedir. Kadın temsili çoğunlukla sevgi, ayrılık, yas ve tevekkül gibi duygusal temalarla ilişkilendirilirken, erkek anlatılarında kadının dinî kimliği, namus, itaat ve dinî kurallara bağlılık üzerinden şekillenmektedir. Bu durum türkülerde kadının yalnızca bireysel bir kimlik olarak değil aynı zamanda toplumun dinî ve kültürel değerlerini yansıtan bir sembol olarak aktarıldığını göstermektedir. Türküler, kadın kimliğinin dinî ve toplumsal yönlerini kültürel bellekte yeniden üreten sözlü anlatılar olarak değerlendirilmektedir.

Kadın ve erkek ağzı türkülerdeki İslami semboller, anlatımı güçlendiren temel ögeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkülerde ezan, namaz, dua, kader, ecel, helal–haram, kutsal mekân ve Allah'a yöneliş gibi dini kavramlar, bireylerin duygularını ve toplumsal yaşamını anlamlandıran kültürel unsurlar olarak yer almaktadır. Kadın ağzı türkülerde bu unsurlar hüzün, ölüm, ayrılık, sabır ve tevekkül duyguları ile ilişkilendirilirken, erkek ağzı türkülerde ibadet, dinî sorumluluk, kutsallık ve toplumsal düzeni hatırlatan bir söylem olarak kullanılmaktadır. Ayrıca kadın ağzı türkülerde dua ve kader anlayışı öne çıkarken, erkek ağzı türkülerde kutsal mekânlar, namaz ve ilahi düzen vurgulanmaktadır. Bu durum, İslamî sembollerin türkülerde dinî bir unsur olmakla beraber toplumsal cinsiyet rollerini ve kültürel değerleri şekillendiren bir anlatım aracı olarak kullanıldığını göstermektedir.

KAYNAKÇA

Albayrak, N. (1983). *Folklorumuz ve Erzincan.* Erzincan: Emrat.

Bayburtlu, A. S. ve Yılmaz, D.U. (2022). Erzurum Türkülerinde Kadın. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 24*(3), 1139-1155.

İstanbullu, S. (2014). *Kültür Ve Müzik Eğitimi Ögesi Olan Türkülerde Kadın Temasının Analizi.*(Doktora Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü, Konya.

Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. 15. Baskı. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Türkkahraman, M. (2004).Günümüzün Büyüsü İmaj ve Gerçek. *Istanbul Journal of Sociological Studies,* (30), 1-14.

Trt. Nota Arşiv https://nota.trt.net.tr/Nota-Kutuphanesi?musicType=TurkHalk&keyword=

Patton M. Q. (2014). Qualitative research & evaluation methods: Integrating theory and practice. Sage publications.

Özel Yetenekli Öğrencilerin Müzik Eğitimi: Bilişsel, Duyuşsal ve Performans Boyutlarıyla Bir Değerlendirme

Music Education of Gifted Students: An Evaluation Through Cognitive, Affective and Performance Dimensions

Sibel Ertem

Şehit Fatih Satır Bilim ve Sanat Merkezi

sibelciloglu@icloud.com

Emin Yıldırım

Şehit Fatih Satır Bilim ve Sanat Merkezi

evcara83@gmail.com

Özet

Bu çalışma, özel yetenekli bireylerin müzik eğitimi süreçlerini ve bu süreçlerin bireysel gelişim üzerindeki etkilerini Bilim Sanat Merkezi müzik alanı öğrencileri özelinde incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada özel yetenekli bireylerin müzikal algı, yaratıcılık ve performans becerileri, bilişsel ve duyuşsal özellikleri bağlamında ele alınmıştır. Araştırmada, bu bireylerin müzik eğitimi süreçlerinde karşılaştıkları fırsatlar ve zorluklar değerlendirilmiş; mevcut eğitim yaklaşımlarının yeterliliği tartışılmıştır. Çalışma bulguları, özel yetenekli bireylerin müziksel gelişimlerinin erken yaşlarda belirginleştiğini ve bu bireylerin standart eğitim programlarının ötesinde, farklılaştırılmış ve bireyselleştirilmiş öğretim yaklaşımlarına ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Bu kapsamda, yaratıcı düşünme, doğaçlama ve ileri düzey teknik becerilerin desteklenmesi, müzik eğitiminin temel unsurları arasında yer almaktadır. Yapılan araştırmalar neticesinde öğretmenlerin özel yetenekli bireylerin potansiyelini fark edebilme ve uygun eğitim ortamları oluşturabilme becerileri kazanmalarında kritik bir rol oynadığı sonucuna varılmıştır. Araştırmada elde edilen veriler literatür çalışması ve alandan elde edilen gözlemlere dayanmaktadır. Sonuç olarak, özel yetenekli bireylere yönelik müzik eğitimi uygulamalarının geliştirilmesi, hem bireysel yeteneklerin ortaya çıkarılması hem de sanatsal üretimin zenginleşmesi açısından önemli bir gereklilik olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışma, müzik eğitimi alanında daha kapsayıcı ve esnek yaklaşımların benimsenmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır

Anahtar Kelimeler: Özel yetenekli öğrenciler, müzik eğitimi, BİLSEM, doğaçlama, çalgı eğitimi

Abstract

This study aims to examine the music education processes of gifted individuals and the effects of these processes on their individual development, with a specific focus on students enrolled in the music departments of Science and Art Centers. Within this framework, gifted individuals are addressed in terms of their musical perception, creativity, and performance skills, as well as their cognitive and affective characteristics. The study also evaluates the opportunities and challenges these individuals encounter in their music education processes and discusses the adequacy of existing educational approaches. The findings indicate that the musical development of gifted individuals becomes evident at an early age and that these individuals require differentiated and individualized instructional approaches beyond standard education programs. In this context, fostering creative thinking, improvisation, and advanced technical skills emerges as a fundamental component of music education. The results further reveal that teachers play a critical role in recognizing the potential of gifted individuals and in

developing appropriate educational environments to support them. The data obtained in this study are based on a literature review and field observations. In conclusion, the development of music education practices tailored to gifted individuals is considered essential both for the emergence of individual talents and for the enrichment of artistic production. This study aims to contribute to the adoption of more inclusive and flexible approaches in the field of music education.

Keywords: *Gifted students, music education, BİLSEM, improvisation, instrumental education*

GİRİŞ

Özel yetenekli öğrencilerin eğitimi, öğrencilerin yaşıtlarından daha hızlı öğrenmeleri veya daha yüksek performans sergilemeleriyle sınırlı olmayan, bilişsel, duyuşsal, sosyal ve psikomotor boyutları içeren çok boyutlu bir eğitim sürecidir. Özel yetenekli bireylerin bilişsel kapasiteleri, yaratıcılık düzeyleri, motivasyonları, ilgi alanları, kişilik özellikleri ve sahip oldukları çevresel olanaklar farklılık gösterebildiğinden, özel yeteneği tek bir özellik veya ortak bir profil üzerinden açıklamak yeterli değildir. Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından yayımlanan strateji ve uygulama kılavuzunda özel yetenek; bireyin zekâ, yaratıcılık, sanat, liderlik veya belirli akademik alanlarda akranlarına göre yüksek düzeyde performans göstermesi biçiminde ele alınmakta bu potansiyelin uygun eğitim düzenlemeleriyle desteklenmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Çoklu zekâ yaklaşımı da müziksel kapasitenin kendi içinde anlamlı bir yetenek alanı olduğunu ve bireysel profillerin tek boyutlu bir zekâ puanıyla açıklanamayacağını düşündürmektedir (Karabey ve Yürümezoğlu, 2015: 98).

Müziksel yetenek, erken yaşlardan itibaren ritim ve ezgiye yönelik duyarlılık, ses ve tını farklılıklarını ayırt edebilme, müzikal örüntüleri hatırlama, müziği zihinsel olarak canlandırma ve müzikal ifade geliştirmeye yönelik eğilimler üzerinden gözlemlenebilir. Bununla birlikte erken belirti, tek başına kalıcı gelişimin güvencesi değildir. Potansiyelin ürüne ve yetkinliğe dönüşebilmesi nitelikli öğretmen rehberliği, sistemli çalışma, erişilebilir çalgı ve materyal, güvenli performans ortamı ve öğrencinin bireysel öğrenme hızına uygun hedeflerle ilişkilidir. Nitekim müzik alanındaki yeteneğin erken ortaya çıkabildiği, ancak gelişimin sürekliliği için uygun eğitim ortamına gereksinim duyulduğu belirtilmektedir (MEB, 2021: 56). Bu nedenle özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitimi, seçme ve tanılama kadar programın niteliği, öğretmen yeterliği ve izleme süreçlerini de kapsayan bir eğitim tasarımı problemi olarak görülmelidir.

Bu çalışma, özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitimine yönelik gereksinimlerini ve bu gereksinimlere uygun öğretim yaklaşımlarını ulusal ve uluslararası alan yazını temelinde ele alan kuramsal ve uygulama odaklı bir değerlendirme niteliğindedir. Çalışmada, özel yetenekli öğrencilerin müziksel gelişim özellikleri ile müzik eğitiminin bilişsel, duyuşsal, yaratıcı ve performansa dayalı boyutları birlikte değerlendirilmiş; bu doğrultuda kanun, piyano ve bağlama eğitimine yönelik pedagojik yaklaşımlar ve örnek öğretim durumları sunulmuştur. Söz konusu örnekler, belirli öğrenci, öğretmen veya kurumlara ilişkin gözlem ya da uygulama verilerine dayanmamakta; alan yazınında ortaya konulan eğitimsel ilkelerin özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitimi bağlamında nasıl somutlaştırılabileceğini göstermeye yönelik olarak kurgulanmaktadır.

Çalışma kapsamında herhangi bir katılımcıdan veri toplanmamış, Millî Eğitim Bakanlığına bağlı bir okul veya kurumda uygulama gerçekleştirilmemiş ve kişisel veri kullanılmamıştır. Bu nedenle çalışmanın amacı ampirik bulgu üretmek veya genellenebilir sonuçlara ulaşmak değil; özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitimine ilişkin alan yazını temelinde kuramsal bir çerçeve oluşturmak ve bu çerçeveden hareketle öğretim tasarımına

yönelik öneriler geliştirmektir. Bu bağlamda çalışmanın temel odağı, müzik eğitiminin bilişsel, duyuşsal, yaratıcı ve performansa dayalı boyutlarının özel yetenekli öğrencilerin bireysel farklılıkları ve eğitimsel gereksinimleri doğrultusunda nasıl bütünleştirilebileceğinin ortaya konulmasıdır.

ÖZEL YETENEKLİLİK VE MÜZİKSEL YETENEK

Müziksel yetenek, işitsel ayrımlama, müziksel belleğin kullanımı, ritmik ve ezgisel örüntüleri algılama, çalgı çalma sürecinde devinişsel koordinasyonu sağlama, müzikal ifadeyi biçimlendirme, yaratıcı düşünme ve müziksel iletişim kurma gibi birbiriyle etkileşim hâlindeki çeşitli yeterliklerin bileşiminden oluşmaktadır. Bununla birlikte, söz konusu yeterliklerin bireylerde eş zamanlı ve aynı düzeyde gelişmesi beklenmemektedir. Örneğin bir öğrencinin karmaşık ritmik yapıları kısa sürede çözümleyebilmesi, müzikal ifadesini performans ortamına aktarma konusunda aynı düzeyde yetkin olduğu anlamına gelmeyebilir. Benzer biçimde, doğaçlama ve müzikal fikir üretme konusunda belirgin bir yeterlik gösteren bir öğrencinin nota okuma veya sembolik müzik dilini çözümleme süreçlerinde daha fazla zamana ve yönlendirmeye gereksinim duyması mümkündür. Bu nedenle özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitiminde tek tip bir yeterlik gelişimi varsayımından uzaklaşılması; öğrencilerin güçlü yönlerinin derinleştirilmesini desteklerken gelişime açık alanlarının da belirlenmesine ve bu alanlara yönelik uygun öğrenme fırsatlarının oluşturulmasına olanak sağlayan esnek, bireyselleştirilmiş ve farklılaştırılmış öğretim yaklaşımlarının benimsenmesini gerekli kılmaktadır.

Müzik alanındaki özel yeteneğin yalnızca teknik beceri düzeyi, nota okuma hızı veya repertuvarın doğru ve başarılı biçimde seslendirilmesi üzerinden belirlenmesi, müziksel yeterliğin sahip olduğu çok boyutlu yapının gözden kaçırılmasına neden olabilir. Öğrencinin işitsel olarak algıladığı müzikal materyali yeniden yapılandırabilmesi, alternatif tını ve yorum olanakları geliştirebilmesi, müziksel cümle içerisindeki gerilim ve çözülme ilişkilerini sezebilmesi, farklı icra biçimlerine uyum sağlayabilmesi ve kendi öğrenme sürecini planlayarak yönetebilmesi de özel yeteneğin gelişimine ilişkin anlamlı göstergeler olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda müziksel değerlendirme; teknik yeterlik ve doğruluğun yanı sıra müziksel ifade, işitsel algı ve kavrayış, yaratıcı düşünme, öz düzenleme ve etkileşimsel becerileri kapsayan çok boyutlu bir değerlendirme anlayışına dayanmalıdır. Böyle bir yaklaşım, öğrencinin performansını tek bir puan veya başarı ölçütü üzerinden tanımlamak yerine, güçlü yönlerini ve gelişime açık alanlarını birlikte ortaya koyarak öğretim sürecinin bireysel gereksinimler doğrultusunda yapılandırılmasına katkı sağlayabilir.

TÜRKİYE'DE ÖZEL YETENEKLİLER İÇİN MÜZİK EĞİTİMİNİN KURUMSAL GELİŞİMİ

Türkiye'de özel yeteneklilerin eğitimine ilişkin tarihsel birikim, Osmanlı dönemindeki Enderun Mektebi'ne kadar uzanmaktadır. Enderun'un seçme ve yetiştirme düzeninde sanat eğitimi önemli bir yer tutmuş; Meşkhane'de klasik müzik teorisi ile uygulaması birlikte yürütülmüştür (Işık ve Güneş, 2017: 8). Cumhuriyet döneminde ise 1948 ve 1956 yıllarında çıkarılan düzenlemelerle olağanüstü müzik yeteneği gösteren çocukların yurt içinde ve yurt dışında yetiştirilmesine hukuki zemin hazırlanmıştır. Özellikle 6660 sayılı yasa, kamuoyunda "Harika Çocuklar Yasası" olarak bilinen yaklaşımın sürekliliğini sağlamış, üstün müzik yeteneğine sahip çocukların bireysel olarak desteklenmesine imkan vermiştir (İlyas, 2017: 172-177).

1995'ten itibaren Bilim ve Sanat Merkezlerinin yaygınlaşması ise özel yetenekli öğrencilerin örgün eğitimlerini aksatmadan okul dışı zamanlarda desteklenebildiği yeni bir model ortaya koymuştur (Işık ve Güneş, 2017: 9; Özer, 2020: 2049-2050). Bu gelişmeler,

bireysel burs ve özel yasa odağından destekten daha yaygın, programlı ve çok alanlı bir kurumsal yapıya geçişi göstermektedir.

BİLSEM'ler, öğrencilerin bireysel yeteneklerini fark etmelerini, kapasitelerini geliştirerek üst düzeyde kullanmalarını ve proje odaklı üretim yapmalarını amaçlayan özel eğitim kurumlarıdır. Programın öğrenci merkezli, disiplinler arası, farklılaştırılmış ve bireyselleştirilmiş biçimde yürütülmesi temel ilkeler arasında yer almaktadır (MEB, 2021). Bu ilkeler müzik eğitimi açısından yalnızca repertuvar öğretmekten daha geniş bir sorumluluk doğurur: öğrenci, dinleme, çözümleme, besteleme, doğaçlama, toplulukla icra, kayıt teknolojileri ve disiplinler arası proje üretimi gibi farklı deneyimlerle karşılaştırılmalıdır.

BİLSEM MÜZİK EĞİTİMİNİN ÇOK BOYUTLU YAPISI

Bilişsel Boyut

Müzik eğitiminin bilişsel boyutu, müziksel kavram ve kuralların öğrenilmesinin ötesinde, işitsel verilerin algılanması, seçilmesi, anlamlandırılması, örgütlenmesi, bellekte işlenmesi ve müziksel kararlara dönüştürülmesini içeren çok aşamalı bir öğrenme sürecine işaret etmektedir. Bir ezgiyi farklı bir tona aktarabilme, bir makamın seyir karakterini koruyarak taksim oluşturabilme veya belirli bir armonik yapıya uygun eşlik geliştirebilme gibi etkinlikler, öğrencinin edindiği müziksel bilgiyi yeni durumlara uyarlamasını ve birden fazla bilişsel işlemi eş zamanlı olarak kullanmasını gerektirir. Bu nedenle teknik çalışmaların yalnızca tekrar ve doğruluk üzerine yapılandırılması yerine, öğrencinin gerçekleştirdiği müziksel eylemin gerekçesini kavramasına, alternatif çözüm yollarını değerlendirmesine ve farklı müziksel seçimlerin olası sonuçlarını öngörmesine olanak sağlayacak biçimde düzenlenmesi önem taşımaktadır. Bu yaklaşım, teknik becerilerin kavramsal ve müziksel anlamla bütünleşmesini sağlayarak öğrencinin öğrendiği bilgiyi farklı performans ve üretim durumlarına aktarabilmesine katkıda bulunabilir.

Özel yetenekli öğrencilerin öğrenme süreçlerinde, edinilmiş bilgi ve becerilerin gereğinden fazla yinelenmesi yerine, öğrencinin mevcut yeterlik düzeyini dikkate alan ve öğrenmeyi daha ileri bilişsel ve performatif düzeylere taşıyan etkinliklere yer verilmesi önem taşımaktadır. Bununla birlikte, bir bilgiyi hızlı biçimde kavramak, söz konusu bilginin farklı koşullarda tutarlı ve işlevsel biçimde kullanılabildiği anlamına gelmemektedir. Öğrencinin yeni edindiği bir tekniği farklı tempo, ton, ritim ve ifade özelliklerine sahip müzikal bağlamlara aktarabilmesi; öğrendiği bilgiyi yeni durumlara genelleyebilmesi ve performans sürecinde ortaya çıkan hataları bağımsız biçimde fark ederek çözümleyebilmesi beklenmektedir. Bu doğrultuda kısa süreli ancak çeşitlendirilmiş tekrarlar, karşılaştırmalı dinleme çalışmaları, ezberden icra, farklı başlangıç noktalarından performans gerçekleştirme ve öğrencinin müzikal tercihlerini ve çözüm yollarını sözlü olarak gerekçelendirmesi gibi uygulamalara yer verilebilir. Böylece öğrenme süreci yalnızca öğretmenin geri bildirim ve doğrulamasına dayalı bir yapı olmaktan çıkarılarak öğrencinin kendi performansını izlediği, değerlendirdiği ve gerektiğinde yeniden yapılandırdığı daha bağımsız ve öz düzenlemeye dayalı bir öğrenme sürecine dönüştürülebilir.

Dijital ses teknolojileri, öğrencilerin bilişsel ve işitsel farkındalıklarını geliştirmeye yönelik destekleyici araçlar olarak değerlendirilebilir. Kısa performans kayıtlarının yeniden dinlenmesi, ses dalgası ve spektrum görsellerinin incelenmesi, farklı mikrofon yerleşimlerinin tını üzerindeki etkilerinin karşılaştırılması ve çok kanallı ses düzenlemelerinin gerçekleştirilmesi; öğrencinin işitsel deneyimlerini somut geri bildirimlere dönüştürmesine ve kendi performansını daha nesnel biçimde değerlendirmesine olanak sağlayabilir. BİLSEM'lerde müzik ve dijital ses teknolojilerine yönelik atölye çalışmalarına yer verilmesi, geleneksel çalgı eğitimi ile güncel müzik üretim teknolojilerinin bütünleştirilmesi açısından

önemli olanaklar sunmaktadır (MEB, 2021). Bununla birlikte dijital teknolojilerin kullanımında temel amaç teknolojik araçların kendisi değil, bu araçlar aracılığıyla müziksel problemlerin görünür hâle getirilmesi, farklı çözüm olanaklarının karşılaştırılması ve öğrencinin müziksel tercihlerini gerekçelendirerek değerlendirmesinin desteklenmesi olmalıdır.

Duyuşsal Boyut

Duyuşsal gelişim, öğrencinin müziğe yönelik merakı, öğrenme isteği, sahneye çıkma cesareti, hata karşısındaki tutumu, estetik tercihleri ve müzik yoluyla kendini ifade etmesiyle ilgilidir. Özel yetenekli öğrenciler yüksek hedefler koyabilir, geri bildirime yoğun duyarlılık gösterebilir ve performanslarını katı biçimde değerlendirebilirler. Genç müzisyenlerle yürütülen araştırmalar, yüksek standartlara ulaşma çabasının tek başına olumsuz olmadığını ancak hata karşısında aşırı olumsuz tepkinin kaygı ve sıkıntıyla ilişkili olduğunu göstermektedir (Stoeber ve Eismann, 2007: 2189-2190). Bu ayrım, öğretmenin öğrencinin yüksek başarı yönelimini desteklerken, hata karşısında ortaya çıkan aşırı öz eleştirel tutumların daha işlevsel değerlendirme biçimlerine dönüştürülmesine yönelik bir öğretim yaklaşımı benimsemesini gerekli kılmaktadır.

Güvenli bir öğrenme ortamı, öğrencinin hata yapma olasılığını öğrenme sürecinin doğal bir parçası olarak görebildiği ve performansını geliştirmeye yönelik geri bildirim alabildiği bir eğitim iklimini gerektirir. Bu süreçte öğretmenin değerlendirmeyi yalnızca ortaya çıkan sonuca göre yapmaması; öğrencinin kullandığı yöntemleri, problem çözme biçimini, gösterdiği çabayı ve geliştirdiği özgün müziksel yaklaşımları da dikkate alması önemlidir. Performans sonrasında doğrudan olumlu ya da olumsuz bir yargıya ulaşmak yerine, öğrencinin öncelikle kendi performansını değerlendirmesine fırsat verilmesi; ardından güçlü yönlerin ve geliştirilmesi gereken alanların belirlenerek bir sonraki çalışmaya yönelik somut hedeflerin oluşturulması, öğrencinin öğrenme sürecine daha etkin biçimde katılmasını sağlayabilir. Bu yaklaşım, zamanla öğrencinin değerlendirme sorumluluğunu yalnızca öğretmenden beklemek yerine kendi performansını izleme, sorgulama ve geliştirme yönünde daha bağımsız hareket etmesini destekleyebilir.

Repertuvar seçimi ise özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitiminde bireysel farklılıkların dikkate alınabileceği temel öğretim alanlarından biridir. Öğrencinin müziksel ilgileri, beğenileri, önceki deneyimleri ve kendisini yakın hissettiği müziksel içeriklerin repertuvar belirleme sürecine dâhil edilmesi, öğrenme etkinliklerinin öğrenci açısından daha anlamlı hâle gelmesine ve müziğe yönelik motivasyonun desteklenmesine katkıda bulunabilir. Bu doğrultuda öğrencinin ilgi duyduğu müzik türleri, öğrenmek veya icra etmek istediği eserler, tercih ettiği üretim biçimleri, çalgısal yönelimleri ve dinleme deneyimleri öğretim sürecinin planlanmasında dikkate alınabilir. Bununla birlikte bireyselleştirilmiş repertuvar anlayışı, öğrencinin yalnızca mevcut tercihlerinin izlenmesi anlamına gelmemelidir. Öğrencinin daha önce karşılaşmadığı eser, tür, üslup ve ifade biçimleriyle tanıştırılması da müziksel deneyim alanının genişletilmesi açısından önem taşımaktadır. Böylece öğrencinin kişisel müziksel deneyimleri ile yeni öğrenme yaşantıları arasında bağlantı kurulurken, müziğe yönelik merakının, estetik değerlendirme becerisinin ve kendini ifade etme olanaklarının geliştirilmesi desteklenebilir.

Bu doğrultuda repertuvarın; Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve yerel ezgiler, Batı müziği, popüler ve çağdaş müzik türleri ile öğrencinin özgün müziksel üretimlerini kapsayacak biçimde çeşitlendirilmesi, farklı müziksel deneyimlerin eğitim sürecine dâhil edilmesine olanak sağlayabilir. Öğrencinin yalnızca belirlenmiş eserleri seslendiren bir icracı konumunda bırakılmaması; dinlemek ve icra etmek istediği müzik türleri, öğrenmeye yöneldiği çalgı, kendisi için anlam taşıyan eserler ve üretmek istediği müziksel içerikler konusunda karar verme

sürecine katılması, eğitim sürecindeki etkin rolünü ve duyuşsal katılımını güçlendirebilir. Buna karşılık repertuvarın bütünüyle öğretmen tarafından belirlenmesi, teknik ve müziksel kazanımların planlı biçimde gerçekleştirilmesine katkı sağlasa da öğrencinin bireysel ilgi ve deneyimlerinin eğitim sürecindeki görünürlüğünü azaltabilir.

Bu nedenle bireyselleştirilmiş müzik eğitiminde, programın ortak kazanımlarını gerçekleştirmeye yönelik belirlenmiş eserlerle öğrencinin ilgi, tercih ve önceki müziksel deneyimleri doğrultusunda seçilen içeriklerin dengeli biçimde bir araya getirilmesi daha işlevsel bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Öğrencinin tercih ettiği bir eseri veya müzik türünü icra etmesine, ilgilendiği çalgı üzerinde çalışmasına, kendi kültürel çevresinden taşıdığı müziksel örnekleri eğitim ortamına getirmesine ya da özgün besteler üretmesine fırsat verilmesi; müzik eğitimini yalnızca teknik becerilerin kazanıldığı bir süreç olmaktan çıkararak öğrencinin kendisini ifade ettiği, seçimler yaptığı ve kendi müziksel yönelimlerini geliştirdiği bir öğrenme deneyimine dönüştürebilir. Bu açıdan repertuvar seçimi, özel yetenekli öğrencilerin bireysel farklılıklarının öğretim sürecine yansıtılmasını sağlayan ve müziğe yönelik ilgi, motivasyon, öz-yeterlik, aidiyet ve müziksel kimlik gelişimini destekleyebilen önemli bir bireyselleştirme alanı olarak ele alınabilir.

Performans ve Yaratıcılık Boyutu

Performans, öğrenilmiş tekniklerin sergilendiği son aşama değil, algı, düşünme, duygu ve devinişin gerçek zamanlı olarak bütünleştiği bir öğrenme alanıdır. Öğrenci icra sırasında müzikal akışı izler, yaklaşan pasajı öngörür, bedensel hareketini düzenler, tınıyı denetler ve ortaya çıkan sonucu anlık olarak değerlendirir. Doğaçlama bu bütünleşmeyi daha görünür kılar; çünkü yaratıcı karar ile seslendirme neredeyse eş zamanlıdır. Bilişsel müzik araştırmalarına dayalı çalışmalar, doğaçlamanın duyusal kodlama, motor kontrol, performans izleme, bellek, beklenti ve duygusal iletişim süreçlerini birlikte içerdiğini vurgulamaktadır (Biasutti, 2015: 1-5).

Özel yetenekli öğrenciler için doğaçlama, özgür bırakılmış ve ölçütsüz bir etkinlik olarak değil, giderek genişleyen yaratıcı sınırlamalarla yapılandırılabilir. Önce iki ya da üç sesle soru-cevap, belirli bir ritmik hücreyi dönüştürme veya tek akor üzerinde motif geliştirme gibi kısa görevler verilebilir. Daha sonra öğrenci makam seyri, armonik işlev, biçim, tını ve ifade gibi değişkenleri aynı anda yönetmeye yönlendirilebilir. Süreç odaklı bu yaklaşım, doğaçlamayı yalnızca caz ya da taksim geleneğine ait ayrı bir beceri olmaktan çıkarıp işitme, kuram ve performans eğitimini bağlayan ortak bir öğrenme aracına dönüştürür (Biasutti, 2015: 9-10).

Müziksel yaratıcılığın değerlendirilmesinde tek ve önceden belirlenmiş bir doğru ürünün ölçüt olarak alınması yerine, öğrencinin ortaya koyduğu üretimin farklı boyutları üzerinden değerlendirilmesi daha işlevsel bir yaklaşım sunmaktadır. Bu kapsamda müziksel fikir üretimindeki akıcılık, ortaya konulan çözümlerin çeşitliliği, özgünlük düzeyi, müziksel bütünlük ve öğrencinin gerçekleştirdiği seçimleri gerekçelendirebilmesi dikkate alınabilecek temel göstergeler arasında yer alabilir. Aynı müziksel temadan hareketle oluşturulan farklı varyasyonların karşılaştırılması, bir ezginin farklı karakter ve ifade özellikleriyle yeniden düzenlenmesi veya öğrencinin kendi performans kaydını dinleyerek geliştirilmesine yönelik öneriler ortaya koyması, yalnızca ortaya çıkan ürünü değil, üretim sürecinde gerçekleşen düşünme ve karar verme süreçlerini de değerlendirmeye olanak sağlayabilir. Bu yaklaşım, yaratıcılığın yalnızca ortaya çıkan sonucun puanlanmasına indirgenmesini önleyerek öğrencinin gelişim sürecine ilişkin daha kapsamlı kanıtların elde edilmesine ve sonraki öğretim hedeflerinin öğrencinin gereksinimleri doğrultusunda belirlenmesine katkı sağlayabilir.

ÖZEL YETENEKLİ ÖĞRENCİLERİN MÜZİK EĞİTİMİNE YÖNELİK ÇALGI TEMELLİ UYGULAMA ÖNERİLERİ

Bu bölümde, özel yetenekli öğrencilerin bireysel farklılıkları, müziksel ilgi ve yeterlikleri ile bilişsel, duyuşsal ve performansa dayalı gereksinimleri dikkate alınarak farklı çalgılar temelinde uygulanabilecek öğretim yaklaşımları ve örnek etkinlikler ele alınmıştır. Kanun, piyano ve bağlama üzerinden yapılandırılan bu öneriler, çalgı eğitiminin yalnızca teknik becerilerin geliştirilmesine yönelik bir süreç olarak değil; işitsel algı, müziksel düşünme, yaratıcılık, ifade, öz düzenleme ve bağımsız öğrenme becerilerinin geliştirilmesini destekleyen bütüncül bir öğrenme alanı olarak ele alınmasına dayanmaktadır.

Kanun Eğitimi: Makam, Usul, Deşifre, Taksim ve Transpoze

Kanun eğitimi, Türk sanat müziğinin yapısal, icraya dayalı ve kültürel bileşenlerinin çalgı eğitimi süreci içerisinde bütüncül biçimde ele alınmasını gerektiren çok boyutlu bir öğrenme alanıdır. Demirbaş (2024, s. 5), Türk sanat müziğinin temel bileşenleri arasında türler, bestekârlar, icra ve icra bağlamları, çalgılar ve oturtumun yanı sıra ses dizgesi, seyir, dizi, usûl, güfte ve makam gibi unsurlara yer vermektedir. Bu bileşenler kanun eğitimi açısından değerlendirildiğinde, öğrencinin yalnızca çalgıyı teknik olarak icra edebilmesi değil; kanunun Türk sanat müziği içerisindeki yerini, repertuvarını, icra özelliklerini, makamsal ve usûl yapısını, bestekârların üslup özelliklerini ve eserlerin icra bağlamlarını da kavraması önem kazanmaktadır. Dönmez Devecioğlu (2021, s. 1343), kanun öğretimine yönelik çalışmasında çalgının tarihsel ve teknik özellikleri, anatomik yapısı, Türk müziği perde sistemindeki nota isimleri ve bu sistemin kanun üzerindeki gösterimi, kanun icra teknikleri, akor, arpej, fiske ve fiskeli glissando, kromatik teknikler ve Türk sanat müziği repertuvarına yönelik eser çalışmalarına ilişkin kazanımlara yer vermiştir. Bu kazanımlar, kanun eğitiminde çalgının yapısal özellikleri, perde sistemi ve farklı icra olanaklarının birbirleriyle ilişkili biçimde ele alınabileceğini göstermektedir. Özel yetenekli öğrenciler açısından ise bu kazanımların öğrencinin hazırbulunuşluk düzeyi, mevcut bilgi ve becerileri ile öğrenme hızına göre farklılaştırılması ve gerektiğinde daha ileri düzey müziksel uygulamalarla desteklenmesi mümkündür. Dolayısıyla kanun öğretiminde söz konusu parametrelerin birbirinden bağımsız bilgi alanları olarak değil, müzikal icra içerisinde birbirini tamamlayan ve karşılıklı olarak etkileyen unsurlar olarak ele alınması gerekmektedir. Bu kapsamda tür, bestekâr, icra ve icra bağlamı, çalgı ve oturtum, ses dizgesi, seyir, dizi, usûl, güfte ve makam, kanun eğitiminde temel öğretim parametreleri olarak değerlendirilebilir. Tür ve repertuvar çalışmaları, öğrencinin farklı eser biçimlerini ve bunların icra özelliklerini tanımasına bestekâr çalışmaları, eserlerin dönemsel ve üslupsal özelliklerinin karşılaştırılmasına; icra ve icra bağlamlarına ilişkin çalışmalar, farklı yorum ve performans biçimlerinin anlaşılmasına çalgı ve oturtum çalışmaları ise kanunun solo ve toplu icra içerisindeki işlevinin kavranmasına olanak sağlayabilir. Ses dizgesi, dizi ve seyir çalışmaları öğrencinin makamsal yapıyı işitsel ve kuramsal olarak anlamasını; usûl ve güfte çalışmaları ritmik yapı ile söz-müzik ilişkisini kavramasını makam çalışmaları ise karar, güçlü, asma karar, seyir, çeşni ve makamlar arası ilişkilerin işitsel ve uygulamalı olarak öğrenilmesini destekleyebilir. Bu parametrelerin kanun üzerindeki uygulamalarla ilişkilendirilmesi, öğrencinin teorik bilgiyi doğrudan icra deneyimine dönüştürmesine olanak sağlayacaktır. Makam öğretimi aracılığıyla öğrenci ses dizgesi, dizi, seyir ve perde ilişkilerini kavrarken taksim çalışmaları yoluyla bu bilgileri doğaçlama, yaratıcı ifade ve müzikal karar verme süreçlerinde kullanabilir. Transpoze çalışmaları ise öğrencinin öğrendiği makam, eser ve çalgısal bilgiyi farklı perdeler ve pozisyonlar üzerinde yeniden yapılandırmasını sağlayarak bilişsel esneklik, planlama ve problem çözme becerilerinin gelişimine katkıda bulunabilir. Böylece Türk sanat müziğine ilişkin yapısal ve icraya dayalı unsurlar, kanun eğitiminde birbirinden kopuk kuramsal başlıklar olmaktan çıkarılarak tanıma,

dinleme, analiz etme, uygulama, karşılaştırma, dönüştürme ve yeniden üretme süreçleri içerisinde bütünleştirilebilir.

Kanunun çok sayıda telden oluşan mekânsal düzeni, mandal sistemi ve iki el koordinasyonunu gerektiren icra yapısı, bu öğretim sürecinin bilişsel ve devinişsel boyutunu daha da belirgin hâle getirmektedir. Bu nedenle öğrencinin tel gruplarını yalnızca görsel konumları üzerinden ezberlemesi yerine, ses bölgelerini işitsel ve dokunsal deneyimlerle ilişkilendirmesine yönelik öğrenme etkinliklerine yer verilmesi önemlidir. Öğrencinin görsel destek olmaksızın belirli sesleri kanun üzerinde bulması, aynı motifin farklı tel bölgelerindeki tınısal özelliklerini karşılaştırması ve mandal değişikliklerinin perde üzerindeki etkilerini işitsel olarak ayırt etmesi, çalgının mekânsal haritasının içselleştirilmesine katkı sağlayabilir. Bu tür etkinlikler aracılığıyla ses, perde, tel, mandal ve mekânsal konum arasındaki ilişkilerin zihinsel olarak yapılandırılması, öğrencinin çalgı üzerindeki yönelim becerisini geliştirirken makam, taksim ve transpoze çalışmalarına ilişkin çalgısal altyapının da güçlendirilmesine olanak sağlayabilir. Bu yaklaşım, özellikle özel yetenekli öğrencilerin eğitiminde bireyselleştirilmiş ve farklılaştırılmış öğrenme olanaklarının oluşturulması açısından önem taşımaktadır. Özel yetenekli öğrencilerin eğitiminde bireysel farklılıkların dikkate alınması, öğretim içeriğinin zenginleştirilmesi ve öğrencilerin yetenek alanlarına yönelik çeşitlendirilmiş öğrenme yaşantılarının oluşturulması önem taşımaktadır (Millî Eğitim Bakanlığı [MEB], 2021). Bu doğrultuda öğrencinin hazırbulunuşluk düzeyi, öğrenme hızı, müziksel ilgi alanları ve bireysel tercihleri dikkate alınarak makam, taksim ve transpoze çalışmalarının güçlük düzeyi ve kapsamı farklılaştırılabilir. Özel yetenekli öğrencilerin müziksel gelişimleri yalnızca hızlı öğrenme, güçlü müziksel bellek veya teknik beceri düzeyi üzerinden değerlendirilmemeli; analiz etme, müziksel ilişkileri fark etme, farklı bilgileri ilişkilendirme, problem çözme, yaratıcı üretimde bulunma ve müziksel düşüncelerini ifade etme gibi üst düzey beceriler de öğretim sürecinin bir parçası hâline getirilmelidir. Müzik temelli etkinliklerin özel yetenekli öğrencilerin yaratıcılıklarını destekleyebileceğine ilişkin bulgular da bu yaklaşımı desteklemektedir (Özer & Demirbatır, 2026).

Bu doğrultuda başlangıç düzeyinde öğrenciden belirli bir sesi kanun üzerinde görsel destek olmaksızın bulması istenirken, daha ileri düzeyde aynı sesin farklı tel bölgelerindeki tınısal özelliklerini karşılaştırması, belirli bir makamın seyir özelliklerini farklı pozisyonlarda uygulaması veya kısa bir motifin farklı perdelere transpoze edilmesi istenebilir. Benzer biçimde taksim çalışmalarında öğrencinin yalnızca belirlenmiş bir seyri tekrar etmesi yerine, öğrendiği makamın karakteristik seslerini kullanarak kendi müzikal cümlelerini oluşturması ve bu cümleler arasındaki ilişkileri açıklaması teşvik edilebilir. Böylece kanun eğitimi, teknik becerilerin aktarımından öte, öğrencinin işitsel algı, mekânsal düşünme, motor koordinasyon, analitik düşünme, yaratıcı ifade ve müziksel karar verme becerilerinin eş zamanlı olarak geliştirildiği bütüncül bir öğrenme alanına dönüşebilir.

Sonuç olarak kanun eğitimi; Türk sanat müziğinin yapısal ve icraya ilişkin unsurlarının bir arada kullanıldığı, makamın işitsel ve kuramsal olarak kavrandığı, taksim yoluyla yaratıcı biçimde yeniden üretildiği ve transpoze yoluyla farklı çalgısal ve makamsal bağlamlara aktarıldığı bütüncül bir öğretim süreci olarak ele alınabilir. Özellikle özel yetenekli öğrenciler açısından bu yaklaşım, öğrencinin yalnızca teknik repertuvarı gerçekleştirmesine değil, müziksel bilgiyi farklı durumlara aktarabilmesine, yeni müziksel ilişkiler kurabilmesine ve özgün üretimler gerçekleştirebilmesine olanak tanıyan daha kapsamlı ve bireyselleştirilmiş bir eğitim anlayışını desteklemektedir.

Özel Yetenekli Öğrenciler Açısından Bağlama Eğitimi

Özel yetenekli öğrenciler açısından bağlama eğitiminin, öğrencilerin bireysel müziksel özellikleri, hazırbulunuşluk düzeyleri ve öğrenme gereksinimleri doğrultusunda esnek ve farklılaştırılmış biçimde yapılandırılması önem taşımaktadır. Kanun eğitiminde olduğu gibi bağlama öğretiminde de öğrencinin yalnızca teknik becerilerinin geliştirilmesiyle yetinilmemeli; müziksel düşünme, işitsel çözümleme, yaratıcılık, yorumlama, müziksel karar verme ve edinilen bilgileri farklı bağlamlara aktarabilme becerileri birlikte ele alınmalıdır. Bununla birlikte bağlamanın farklı düzenleri, yöresel tavırları, tezene teknikleri ve geniş repertuvarı, özel yetenekli öğrencilerin bireysel ilgi ve yönelimlerine göre çeşitlendirilebilecek özgün öğretim olanakları sunmaktadır. Bu doğrultuda öğrencinin ilgi duyduğu müziksel alanlar, tercih ettiği yöre ve repertuvar, bağlama düzenlerine yönelik merakı ve yöresel icra biçimlerine ilişkin ilgisi öğretim sürecinin planlanmasında dikkate alınabilir. Böylece bağlama eğitimi, yalnızca teknik becerilerin kazandırıldığı bir süreç olmaktan çıkarılarak öğrencinin farklı düzen, tavır ve repertuvarları deneyimlediği, müziksel tercihlerini geliştirdiği ve kendi müziksel yönelimlerini keşfettiği bireyselleştirilmiş bir öğrenme alanına dönüştürülebilir.

Bu yaklaşım doğrultusunda makam, tavır, usul, deşifre, açış, transpoze ve farklı bağlama düzenlerine ilişkin çalışmaların birbirinden bağımsız öğretim başlıkları olarak ele alınması yerine, öğrencinin kuramsal bilgisini işitsel algı, çalgısal uygulama ve yaratıcı üretimle bütünleştiren birbirini tamamlayıcı öğrenme alanları olarak yapılandırılması mümkündür. Bağlama ile makam ve yöresel tavırlar arasındaki ilişkinin farklı düzenler ve bu düzenlerin icra özellikleri üzerinden ele alınması, öğrencinin müziksel bilgileri arasındaki bağlantıları daha işlevsel biçimde kurmasına katkı sağlayabilir. Yılmaz (2015), bağlamada kullanılan düzenlerin geleneksel Türk müziği makamları ve yöresel tavırlarla ilişkili olduğunu ve yöresel tavırların icrasında uygun düzenlerin önemli bir unsur oluşturduğunu belirtmektedir. Bu kapsamda Bozuk (Kara) Düzen, Bağlama Düzeni, Müstezat Düzeni, Misket Düzeni, Fidayda Düzeni, Abdal Düzeni ve Sürmeli Düzeni gibi farklı düzenlerin öğretim sürecine dâhil edilmesi, öğrencinin farklı ses ve perde ilişkilerini deneyimlemesine ve düzenler arasındaki çalgısal farklılıkları karşılaştırmasına olanak sağlayabilir. Düzen seçiminin yalnızca teknik bir gereklilik olarak değil, öğrencinin ilgi duyduğu müzik türü, öğrenmek istediği yöre, tercih ettiği repertuvar ve müziksel yönelimleri doğrultusunda ele alınması, bireyselleştirilmiş öğretim yaklaşımını güçlendirebilir.

Bağlama eğitiminde deşifre çalışmaları, öğrencinin nota bilgisini çalgısal performansa aktarmasının yanı sıra karşılaştığı yeni bir müziksel yapıyı kısa sürede çözümleyebilmesini destekleyen önemli bir öğrenme alanı olarak değerlendirilebilir. Deşifre sürecinin yalnızca notaları doğru seslendirmeye indirgenmemesi; öğrencinin karşılaştığı eserin usulünü, makamını, ezgisel hareketlerini ve temel icra özelliklerini belirleyerek bunları performansına yansıtması hedeflenebilir. Bu doğrultuda öğrenciden daha önce çalışmadığı kısa bir eseri belirli bir süre içerisinde incelemesi, eserin makam ve usul özelliklerini belirlemesi ve ardından bağlama üzerinde seslendirmesi istenebilir. Deşifre sonrasında öğrencinin hangi müziksel ipuçlarından hareketle makam ve usulü belirlediğini açıklaması da sürece dâhil edilebilir. Böyle bir uygulama, deşifre becerisini yalnızca nota okuma hızına dayalı bir yeterlik olmaktan çıkararak işitsel çözümleme, müziksel anlamlandırma ve çalgısal karar verme süreçleriyle bütünleştirebilir.

Halk müziğinde önemli bir yere sahip olan tavır kavramı, bağlama icrasında belirli mızrap hareketleri ve bu hareketlerin oluşturduğu karakteristik icra biçimleriyle ilişkilidir. Farklı yörelerin müziksel özelliklerinin bağlama icrasına yansımasıyla biçimlenen bu icra biçimleri, çalgının kullanımında yöresel ve üslupsal farklılıkların ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Yılmaz, 2015, s. 35). Bu bağlamda Zeybek, Konya, Ankara, Silifke, Yozgat

(Sürmeli), Azeri, Aşıklama, Teke ve Karşılama gibi farklı yöresel tavırların öğretim sürecinde ele alınması, öğrencinin Türk halk müziğindeki bölgesel çeşitliliği tanımasına ve farklı icra karakterlerini karşılaştırmasına olanak sağlayabilir. Tavırların öğrencinin müziksel ilgisi, tercihleri, önceki deneyimleri ve hazırbulunuşluk düzeyi doğrultusunda seçilmesi ise öğretimin bireyselleştirilmesine katkıda bulunabilir.

Tavır öğretiminde öğrencinin farklı yörelere ait eserleri dinlemesi, bu eserlerin icra özelliklerini karşılaştırması ve belirli tavırların ayırt edici unsurlarını bağlama üzerinde uygulaması sağlanabilir. Öğrencinin dinlediği icralardaki tezene hareketlerini, ritmik yapılanmayı, vurguları, ezgisel hareketleri, süslemeleri ve genel icra karakterini çözümlemesi; ardından belirlediği özellikleri çalgı üzerinde uygulaması, işitsel algı ile çalgısal uygulama arasındaki ilişkinin güçlendirilmesine katkı sağlayabilir. Bu süreçte öğrencinin belirli bir tavrı yalnızca model alarak tekrar etmesi yerine, tavrın karakterini oluşturan müziksel unsurları ayırt etmesi, karşılaştırması ve kendi icrasında yeniden yorumlaması teşvik edilmelidir. Böylece tavır öğretimi, mekanik bir taklit sürecinin ötesine geçerek dinleme, çözümleme, karşılaştırma, yorumlama ve yeniden üretme becerilerini geliştiren çok boyutlu bir öğrenme alanına dönüşebilir.

Bağlama eğitiminde kaynak kişilerin ve önemli icracıların kayıtlarından yararlanılması, öğrencinin farklı yöresel tavır ve üslup özelliklerini işitsel olarak tanıması açısından önemli bir öğrenme olanağı sunmaktadır. Bu kapsamda Hacı Taşan, Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş gibi önemli bağlama icracılarının kayıtları dinleme ve karşılaştırmalı çözümleme çalışmalarında kullanılabilir. Öğrencinin bu icraları dinleyerek tezene kullanımı, ritmik yapı, ezgisel hareket, süsleme ve yorum özelliklerini belirlemesi ve ardından belirlediği özellikleri bağlama üzerinde uygulaması sağlanabilir. Böylece kaynak kişi ve icracı kayıtları, yalnızca örnek performansların dinletildiği materyaller olmaktan çıkarılarak öğrencinin işitsel algısını, tavır farkındalığını, müziksel çözümleme ve yorumlama becerilerini geliştiren pedagojik materyallere dönüştürülebilir. Buradaki temel amaç, öğrencinin dinlediği icracıyı birebir taklit etmesi değil, icradaki karakteristik müziksel unsurları fark ederek bunları kendi müziksel anlayışı içerisinde yeniden değerlendirebilmesidir.

Açış çalışmaları, temel bağlama becerilerini belirli bir düzeyde kazanmış öğrenciler için ileri düzey bir uygulama alanı olarak değerlendirilebilir. Öğrencinin bağlamanın perde ve tel düzenine hâkim olması, temel tezene tekniklerini kullanabilmesi, sağ ve sol el koordinasyonunu geliştirmiş olması ve çalışılan makamın temel özelliklerini işitsel olarak ayırt edebilmesi, açış çalışmalarına geçiş açısından önemli hazırlıklar arasında yer almaktadır. Bu nedenle açış çalışmaları doğrudan bir performans beklentisi olarak sunulmamalı; öğrencinin teknik yeterliği, müziksel birikimi ve hazırbulunuşluk düzeyi doğrultusunda aşamalı biçimde yapılandırılmalıdır.

Yeterli teknik ve müziksel altyapıya ulaşan öğrenciden, çalışılan makamın temel özelliklerini ve gerekli durumlarda ilgili yöresel icra anlayışını dikkate alarak kısa bir açış oluşturması istenebilir. Böyle bir uygulamada açış, yalnızca doğaçlama bir icra etkinliği olmaktan çıkarak öğrencinin makam ve tavır bilgisini, işitsel belleğini, müziksel sezgisini ve çalgısal deneyimini yaratıcı bir üretim içerisinde bir araya getirdiği ileri düzey bir öğrenme alanına dönüşebilir. Öğrencinin oluşturduğu açışta makamın karakteristik perdelerini ve seyir özelliklerini dikkate alması, tercih edilen tavrın icra özelliklerini müziksel bütünlük içerisinde değerlendirmesi ve ortaya koyduğu müziksel tercihleri açıklayabilmesi beklenebilir.

Açış çalışmalarında öğrencinin hazır ezgisel kalıpları yinelemesinden ziyade, belirli müziksel sınırlar içerisinde kendi ezgisel fikirlerini geliştirmesi önem taşımaktadır. Bu doğrultuda öğrenciden belirli bir makamın seyir özelliklerinden hareketle kısa bir açış

oluşturması, kullandığı perdeleri ve ezgisel tercihlerini açıklaması, oluşturduğu müziksel cümleleri farklı yönlerde geliştirmesi ve alternatif müziksel çözümler üzerinde çalışması istenebilir. Bu tür etkinlikler, öğrencinin makam ve tavır bilgisini yaratıcı biçimde kullanmasının yanı sıra müziksel karar verme, problem çözme, özgün fikir geliştirme ve müziksel ifade becerilerinin geliştirilmesine katkı sağlayabilir.

Bu kapsamda önerilen açış uygulamasının, alan yazınından doğrudan aktarılmış hazır bir öğretim modeli olmadığı; özel yetenekli öğrencilerin bireysel özellikleri ile bağlama eğitiminin yapısal ve icraya dayalı özellikleri dikkate alınarak bu çalışma kapsamında geliştirilen pedagojik bir öneri olduğu belirtilmelidir. Dolayısıyla uygulamanın temel amacı, öğrencinin yalnızca teknik açıdan başarılı bir bağlama icracısı olması değil; bağlama aracılığıyla edindiği makam, tavır, düzen ve çalgı bilgilerini çözümleyebilmesi, farklı müziksel durumlara aktarabilmesi, dönüştürebilmesi ve özgün müziksel üretimlerine yansıtabilmesidir.

Bu yönüyle bağlama eğitiminin; öğrencinin çalgı seçimine ilişkin tercihlerini dikkate alan, ilgi duyduğu müziksel alanlara yönelmesine fırsat veren, farklı düzen ve tavırları deneyimlemesini sağlayan, deşifre yoluyla yeni müziksel yapıları çözümlemesini destekleyen, kaynak kişi ve icracı kayıtları üzerinden geleneksel üslup özelliklerini incelemesine olanak tanıyan ve kendi müziksel üretimlerini gerçekleştirmesini teşvik eden bir yapı içerisinde ele alınması önerilmektedir. Böyle bir yaklaşım, BİLSEM'de özel yetenekli öğrencilerin bireysel potansiyellerinin ortaya çıkarılmasını destekleyen; aynı zamanda öğrencinin müziksel düşünme, yaratıcılık, bağımsız öğrenme, yorumlama ve kendini ifade etme becerilerini geliştiren esnek ve öğrenci merkezli bir öğrenme ortamının oluşturulmasına katkı sağlayabilir.

Piyano Eğitimi: Tonalite, Armonizasyon ve Doğaçlama

Piyano, BİLSEM müzik alanında özel yetenekli öğrencilerin eğitiminde yaygın olarak kullanılan ve farklı müziksel becerilerin eş zamanlı olarak geliştirilmesine olanak sağlayan temel çalgılardan biridir. Çalgının geniş ses alanı, çok sesli müzik yapılarını aynı anda seslendirmeye elverişli olması ve melodik, ritmik ve armonik unsurların birlikte çalışılabilmesine olanak tanıması, piyano eğitimini özel yetenekli öğrenciler açısından çok yönlü bir öğrenme alanı hâline getirmektedir. Bu süreçte öğrencinin yalnızca teknik becerilerinin geliştirilmesine odaklanılmaması; işitsel algı, müziksel bellek, çok sesli düşünme, armonik kavrayış, yaratıcılık, müziksel ifade ve bağımsız çalışma becerilerinin de öğretim sürecine dâhil edilmesi önem taşımaktadır.

Özel yetenekli öğrencilerin piyano eğitiminde kullanılacak metot ve öğretim materyallerinin öğrencinin yaşına, eğitim düzeyine, teknik yeterliğine, müziksel gelişimine ve hazırbulunuşluk düzeyine uygun biçimde seçilmesi gerekmektedir. Öğrencinin mevcut düzeyinin altında kalan ve gereğinden fazla tekrar içeren çalışmalar öğrenme sürecini sınırlayabileceği gibi, hazırbulunuşluk düzeyini aşan materyaller de teknik güçlüklerin müziksel anlamlandırmanın önüne geçmesine neden olabilir. Bu nedenle piyano öğretiminde tek bir metot veya repertuvar dizisinin bütün öğrenciler için aynı biçimde uygulanması yerine, öğrencinin bireysel gelişim özelliklerine göre farklılaştırılmış öğretim materyallerinden yararlanılması daha uygun bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Öğrencinin aynı eser üzerinde yalnızca teknik doğruluğa ulaşması değil, eserin müziksel yapısını çözümleyebilmesi, yorum tercihlerini gerekçelendirebilmesi ve öğrendiği müziksel bilgileri yeni eserlerde kullanabilmesi hedeflenmelidir.

Piyano eğitiminin grup içerisinde yürütüldüğü durumlarda öğrencilerin mümkün olduğunca birbirine yakın teknik ve müziksel yeterlik düzeylerine göre gruplandırılması, öğretim sürecinin verimliliği açısından önem taşımaktadır. Farklı hazırbulunuşluk düzeylerine sahip öğrencilerin aynı öğretim sürecine dâhil edilmesi, öğretmenin etkinlikleri öğrencilerin

bireysel öğrenme hızlarına uygun biçimde yapılandırmasını güçleştirebilir. Buna karşılık yakın düzeydeki öğrencilerin aynı çalışma grubunda yer alması, ortak öğretim hedeflerinin daha belirgin biçimde oluşturulmasına, akran öğrenmesine ve öğrencilerin birbirlerinin performanslarını gözlemleyerek öğrenmelerine olanak sağlayabilir. Özellikle BİLSEM koşullarında piyano eğitiminin iki veya üç öğrenciyle sınırlı küçük gruplar hâlinde yürütülmesi, öğrenci başına ayrılan uygulama ve geri bildirim süresinin artırılması açısından işlevsel olabilir. Böyle bir yapı, öğretmenin öğrencilerin bireysel gelişimlerini daha yakından izlemesine, anlık geri bildirim sağlamasına ve öğretim sürecini öğrencilerin farklı gereksinimlerine göre uyarlamasına olanak tanıyabilir.

Piyano Tekniği ve Müziksel İfade

Piyano eğitiminde temel teknik becerilerin doğru biçimde yapılandırılması, öğrencinin ilerleyen aşamalarda daha karmaşık müziksel ifadeleri gerçekleştirebilmesi açısından önem taşımaktadır. Piyano başındaki doğru oturuş ve beden konumu, el ve parmakların doğal pozisyonu, bilek esnekliği, parmak bağımsızlığı, iki el arasındaki koordinasyon, parmak numaralarının işlevsel kullanımı ve tuşlara uygulanan ağırlığın kontrolü, öğrencinin teknik gelişiminin temel unsurları arasında değerlendirilebilir. Özel yetenekli öğrencilerde bu becerilerin yalnızca mekanik tekrarlarla kazandırılması yerine, gerçekleştirilen hareketin ortaya çıkan ses üzerindeki etkisinin fark ettirilmesi önemlidir. Öğrencinin farklı dokunuş biçimlerinin ses rengi, ses şiddeti ve müziksel karakter üzerindeki etkisini karşılaştırması, teknik hareket ile işitsel sonuç arasındaki ilişkinin kavranmasına katkı sağlayabilir.

Teknik çalışmaların müziksel ifadeden bağımsız yürütülmemesi, piyano eğitiminde önemli bir ilke olarak ele alınabilir. Öğrencinin legato, staccato, portato ve farklı artikülasyon biçimlerini uygulaması ve bu tekniklerin müzik cümlesinin karakterine nasıl katkı sağladığını işitsel olarak değerlendirmesi teşvik edilebilir. Benzer biçimde piano, mezzo piano, mezzo forte ve forte gibi nüansların yalnızca ses şiddetindeki farklılıkları ifade eden işaretler olarak değil, müziksel cümlenin anlamını ve ifade karakterini oluşturan unsurlar olarak ele alınması yararlı olabilir. Öğrenciden aynı müzik cümlesini farklı nüans düzeylerinde seslendirmesi ve ortaya çıkan ifade farklılıklarını karşılaştırması istenebilir. Böylece nüans çalışmaları, nota üzerindeki işaretlerin uygulanmasının ötesine geçerek öğrencinin müziksel anlamlandırma ve yorumlama becerisini destekleyen bir öğrenme etkinliğine dönüşebilir.

Pedal kullanımı da öğrencinin teknik yeterliği ile müziksel işitmesini birlikte geliştirecek biçimde ele alınmalıdır. Öğrencinin sağ pedalın seslerin devamlılığı ve armonik bütünlük üzerindeki etkisini, sol pedalın ise gerektiğinde ses rengi ve dinamik yapı üzerindeki katkısını işitsel olarak fark etmesi sağlanabilir. Aynı müziksel pasajın pedalsız ve pedallı biçimde seslendirilerek karşılaştırılması, öğrencinin pedal kullanımının yalnızca teknik bir gereklilik olmadığını, aynı zamanda müziksel ifade ve tını oluşturma aracı olduğunu kavramasına yardımcı olabilir.

Bu doğrultuda piyano çalışmalarında el tutuşu, parmak tekniği, bilek ve kol kullanımı, iki el koordinasyonu, artikülasyon, nüans, pedal, ritmik doğruluk ve müziksel ifade birbirinden bağımsız teknik kazanımlar olarak ele alınmamalıdır. Bu unsurların eserin müziksel yapısı içerisinde birbirleriyle ilişkilendirilmesi, öğrencinin teknik becerilerini bilinçli müziksel tercihlere dönüştürmesine olanak sağlayabilir. Örneğin öğrenciden belirli bir pasajda neden legato çaldığını, neden belirli bir nüans düzeyini tercih ettiğini, hangi noktada pedal kullandığını veya belirli bir parmak numarasını neden seçtiğini açıklaması istenebilir. Böylece piyano tekniği, yalnızca doğru hareketin öğrenilmesine dayalı bir süreç olmaktan çıkarak

öğrencinin bedensel hareket, işitsel sonuç ve müziksel anlam arasındaki ilişkiyi kurduğu bir öğrenme alanına dönüşebilir.

Repertuvar Seçimi ve Müziksel Çeşitlilik

Piyano eğitiminde repertuvar seçimi, öğrencinin bilişsel ve teknik gelişiminin yanı sıra müziğe yönelik ilgisinin ve duyuşsal katılımının desteklenmesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Repertuvarın yalnızca belirli bir dönem veya müzik türünün eserleriyle sınırlandırılması yerine, öğrencinin farklı müziksel ifade biçimleriyle karşılaşmasını sağlayacak çeşitlilikte yapılandırılması önem taşımaktadır. Klasik Batı müziği repertuvarının yanı sıra Türk sanat müziği, Türk halk müziği, popüler müzik, caz, film müzikleri, çizgi film müzikleri ve çağdaş müzik örneklerine yer verilmesi, piyano eğitiminde farklı müziksel deneyim alanlarının oluşturulmasına katkı sağlayabilir. Böyle bir repertuvar anlayışı, öğrencinin yalnızca teknik repertuvarını genişletmekle kalmayıp farklı ritmik, melodik, armonik ve biçimsel yapıların karşılaştırılmasına da olanak tanıyabilir.

Repertuvar çeşitliliğinin sağlanmasında öğrencinin kişisel tercihleri de dikkate alınmalıdır. Öğrencinin sevdiği bir film veya çizgi film müziğini piyano üzerinde seslendirmesi, Türk sanat müziğine ait bir eseri farklı bir düzenleme içerisinde çalışması, Türk halk müziği ezgisini armonize etmesi, popüler bir parçanın eşliğini oluşturması veya caz müziğine özgü ritmik ve armonik yapıları denemesi, piyano eğitiminin öğrencinin günlük müziksel deneyimleriyle ilişkilendirilmesini sağlayabilir. Bununla birlikte öğrencinin mevcut tercihleriyle sınırlı kalınmaması ve farklı müzik türleriyle planlı biçimde karşılaştırılması, müziksel beğeni ve ifade alanının genişletilmesine katkıda bulunabilir. Bu nedenle repertuvar seçimi, öğrencinin tercihlerini dikkate alan ancak aynı zamanda onu yeni müziksel deneyimlere yönlendiren dengeli bir yaklaşımla yapılandırılmalıdır.

Eser Çalışmaları ve Müziksel Çözümleme

Piyano eserlerinin çalışılmasında öğrencinin yalnızca notaları doğru ve akıcı biçimde seslendirmesi yeterli görülmemelidir. Eserin tonal merkezi, armonik ilişkileri, kadans noktaları, motif yapıları, cümle kuruluşu, ritmik özellikleri ve eşlik dokusu gibi müziksel unsurların performans kararlarıyla birlikte ele alınması, öğrencinin kuramsal bilgisi ile icrası arasındaki ilişkinin güçlendirilmesine katkı sağlayabilir. Öğrencinin bir müzik cümlesindeki armonik gerilimi fark ederek buna uygun nüans, artikülasyon, zamanlama ve pedal tercihleri geliştirmesi ve bu tercihlerini açıklayabilmesi, müziksel anlamlandırma becerisinin geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Böylece teknik çalışma, yalnızca parmak hareketlerinin doğru biçimde gerçekleştirilmesine yönelik bir alıştırma olmaktan çıkarılarak müziksel düşünme ve yorumlama sürecinin bir parçası hâline getirilebilir.

Armonizasyon Çalışmaları

Piyano eğitiminde armonizasyon çalışmaları, öğrencinin ezgi ile eşlik arasındaki ilişkiyi işitsel ve kuramsal açıdan kavramasını destekleyen önemli bir uygulama alanıdır. Basit bir ezginin temel armonik işlevler kullanılarak eşliklendirilmesinin ardından farklı bas yürüyüşleri, ritmik dokular ve kadans seçenekleri üzerinde çalışılması, öğrencinin aynı ezgi için birden fazla müziksel çözüm geliştirmesine olanak sağlayabilir. Öğrencinin oluşturduğu farklı eşlik modellerini seslendirmesi, bunların ezginin karakteri üzerindeki etkilerini karşılaştırması ve tercih ettiği modeli gerekçelendirmesi; işitsel değerlendirme, armonik düşünme ve müziksel karar verme becerilerini destekleyebilir. Bu açıdan armonizasyon, hazır eşlik kalıplarının tekrar

edilmesinden ziyade öğrencinin farklı seçenekleri deneyerek bilinçli müziksel tercihler geliştirdiği yaratıcı bir öğrenme süreci olarak ele alınabilir.

Piyano Doğaçlaması ve Yaratıcı Üretim

Piyano doğaçlaması, öğrencinin edindiği müziksel bilgileri anlık kararlarla birleştirmesine ve özgün müziksel fikirler geliştirmesine olanak sağlayan bir uygulama alanı olarak değerlendirilebilir. Doğaçlama çalışmalarında sabit bas, ostinato, pentatonik dizi, belirli bir ritmik kalıp veya soru-cevap yapısı gibi sınırları belirlenmiş müziksel malzemelerden yararlanılabilir. Öğrenciden başlangıçta sınırlı bir müziksel malzeme üzerinde bütünlüklü bir fikir oluşturması, daha sonra bu malzemeyi ritmik, melodik ve armonik açıdan dönüştürmesi istenebilir. Gerçekleştirilen doğaçlamaların kayıt altına alınarak yeniden dinlenmesi ise öğrencinin kendi müziksel tercihlerini değerlendirmesine, tekrar eden veya öne çıkan fikirleri fark etmesine ve sonraki üretimlerine ilişkin yeni kararlar geliştirmesine olanak sağlayabilir. Buradaki temel amaç, öğrencinin erken aşamada ileri düzey bir doğaçlama performansı sergilemesi değil; müziksel seçimler yapabilmesi, bu seçimleri sürdürebilmesi, gerektiğinde değiştirebilmesi ve kendi müziksel fikirlerini geliştirebilmesidir.

Piyano eğitiminin bu biçimde yapılandırılması, çalgı öğretimini teknik beceri aktarımının ötesine taşıyarak öğrencinin müziksel düşünme, işitsel çözümleme, armonik kavrayış, yaratıcılık, yorumlama, müziksel ifade ve bağımsız öğrenme becerilerini birlikte geliştiren bütüncül bir sürece dönüştürebilir. Özellikle öğrencinin düzeyine uygun metot ve repertuvarın seçilmesi, benzer hazırbulunuşluk düzeyindeki öğrencilerin küçük gruplar hâlinde çalışması, grup sayısının iki veya üç öğrenciyle sınırlandırılması, repertuvarın farklı müzik türlerini kapsayacak biçimde çeşitlendirilmesi ve öğrencinin kendi müziksel tercihlerini öğrenme sürecine dâhil edebilmesi; BİLSEM ortamında piyano eğitiminin özel yetenekli öğrencilerin bireysel potansiyellerine daha duyarlı biçimde yapılandırılmasına katkı sağlayabilir. Böylece piyano eğitimi, öğrencinin yalnızca eserleri doğru biçimde icra etmesini değil, müziği anlamlandırmasını, yorumlamasını, sorgulamasını ve kendi müziksel fikirlerini üretmesini destekleyen çok boyutlu bir öğrenme alanı hâline gelebilir.

Ortak Çalma: Ensemble Bilinci ve Sosyal Öğrenme

Grup hâlinde gerçekleştirilen müzik etkinliklerinin iş birliği, aidiyet, akran desteği ve ekip çalışmasıyla ilişkili olduğu; olumlu geri bildirim ve başarı yaşantılarının ise öğrencilerin öz güven gelişimini destekleyebildiği belirtilmektedir (Hallam, 2015: 16-18). Bununla birlikte, öğrencilerin aynı ortamda birlikte çalgı çalmaları tek başına nitelikli bir ensemble deneyiminin oluşması için yeterli değildir. Etkili bir ortak çalma sürecinde öğrencilerin birbirlerini etkin biçimde dinlemeleri, üstlendikleri müziksel rollerin bütüne olan katkısını fark etmeleri, tempo ve dinamik değişimlere uyum sağlamaları ve gerektiğinde müziksel sorumluluk üstlenmeleri gerekmektedir. Bu nedenle grup çalışmalarının belirli müziksel hedefler doğrultusunda yapılandırılması; öğrencilerin yalnızca kendi partilerine değil, ortaya çıkan müziksel bütünlüğe odaklanmalarını sağlayacak dinleme ve etkileşim etkinliklerine yer verilmesi önem taşımaktadır.

Özellikle özel yetenekli öğrenciler açısından ortak çalgı çalma, bireysel performans yeterliklerinin farklı bir müziksel bağlam içerisinde yeniden yapılandırılmasını sağlayan önemli bir öğrenme alanı olarak değerlendirilebilir. Bireysel çalışmada yüksek düzeyde performans sergileyen bir öğrencinin grup içerisinde farklı tempolara, yorumlara ve müziksel kararlara uyum sağlayabilmesi, bireysel teknik yeterlikten farklı becerilerin kullanılmasını gerektirmektedir. Öğrencinin ne zaman ön plana çıkacağını, ne zaman geri planda kalacağını, diğer çalgıları nasıl dinleyeceğini ve kendi müziksel kararlarını grubun genel yapısıyla nasıl ilişkilendireceğini öğrenmesi, ortak çalma sürecinin temel kazanımları arasında ele alınabilir.

Bu süreç, öğrencinin müziksel esneklik, dikkat, iletişim, dinleme, uyum sağlama ve ortak karar verme becerilerinin gelişmesine katkıda bulunabilir.

Grup çalışmalarında öğrencilerin üstleneceği rollerin çeşitlendirilmesi, ortak çalma deneyiminin niteliğini artırabilir. Öğrencilerin dönüşümlü olarak melodiyi üstlenme, eşlik oluşturma, ritmik yapı kurma, başlangıç verme, tempo belirleme, giriş ve çıkışları yönetme, kayıtları dinleyerek değerlendirme, yorum önerme veya basit düzenlemeler oluşturma gibi sorumluluklar üstlenmeleri sağlanabilir. Böylece öğrenci, yalnızca kendisine verilen müziksel görevi yerine getiren bir icracı konumunda kalmayarak müziğin oluşum sürecine farklı düzeylerde katılma fırsatı bulabilir. Özellikle liderlik sorumluluğunun öğrenciler arasında dönüşümlü olarak paylaşılması, bireysel performansın yanı sıra müziksel iletişim ve sorumluluk bilincinin geliştirilmesine de katkı sağlayabilir.

Ortak çalgı repertuvarının sınırlı olduğu durumlarda öğretmen tarafından hazırlanmış düzenlemelerin yanı sıra öğrencilerin müziksel üretimine dayalı kısa ve esnek formlar oluşturulabilir. Örneğin kanun makam karakterini yansıtan kısa bir motif oluştururken piyano bu motife armonik ve ritmik bir zemin sağlayabilir. Daha sonra öğrencilerin üstlendikleri roller değiştirilerek aynı müziksel malzemenin farklı biçimlerde yeniden düzenlenmesi sağlanabilir. Öğrencilerden belirli bir motifin farklı çalgılarda nasıl duyulduğunu denemeleri, ritmik veya melodik yapısını değiştirmeleri ve ortaya çıkan müziksel sonuçları karşılaştırmaları istenebilir. Böyle bir uygulama, öğrencilerin hazır bir düzenlemeyi yalnızca seslendirmeleri yerine müziksel malzemeyi dönüştürmeleri, yeniden yapılandırmaları ve kendi müziksel kararlarını üretmeleri açısından işlevsel olabilir.

Bu tür çalışmalarda öğrencilerin farklı müziksel işlevleri deneyimlemeleri özellikle önem taşımaktadır. Bir öğrenci başlangıçta melodik hattı üstlenirken daha sonraki uygulamada eşlik, ritmik destek veya karşı ezgi görevini üstlenebilir. Aynı müziksel malzemenin farklı görevler üzerinden yeniden icra edilmesi, öğrencinin bir eseri yalnızca melodik açıdan değil; ritim, armoni, eşlik, tını, dinamik, doku ve biçim bakımından da değerlendirmesine olanak sağlayabilir. Böylece öğrencinin müziksel yapıyı bütüncül biçimde algılaması ve kendi çalgısal rolünü bu yapı içerisindeki diğer unsurlarla ilişkilendirmesi desteklenebilir.

Ortak çalma çalışmalarında provaların kısa, açık ve ulaşılabilir müziksel hedefler doğrultusunda yapılandırılması da önem taşımaktadır. Prova sürecinin tamamının eserin baştan sona tekrar edilmesine ayrılması yerine, belirli girişlerin, geçişlerin, ritmik yapıların, dinamik değişimlerin veya çalgılar arasındaki etkileşim noktalarının ayrı ayrı çalışılması daha işlevsel olabilir. Performans kayıtlarının birlikte dinlenmesi ve öğrencilerin kendi icralarına ilişkin değerlendirmelerde bulunmaları da öğrenme sürecini destekleyebilir. Öğrencilerden hangi bölümlerde grup olarak uyum sağlandığını, hangi noktalarda tempo veya dinamik bütünlüğünün bozulduğunu ve hangi çalgısal unsurların daha belirgin ya da daha geri planda kalması gerektiğini tartışmaları istenebilir. Böylece prova, yalnızca performansı hazırlayan bir tekrar süreci olmaktan çıkarak öğrencilerin kendi müziksel uygulamalarını değerlendirdikleri bir öğrenme ortamına dönüşebilir.

Bu yaklaşımda çalgıların hiyerarşik biçimde solist-eşlikçi rollerine sabitlenmesi yerine, öğrencilerin farklı müziksel işlevleri deneyimlemelerine olanak verilmesi önemlidir. Melodiyi taşıma, eşlik oluşturma, ritmik destek sağlama, karşı ezgi üretme veya tınısal bir katman oluşturma gibi farklı görevlerin dönüşümlü olarak üstlenilmesi, öğrencilerin müziğin farklı katmanlarını deneyimlemelerine yardımcı olabilir. Böylece öğrenciler, yalnızca kendi

çalgılarının teknik olanaklarını değil, diğer çalgıların müziksel işlevlerini de dinleyerek değerlendirme fırsatı bulabilirler.

Ortak çalma sürecinin bir diğer önemli boyutu ise öğrencilerin müziksel karar alma ve yaratıcı düzenleme süreçlerine katılımıdır. Öğrencilerden belirli bir müziksel malzemeyi farklı tempo, ritim, dinamik veya tını özellikleriyle yeniden yorumlamaları; çalgıların rollerini değiştirmeleri ya da kısa bir müziksel bölümü kendi önerileri doğrultusunda yeniden düzenlemeleri istenebilir. Bu uygulamalar, öğrencinin yalnızca verilen müziği doğru biçimde icra etmesini değil, müziksel malzeme üzerinde düşünmesini, alternatifler üretmesini, ortaya çıkan sonuçları karşılaştırmasını ve kendi tercihlerini gerekçelendirmesini destekleyebilir.

Bu yönüyle ortak çalgı çalma, yalnızca birlikte performans sergilemeye yönelik bir etkinlik olarak değil; dinleme, müziksel iletişim, iş birliği, uyum, liderlik, sorumluluk, analiz, karar verme ve yaratıcı üretim becerilerinin birlikte geliştirildiği çok boyutlu bir öğrenme alanı olarak ele alınmalıdır. BİLSEM müzik eğitiminde ortak çalma çalışmalarının yalnızca konser veya sahne performansına hazırlık amacıyla gerçekleştirilmesi yerine, öğrencilerin bireysel güçlü yönlerini grup içerisinde kullanmalarına, farklı müziksel rolleri deneyimlemelerine ve ortak bir müziksel ürünün oluşumuna katkıda bulunmalarına olanak sağlayacak biçimde planlanması önerilebilir. Böyle bir yaklaşım, özel yetenekli öğrencilerin bireysel müziksel potansiyellerini korurken aynı zamanda ortak üretim, müziksel iletişim ve sosyal etkileşim becerilerini geliştirmelerine katkı sağlayabilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitimini yalnızca ileri düzey çalgı performansının geliştirilmesine indirgemeyen; bilişsel, duyuşsal, devinişsel, yaratıcı ve sosyal boyutları birlikte ele alan bütüncül bir eğitim yaklaşımı çerçevesinde değerlendirmiştir. Alan yazın temelinde yapılan değerlendirmeler, özel yetenekli öğrencilerin müziksel gelişimlerinin tek tip bir özellikler bütünü üzerinden açıklanamayacağını ve öğretim sürecinin öğrencilerin hazırbulunuşluk düzeyi, öğrenme hızı, müziksel ilgileri, bireysel tercihleri ve mevcut becerileri doğrultusunda esnek biçimde yapılandırılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitiminde farklılaştırılmış ve bireyselleştirilmiş öğretim anlayışının temel bir yaklaşım olarak benimsenmesi önem taşımaktadır.

Çalışmada ele alınan bilişsel boyut, öğrencinin müziksel bilgileri yalnızca öğrenmesini değil; bu bilgileri çözümlemesini, ilişkilendirmesini, farklı durumlara aktarmasını ve müziksel problemlere özgün çözümler geliştirmesini kapsamaktadır. Bu nedenle müzik eğitiminde teknik tekrarların yanı sıra işitsel analiz, deşifre, transpoze, makam ve tonal yapı çözümlemeleri, armonizasyon, doğaçlama, düzenleme ve müziksel karar verme gibi uygulamalara yer verilmesi önemlidir. Öğrencinin öğrendiği bir bilgiyi farklı müziksel bağlamlarda kullanabilmesi, özel yetenekli öğrencilerin öğrenme süreçlerinde yalnızca hızlı kavramanın değil, öğrenilen bilginin işlevsel ve kalıcı biçimde kullanılmasının da dikkate alınması gerektiğine işaret etmektedir.

Çalgı temelli uygulamalar açısından kanun, bağlama ve piyano eğitimine yönelik öneriler, her çalgının kendine özgü teknik ve müziksel özelliklerinin öğrencinin bilişsel ve yaratıcı gelişimiyle ilişkilendirilebileceğini göstermektedir. Kanun eğitiminde makam, seyir, taksim, transpoze, perde bilgisi ve deşifre; bağlama eğitiminde düzen, tavır, açış, repertuvar ve deşifre; piyano eğitiminde ise teknik beceriler, nüans, artikülasyon, pedal kullanımı, tonalite, armonizasyon, doğaçlama ve repertuvar çalışmaları birbirinden kopuk kazanımlar olarak değil, öğrencinin müziksel bilgiyi uygulamaya ve yaratıcı üretime dönüştürmesini sağlayan bütünleşik öğrenme alanları olarak ele alınmalıdır. Bu yaklaşım, çalgı öğretiminin yalnızca doğru ses üretme ve teknik yeterlik kazanma süreci olmaktan çıkarak öğrencinin müziği

anlamlandırdığı, yorumladığı ve yeniden ürettiği bir öğrenme deneyimine dönüşmesine katkı sağlayabilir.

Özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitiminde repertuvar seçimi de bireyselleştirmenin önemli unsurlarından biridir. Öğrencinin ilgi ve tercihlerinin dikkate alınması, müziksel öğrenmeye yönelik motivasyonunu ve sürece aktif katılımını destekleyebilir. Bununla birlikte repertuvarın yalnızca öğrencinin mevcut tercihleriyle sınırlandırılmaması; Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve yerel ezgiler, Batı müziği, popüler müzik, caz, film ve çizgi film müzikleri gibi farklı müziksel alanlara yer verilmesi, öğrencinin farklı müziksel yapılarla karşılaşmasını ve müziksel beğenisini çeşitlendirmesini sağlayabilir. Böylece repertuvar, hem programın ortak kazanımlarını destekleyen hem de öğrencinin bireysel müziksel kimliğinin gelişimine olanak tanıyan esnek bir yapıya kavuşabilir.

Duyuşsal gelişim açısından ise öğrencinin hata yapmasına, yeniden denemesine, kendi performansını değerlendirmesine ve müziksel kararlarını ifade etmesine olanak sağlayan güvenli bir öğrenme ortamının oluşturulması önem taşımaktadır. Değerlendirmenin yalnızca teknik doğruluk ve performans sonucuna dayandırılması yerine öğrencinin kullandığı strateji, gösterdiği gelişim, yaratıcı yaklaşımı, öz değerlendirme becerisi ve müziksel kararlarını gerekçelendirme düzeyi de dikkate alınmalıdır. Bu yaklaşım, öğrencinin dış onaya bağımlılığını azaltarak kendi öğrenme sürecini izleyebilmesine ve müziksel gelişiminin sorumluluğunu giderek daha fazla üstlenebilmesine katkı sağlayabilir.

Çalışmada ayrıca ortak çalgı çalışmalarının özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitimindeki yeri üzerinde durulmuştur. Ensemble çalışmaları yalnızca birlikte eser seslendirmeye yönelik performans etkinlikleri olarak görülmemeli öğrencilerin birbirlerini dinlemelerini, farklı müziksel roller üstlenmelerini, tempo ve dinamik değişimlere uyum sağlamalarını, ortak karar vermelerini ve müziksel sorumluluk paylaşmalarını sağlayan yapılandırılmış öğrenme yaşantıları olarak ele alınmalıdır. Öğrencilerin melodik, eşliksel, ritmik ve karşı ezgisel görevleri dönüşümlü olarak deneyimlemeleri, bireysel performans becerilerinin yanı sıra müziksel iletişim, iş birliği, esneklik ve ortak üretim becerilerinin gelişmesine katkı sağlayabilir.

Bu bütüncül yaklaşım içerisinde öğretmenin rolü de yalnızca teknik bilgi aktarmakla sınırlandırılmamalıdır. Öğretmenin öğrencinin güçlü ve gelişime açık yönlerini belirleyen, öğrenme içeriğini öğrencinin düzeyine göre farklılaştıran, uygun repertuvar ve öğrenme yaşantıları oluşturan ve öğrenciyi bağımsız müziksel düşünmeye yönlendiren bir rehber konumunda olması önem taşımaktadır. Özellikle BİLSEM ortamında öğrencilerin benzer hazırbulunuşluk düzeylerine göre küçük gruplarda çalıştırılması, gerektiğinde bireysel öğretim etkinlikleriyle desteklenmesi ve öğrencilerin gelişim hızlarına uygun materyal ve metotlarla çalıştırılması, öğretimin niteliğini artırabilecek uygulamalar arasında değerlendirilebilir.

Sonuç olarak özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitiminde temel amaç, öğrencinin mevcut performansını daha fazla tekrar yoluyla artırmaktan ziyade, sahip olduğu müziksel potansiyeli ileri düzey bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve yaratıcı yeterliklere dönüştürebileceği öğrenme ortamlarını oluşturmaktır. Bu nedenle BİLSEM müzik eğitiminin; bireyselleştirilmiş öğretim, düzeye uygun metot ve repertuvar, işitsel ve kuramsal çözümleme, çalgısal teknik gelişim, deşifre, doğaçlama, yaratıcı üretim, ortak çalgı çalışmaları ve süreç odaklı değerlendirme ilkeleri doğrultusunda yapılandırılması önerilmektedir. Böyle bir eğitim anlayışı, özel yetenekli öğrencinin yalnızca başarılı bir icracı olmasını değil; müziksel problemleri çözebilen, farklı müziksel bağlamlar arasında ilişki kurabilen, kendi müziksel kararlarını gerekçelendirebilen, bağımsız öğrenebilen ve özgün müziksel üretimler gerçekleştirebilen bir birey olarak gelişmesini destekleyebilir.

Son olarak, bu çalışmada sunulan çalgı temelli uygulamaların alan yazına dayalı pedagojik öneriler niteliğinde olduğu ve ampirik olarak sınanmış bir öğretim modeli olarak değerlendirilmemesi gerektiği belirtilmelidir. Bu nedenle gelecekte yapılacak uygulamalı araştırmalarda önerilen öğretim yaklaşımlarının farklı yaş, hazırbulunuşluk ve çalgı gruplarındaki özel yetenekli öğrencilerle uygulanarak bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve yaratıcı gelişim açısından incelenmesi, özel yetenekli öğrencilerin müzik eğitimine yönelik daha kapsamlı ve kanıta dayalı öğretim modellerinin geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Biasutti, M. (2015). Pedagogical applications of cognitive research on musical improvisation. *Frontiers in Psychology, 6*, 614. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00614

Demirbaş, U. (2024). Erken Cumhuriyet Döneminde Klasik Türk Musikisinin Temel Bileşenleri. İ. Ersoy (Ed.), *Müziğin Peşinde Yedi Düşünce (Araştırma Yazıları)* (s. 1-26) içinde. Ankara: Akademisyen Yayınevi. https://doi.org/10.37609/akya.3375.c8854

Dönmez Devecioğlu, N. (2021). Özel Yetenekli Öğrencilere Kanun Çalgısını Öğretmeye Yönelik Sistematik Yaklaşımlar. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi, 5*(4), 1429-1458. https://doi.org/10.47525/ulasbid.974247

Hallam, S. (2015). *The Power of Music: A Research Synthesis of the Impact of Actively Making Music on the Intellectual, Social and Personal Development of Children and Young People*. London: International Music Education Research Centre, UCL Institute of Education.

Işık, A. ve Güneş, E. (2017). Türk tarihinde özel yeteneklilerin eğitimi: Osmanlı Enderun Mektebi. *Üstün Zekâlılar Eğitimi ve Yaratıcılık Dergisi, 4*(3), 1-13.

İlyas, A. (2017). Cumhuriyet'in ideal toplum yetiştirme yolu: 5245 sayılı Harika Çocuk Yasası. *Türk İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi, 12*(23), 165-180.

Karabey, B. ve Yürümezoğlu, K. (2015). Yaratıcılık ve üstün yetenekliliğin zekâ kuramları açısından değerlendirilmesi. *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, 40*, 86-106.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2021). *Özel Yetenek ve BİLSEM'ler*. Ankara: Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü.

Özer, B. (2020). Türkiye'de BİLSEM müzik alanına yönelik yapılan çalışmalar: Sistematik bir derleme. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 16*(29), 2045-2076. https://doi.org/10.26466/opus.758001

Özer, Z., & Demirbatır, R. E. (2026). Enhancing the creative potential of gifted students through STEAM-based music activities. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *55*(1), 399-431.

Stoeber, J. ve Eismann, U. (2007). Perfectionism in young musicians: Relations with motivation, effort, achievement, and distress. *Personality and Individual Differences, 43*, 2182-2192. https://doi.org/10.1016/j.paid.2007.06.036

Yılmaz, Ö. (2015). *Makam, çok seslilik ve yöresel tavırlar kapsamında bağlama'da düzenler* [Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi Açık Arşiv.

Dinlemenin Boyutları ve Müzikal Mekânın Bestesel Manipülasyonu: Mahler'in "Titan"ı

Dimensions of Listening and the Compositional Manipulation of Musical Space: Mahler's "Titan"

Silvana Jakupović Bečei

University of Sarajevo

silvana.jakupovic-becei@mas.unsa.ba

Özet

Bu araştırma, müzikal mekân kavramını ve bu kavramın Platon ile Hegel'in mekâna ilişkin felsefi düşüncelerinden, dinleme algısına, dinlemenin boyutlarına ve kompozisyona odaklanan müzikolojik yaklaşımlara uzanan gelişimini ortaya koymaktadır. Erik Christensen'in "The Musical Timespace: A Theory of Music Listening" (1996) adlı eserinde geliştirdiği teori — özellikle dinleme boyutları yaklaşımı — müziğin yalnızca zamansal açıdan değil; ses yüksekliği, tını, şiddet, hareket ve nabız gibi mekânsal nitelikler aracılığıyla da nasıl algılanabileceğini göstermektedir. Araştırma, müzikal mekânın iki temel türünü birbirinden ayırmaktadır: 1) orkestral ve biçimsel doku içerisindeki müzikal ifade unsurlarının bilinçli biçimde manipüle edilmesiyle oluşturulan soyut müzikal mekân ya da bu örnekte senfonik mekân ve 2) ses kaynaklarının sahneden uzaklaştırılmasıyla meydana getirilen, sahne dışı mekânsallaştırma olarak bilinen fiziksel olarak yansıtılmış mekân.

Gustav Mahler'in "Titan" başlıklı 1. Senfoni'si, müzikal mekânın her iki türünün de bilinçli ve amaçlı kullanımını içermektedir. Bu araştırma, seçilmiş partisyon kesitleri üzerinden Mahler'in dinleyicinin / müzik tüketicisinin algısına yönelik genişletilmiş bir senfonik/müzikal mekân alanını nasıl inşa ettiğini kısaca ortaya koyacaktır: bunu içsel düzlemde orkestrasyon, rejistral katmanlaşma ve tematik yerleştirme yoluyla; dışsal düzlemde ise uzaktan gelen sesleri ve sahne dışı mekânı kullanarak gerçekleştirmektedir. Mahler, "Titan" başlıklı 1. Senfoni'sinde, dinleyici algısını manipüle etmeye yönelik başlıca kompozisyonel ve senfonik stratejilerinden biri hâline gelecek olan mekânsal düşüncenin erken dönem, bilinçli bir modelini ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: Dinleme boyutları, müzikal zaman-mekân, müzikal mekân, Gustav Mahler, Titan

Abstract

This research determines the concept of musical space and its development from philosophical ideas of space, such as those of Plato and Hegel, to musicological understandings focused on the perception of listening, its dimensions, and composition. Erik Christensen's theory from "The Musical Timespace: A Theory of Music Listening" (1996) — specifically his dimensions of listening — demonstrates how music can be perceived not only through temporal but also through spatial qualities such as pitch, timbre, intensity, movement, and pulse. Research distinguishes two main types of musical space: 1) abstract musical or, in this case, symphonic space, created by conscious manipulation of expressive musical elements within orchestral and formal texture, and 2) physically projected space, produced by moving sound sources away from the stage — known as off-stage spatialization.

Gustav Mahler's "Symphony" No. 1, "Titan," involves an intentional engagement of both types of musical space. Through selected score excerpts, this research will briefly demonstrate how Mahler constructs an expanded field of symphonic/musical space towards the perception of the listener / musical consumer — internally through orchestration, registral stratification, and thematic placement, and externally by using distant sound and off-stage



space. In "Symphony" No. 1, "Titan," Mahler establishes an early and self-aware model of spatial thinking that becomes one of his main compositional and symphonic strategies of manipulation of the listener's perception.

***Keywords**: Listening dimensions, musical time-space, musical space, Gustav Mahler, Titan*

INTRODUCTION

During the active listening of the musical work, attention is commonly directed towards the distinctive melody, harmony, continuous thematic development, and its final formal structure. These categories are universal to every musical listening experience, and which find fertile ground in the form of a romantic symphony– universal instrumental form with the equal engagement of all instrumental groups in the large orchestra. In the right constellation, expressive elements and their resulting formal organization produce the experience of musical / symphonic space, where central question appears – how this so-called musical space is compositionally produced, perceived by the listener, and finally detected by the musical analysis – practically showcased through observance of the relations between: intensity, timbre, pitch/space, pulse, movement, and micromodulation (primary listening dimensions by E. Christensen, 1996). A change in primary intensity may be produced and manipulated by dynamics, orchestral density and register, articulation, physical distance and the temporal organization of recurring / contrasting musical events. The music's physical, objective wavelenght occupance of the space is not discussed in this research, rather how listening to the carefully "curated" musical events can perceptually produce a spatially organized experience of musical objects and their movement – destination.

By the end of the 19th century, symphony as a form went through multiple phases of expansion and saturation, including the appearence of L. van Beethoven's "Symphony" No. 9, then the romantic period following what Dahlhaus defines as the historical problem of the "the symphony after Beethoven" (Dahlhaus, 1989: 152–159), and final rising after its second crisis in the symphonism by Gustav Mahler. By the first few bars of the Introduction (mm. 1–63) of the First movement of G. Mahler's "Symphony" No. 1 in D major, so-called "Titan", the number of compositional strategies towards the spatial perception is noticeable. At first, Mahler places an almost static string field, placed in the wide register and juxtapositioned with distant trumpet signals and descending sequence of the 4th interval giving the three different distance parameters needed to produce the perceptual spatial correlating and mapping of the musical objects, as well as parallel process of active spatial listening, and attempt of anticipation of the new musical events that are beyond the listener's horizon of expectations. This is the combined result of the of physical spatial placement of the musical instruments, perceived distance between musical objects, tonal register, orchestral timbre, attention reinitiation and listening anticipation, all becoming the unified field of symphonic space. The Introduction here sets the conditions under which thematic material will be heard later as the foreground within an already existing and carefully constructed background surface.

Dimensions of listening, musical space, space

The perspective of the Erik Christensen's theory from "The Musical Timespace: A Theory of Music Listening" (1996) – whose nine dimensions of listening connect musical psychology with phenomenological and semiotic reflection, sets six dimensions as primary: intensity, timbre, micromodulation, pitch/space, pulse, and movement, and three as secondary: melody, rhythm, and harmony (Christensen, 1996: 12–18, 91–100). The research used this model to correlate perceptual parameters with concrete musical elements in the "Titan": the sustained A tone across the string register, the gradual reduction of the opening musical texture,

the off-stage trumpet layer, the descending fourth, and the *staccato* transformation of the motif. This showcases the existence of two main types of musical space: 1) abstract musical or, in this case, symphonic space, created by conscious manipulation of expressive musical elements within orchestral and formal texture, and 2) physically projected space, produced by moving sound sources away from the stage — known as off-stage spatialization.

In order to determine the backbone of the musical space, the research needs to visit the philosophical concepts where the vast term of "space" is discussed and defined, through phenomenological and semiotic definitions of musical space, towards the try to define the symhonic space in the case study of Mahler's "Symphony" No. 1. Mahler's expansion of the symphonic space is not merely the result of the orchestration and dynamics, rather it is a controlled reorganization of the musical objects towards listener's spatial orientation – the construction of the musical space, introduction of the thematic actors into the space, and their further development.

Philosophical premises

The first discussions of the concept of space trace back to Platonic and Aristotelian accounts, where it is tied to the material conditions of the position, form and existence. In Cartesian though, extension becomes central to the intelligibility of the matter, while mental and material domains of space are strongly distinguished. I. Kant's transcendental idealism shifts the perspective towards the very conditions through which objects can be perceived and cognized. G. W. F. Hegel considers space in realtion to the mediation between the material and mental reality. In every mentioned study the space is recognized with its dual qualities – as a field of relations between the objects and a confition of observers experience (Cornford, 1937; Duhem, 1976; Kant, 1984, Gadamer, 1976). This primarily dual-role treatment of space is then transferred to the terms of musical space in order to provide more comprehensive conclusions. If space is treated only as physical, the concept would apply to the distance between the instruments and off-stage sound. If space is also a mode of organizing / mapping of musical objects and their relation in perceptive sense, then intensity, register, timbre, texture and symphonic form all participate in its construction. Mahler's opening of the "Symphony" No. 1 makes both types intersected – off-stage trumpets with sustained string section mapping the abstract dept of the musical / symphonic space.

Musical space vs. Space in music

A linguistic distinction between musical space and space in music will serve to profoundly clarify the analytical process. Musical space may be understood as the conscious and tendential spatial organization of music material (Božanić, 2013:1). Whereas, space in music names the perceptual analogy through which relations among musical notes are experienced as height, distance, direction, separation, density etc. These two concepts are realized through musical analysis in a way that musical space represents compositional organization, while space in music represents the listener's process of receiving and secondary mapping of that organization. Roger Scruton’s notion of acousmatic space emphasizes that musical distance is not identical with the physical distance of a sounding body.

"Sound events take time. But being pure events, their temporal order is the basic order that they exhibit. It is through temporal divisions that we discompose them into parts, and the primary relations between events are temporal: before, after, and simultaneous define the positions of sounds in the acousmatic world. It is true that we locate sounds in space: as over there, nearby, far away, and so on. But as we come to focus on the sounds themselves, this feature is gradually refined away, and plays only an attenuated part in music. The off-stage trumpets in Mahler's first and second Symphonies are meant to evoke a sense of distance: but it is a distance of the imagination; these trumpets call to us from far away, and also from within, like the voices of the dead; their ‘distance’ is metaphorical, and they are as present in the musical structure

as the other sounds with which they coincide. Similarly, the dialogue between cor anglais and oboe, in the third movement of Berlioz's Symphonie fantastique, in which the oboe is placed off stage so as to create the effect of shepherds answering each other across a valley, is not a dialogue in physical space, even if it uses our perception of physical space, in order to remind us of the sense of distance. Musically speaking, there is no distance at all between the oboe and the cor anglais, both of which float in the same musical empyrean." (Scruton, 1999: 12)

Thomas Clifton likewise treats musical space as a product of perception rather than as an *a priori* container; tonal relations, acoustic parameters, and the spatial disposition of notated events become meaningful through listening (Clifton, 1983). This phenomenological position is decisive for Mahler: a trumpet can be off-stage, but the perceived distance is a musical and imaginative relation that remains active even when the listener's eyes do not verify the location. Eero Tarasti supplies a complementary semiotic vocabulary. Spatiality, temporality, and actoriality can be considered at exteroceptive and interoceptive levels, while isotopies, modality, and *phemes/semes/*figures provide ways of describing how musical movement becomes meaningful (Tarasti, 1994: 48–49; Tarasti, 2016: 35–36). In the present analysis, Tarasti's actoriality is used in a restrained sense: the bird, fanfare, and distant trumpet are treated as recurring musical actors because their differentiated timbre, register, articulation, and trajectory allow the listener to follow their entrances, transformations, and relations.

Towards the symphonic space

Symphonic space is a term suggestion refering to the musical space defined and correlated to the parameters of symphonic form. It includes tonal space / register, the orchestral and textural field of timbre, intensity as a primarily trigger and reinitiator of attention, and dramaturgy as a large-scale organization of musical events. In this sense, symphony is analysed through its transversal simultaneous unraveling of the musical elements in the totality of the register and a longitudinal succession of musical events, all layered in resulting symphonic texture / form. In the presented analytical process, symphonic space would be defined by the spatial relations among materail parameters within orchestral texture and by the way thematic actors generate formal dramaturgy (Božanić, 2013: 1; Masnikosa, 2010: 241–260). Mahler's innovation lies in the intentional compositional constructs towards the expanded field of symphonic space. From the perspective of the listener, he offers a mode of active spatial listening and secondary cognitive spatial mapping, which subsequently becomes one of his main compositional and symphonic strategies of manipulation of the listener's perception.

THE MUSICAL TIMESPACE – DIMENSIONS AND PSYCHOLOGY OF LISTENING

Earlier mentioned theory of "The Musical Timespace" occupies a productive position between phenomenology, music psychology, and musical analysis. Its central premise states that listening is organized through dimensions – experienced in correlation, rather than as isolated parameters. Intensity, timbre and space are immediate dimensions in which, within a fraction of a second, they provide an information about the relation between the listening body and its acoustic environment (Christensen, 1996: 12). Including the parameters of movement and pulse, this represents macrotemporal continuum of the musical work, while pitch height makes a vertical dimension available to correlate and perceive. Secondarily, melody, rhythm, and harmony arise as a result of the specific constellations between primary dimensions. Christensen suggests that musical form becomes available when the temporal flow is retrospectively grasped as a kind of space (1996: 41).

Intensity is the most immediate point of contact between sound and attention. Christensen treats it as a prerequisite and core of listening, but the analytical implication may be produced by dynamics, orchestral density, articulation, registral concentration, or the sudden

appearance of a differentiated source. In a symphony, intensity therefore has both sensory and dramaturgical functions: it attracts attention and directs the listener toward a new musical event. Timbre primarily enables the listener to identify and separate sounding sources, but is also the substance of music and pitch height is one of its common aspects (1996: 13). Pitch height supplies a vertical orientation to the temporal succession and within a spatial dimension of perceptual processing (1996: 17), while his discussion of melodic memory links contour and overlearned scale patterns to expectation (1996: 98). For example, the listener does not encounter Mahler's sustained A in the opening of the "Titan" as a neutral repetition. Its distribution across several octaves becomes a vertical surface, and the later descending fourth is heard against that surface as a directional gesture. Pulse and movement organize the macrotemporal continuum. Pulse is associated with regularity, movement with change, direction, and duration. Micromodulation, although not isolated as an independent object in this case study, remains theoretically important because it explains how vibrato, tremolo, harmonics, and related local variations can generate a microspace within a larger orchestral space (1996: 149).

Melody, rhythm, and harmony are emergent dimensions derived from primary ones. Melody results from the interaction of movement and pitch height, rhythm from movement and pulse, and harmony from timbre and pitch height (Christensen, 1996: 91–100). A listener's perception of a later musical events includes traces of earlier events – i.e. the sustained field remains as a remembered background, the first trumpet signal establishes a source category, and the fourth motif becomes recognizable through recurrence. Christensen's concept of virtual Musical Timespace explains how a listener can hear a succession as a structured field of differences in timbre, pitch height, movement, and pulse (1996: 152).

MAHLER'S "TITAN" – CONSTRUCTION OF SYMPHONIC SPACE

Mahler's "Symphony" No. 1 (further referred to as: "Titan") is an exquisite example of implicite symphonic spatial thinking during the compositional process. The Introduction to the First movement of the "Titan" begins with *ppp–pp* dynamics, sustained string field whose A tone is distributed throughout six octaves, initiating the soundscape of a stratified timbre before the motivic action becomes explicit. Its early programmatic title *The Infinite Spring* suggests a pastoral and spatial connotation by itself, picturing the morning landscape. This is established by the wide registered A tone demonstrating the primary dimensions – pitch and space applied through the transversal span. Timbre is defined by the string section, while intensity and pulse are at the threshold – stasis, representing the space in the contrast of the motivic / thematic / actorial movement. The steady reorganization of the pitch heights entering and exiting the musical space is simultaneously displayed in macrotemporal movement, both inviting the listener to hear the opening as a pre-existing landscape.

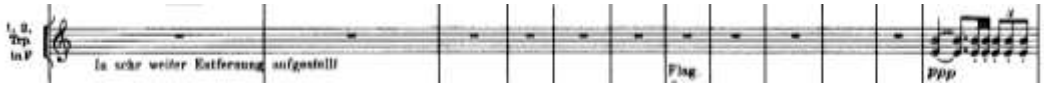
Figure 1. Mahler, "Symphony" No. 1, Introduction, mm. 1–11: sustained A across the string register (Mahler, 1906)



This compositional technique can be described as the "theatre curtain" technique (Peattie, 2015) accomplished by the musical surface and opposing musical objects that appear upon it – using soft dynamics, sustained sound, register stratification, primordial harmonic intervals, and a limited density of musical events. With this abstract symphonic space, the new sound source appears in juxtaposition – off-stage trumpets start to map out the imaginary spatial distance and start to distinguish the motivic/thematic actor from the remaining surface. The trumpet in F appearance marks the beginning of the spatial perception, as Mahler additionally confirms it with the verbal instruction "In sehr weiter Entfernung aufgestellt" [placed at a very great distance, trans. aut.], oftenly realised in the concert productions as placing this section

outside the main stage. In this sense, sign becomes notational, physical and perceptual, all at the same time.

Figure 2. Mahler, "Symphony" No. 1, Introduction, mm. 11–22: the notation "In sehr weiter Entfernung aufgestellt", the distant trumpet layer (Mahler, 1906)



Besides physical reorganization of the orchestral positioning, its musical and dramaturgical function is to create an event that arrives from beyond the established sustained musical surface. The distance is imaginary as well as physical: the trumpet remains part of the musical structure while being heard as remote (Scruton, 1999: 12). By following the Christensen's model, this compositional technique cannot be reduced only to the spatial placement, as the trumpet makes changes in timbre, intensity, localization of the sound source, and the distribution on two layers – foreground and the background. As the new sound source appears, it occupies a distinct region, and the listener has to distinct its qualities during the temporal movement from continuous surface, starting to perceive it as a musical – motivic – thematic actor. Main motivic nucleus is defined by simple descending 4th interval in half-note values, derived from alternating entries between brass and woodwind sections (mm. 1–6). It is then realised as a full motif consisted of 3rd sequential repeating movement in descending motion. Mahler initiates the anticipation by this spatial, and at the same time timbral gesture, creating the expectation by three times repeating motif over the sustained A, and its reacurrences across different instrumental groups.

Figure 3. Fourth / "Bird" motif, Introduction, mm. 1–9: descending motif distributed across transversal musical surface (Mahler, 1906)



This is not the final state in which this motif appears. Later on, in mm. 25–27, motivic nucleus of the 4th interval appears in *staccato* articulation, in a more active manner. Its commonly labeled as "Bird" motif, and this articulation, instruments exchange, and primarily 4th interval, outlines this extra-musical reference. The energetic *sf–p* dynamics trajectory within two-thirds of a measure increases the intensity, and triggers listener's attention, while following rapid decrease in dynamics marks the return to the surrounding musical space / surface.

Figure 4. Fourth / "Bird" motif in staccato form, Introduction, mm. 25–27 (Mahler, 1906)



After each presentation of the basic motivic actors in individual parts, the linear melodic flow returns to a static state and to the presentation of the sustained tone reproducing the spatial effect of frontal and background events. This appearence of motivic actors laying over the remembered musical spatial surface can be traced by the source, tonal space, articulation and register placements, in the sequence discussed and named after C. Floros (1993: 41–42).

Table 1. Motivic actors, Introduction, mm. 1–63, "Symphony" No. 1 (after Floros, 1993: 41–42).

Measure Nos.	Motivic Actor
1–9	Fourth Motif, "Bird" Motif
9–15	Fanfare Motif
16–21	"Bird" Motif
22–27	Trumpet Signal / Fanfare Motif
25–27	"Bird" Motif, *staccato*
28–29	"Bird" Motif in half notes
30–32	“Cuckoo” Motif (cuckoo call)
32–35	"Morning Song"
36–38	Trumpet/Fanfare Motif
39–44	"Morning Song"
44–47	Trumpet/“Cuckoo” Motif
47–58	Chromatic Motif
58–63	Transition

The organization of motivic actors viewed chronologically, reveal alternating and overlaying sequences of recurrence – a motif's return in different articulation, off-stage trumpet signal that interrupts the background and gets back to the musical spatial surface, next "cuckoo" call motif becoming the new motivic actor through changes in rhythm and timbre – revealing the precisely controlled reallocation of perceptual space from the listener's perspective. The expansion of symphonic space therefore starts with the small steps, and only eventually comes

to the point of the "Durchbruch" [breakthrough] (Peattie, 2015). Adorno described its first appearance:

> "Then, at the height of the movement, six measures before the return of the tonic D, the fanfare explodes in the trumpets, horns and high woodwinds, quite out of scale with the orchestra's previous sound or even the preceding *crescendo*. It is not so much that this *crescendo* has reached a climax as that the music has expanded with a physical jolt. The rupture originates from beyond the music's intrinsic movement, intervening from outside." (Adorno, 1992: 4–5, in: Peattie, 2015: 44)

Graduality in both the expresssive elements of the "Titan" and in thematic introduction to the listener, points to the Mahler's intentional compositional manipulation of foreground and the background musical eventuality, notational and register awerness of transversal and longitudinal spatial-temporal musical continuum field. Mahler established what appeared to be

> "(...) one of the most audacious symphonic introductions in the history of the genre. Given Mahler's efforts to create such a meticulously crafted spatial conception, it is perhaps surprising that the expansion of symphonic space is restricted to the introduction of the First movement. Yet, the fact that the initial hunting calls and fanfares continue to sound from the orchestral platform (twice in the development section of the First movement and three times in the Finale) suggests that these recurring figures are also part of a larger formal strategy." (Peattie, 2015: 43)

He expanded the symphonic space by clearly presenting and separating the layers, wide register "curtain", witholding the pulse and manipulating the distance of sound sources / instrument sections. Combination of physical and abstract musical space, correlates from score's instruction, to performance practice to the final dramaturgical result. Imaginary distance in accordance with Scruton's interpretation is accomplished mainly through compositional manipulation of intensity – movement – timbre – actoriality. The very physical displacement is the starting stipulation, and with correlation of dimensions of listening attain the secondary musical meaning. Towards the attempt to interpret and holistically conceive all sides of the musical meaning, the musical analysis should include spatiality as an explicit parameter in formal-structural method approaches.

CONCLUSION

The dual understanding of space established by the philosophical premises, as a relational field among the objects and as an inner condition of their idealistic imagination / perceprtion, is made operative in the context of musical analysis through Christensen's dimensions of listening. Discussed score excerpts of the "Titan" represented that the intensity, pulse and movement, register, and timbre, correspond with delicate process of compositional manipulation of the perception of musical / symphonic space, while attaining projection of the distance through off-stage placement of the instrument groups. Musical space is therefore a concrete, deliberately composed and perceptually, as well as analytically, verifiable structural category. It realizes itself as a resultant of the coordinated interaction of notated, performed / acoustic and perceptual / analytical parameters. The sustained note spanning six octaves establishes a wide, static registral field; the differentiation of strings, woodwinds, and brass separates timbral stratification; the *ppp–pp* and *sf–p* dynamics trajectories regulate intensity and attentional focus; the descending fourth interval and its *staccato* transformation introduce direction, motion, and motivic actoriality; the trumpets in the distance convert physical separation into an audible foreground–background relation. These precise compositional manipulations of the musical space, derived from the primary layer of the musical expressive elements / listening dimensions, act together to create a unified symphonic space in which static and moving, near and distant, continuous surface and motivic event become mutually defining spatial categories accompished by their very relation.

The distinction between musical space and space in music is thereby established as a functional relationship – musical space denotes the compositional organization encoded in the score, while space in music denotes the listener's perceptual mapping of that organization, and symphonic space represents their convergence within formal dramaturgy. This relationship unifies the two types of space – abstract symphonic space which is constructed internally through orchestration, registral stratification, articulation, dynamics, and thematic placement, versus physically projected space which is constructed externally through displaced sound sources. Their interaction directs attention, generates expectation, stabilizes motivic memory, and extends the spatial logic of the Introduction towards later thematic events and the "Durchbruch". Mahler masters incorporating the dimensions of listening to the composition, with the aim to manipulate the listener's spatial perceptual axes of the cartesian three-dimensional coordinate system as an orientation guide throughout the musical space. "Compositional manipulation" here designates an observable technique encoded in the score and realized in performance, rather than a rhetorical interpretation imposed upon the subjectively inflected claims about musical content. Mahler's "Symphony" No. 1 thus emerges as an early compositional model of spatial thinking that anticipates his later most defining compostitional strategy and distinctive symphonic language. "Titan" demonstrates that symphonic form unfolds not only through time, but through a consciously organized field of musical / symphonic space.

REFERENCES

Adorno, T. W. (1992). *Mahler: A Musical Physiognomy*. Translated by E. Jephcott. Chicago: University of Chicago Press.

Anagnostopoulos, G. (Ed.), (2009). *A Companion to Aristotle*. [pdf] United Kingdom: Wiley-Blackwell, Blackwell Companions to Philosophy.

Božanić, M. (2013). *Fenomenološko-semiotička interpretacija muzičkog prostora: prostor kao paradigma mišljenja, razumevanja i tumačenja XX veka [Phenomenological-Semiotic Interpretation of Musical Space: Space as a Paradigm of Thought, Understanding, and Interpretation of the Twentieth Century]*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Christensen, E. (1996). *The Musical Timespace: A Theory of Music Listening.* Aalborg: Aalborg University Press.

Clifton, T. (1983). *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven and London: Yale University Press.

Cornford, F. M. (1937). *Plato's Cosmology: Timaeus.* New York: The Liberal Arts Press.

Čavlović, I. (2014). *Muzički oblici i stilovi: Analiza muzičkog djela [Musical Forms and Styles: Analysis of the Musical Work]*. Sarajevo: Muzička akademija.

Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. B. Robinson. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Descartes, R. (2017). *Meditations on First Philosophy*. Cottingham, J. (Ed.), Cambridge: Cambridge University Press.

Duhem, P. (1976). Plato's Theory of Space and the Geometrical Composition of the Elements. In M. Čapek (Ed.), *The Concepts of Space and Time, Boston Studies in the Philosophy of Science, 22* (pp. 21–25). Dordrecht: Springer.

Floros, C. (1993). *Gustav Mahler: The Symphonies* (V. Wicker and J. Wicker, Trans.). New Jersey: Amadeus Press.

Gadamer, H.-G. (1976). *Hegel's Dialectic: Five Hermeneutical Studies*. New Haven and London: Yale University Press.

Kant, I. (1984 [1781/1787]). *Kritika čistog uma [Critique of Pure Reason]* (V. D. Sonnenfeld, Trans.). Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Mahler, G. (1906). *Symphony No. 1 in D major "Titan" (2nd ed.).* Vienna: Universal Edition, plate U.E. 2931.

Masnikosa, M. (2010). Organizacija muzičkog prostora dela – jedan od ključnih elemenata (muzičkog) modernizma Ljubice Marić [The Organization of a Work's Musical Space – One of the Key Elements of the (Musical) Modernism of Ljubica Marić]. In D. Despić and M. Milina (Eds.), *Prostori modernizma: Opus Ljubice Marić u kontekstu muzike njenog vremena* (pp. 241–260). Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Muzikološki institut SANU.

Peattie, T. (2015). *Gustav Mahler's Symphonic Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, University Printing House.

Scruton, R. (1999). *The Aesthetics of Music.* New York: Oxford University Press.

Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Tarasti, E. (2002). *Signs in Music: A Guide to Musical Semiotics.* Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Tarasti, E. (2016). Musical Semiotics – a Discipline, its History and Theories, Past and Present. *Recherches sémiotiques*, *36* (3), 19–51.

Türler Arası Kesişimi (Crossover) İçeren Repertuvarın Kullanımına Yönelik Flüt Eğitimcilerinin Görüşleri

Flute Educators' Opinions on the Use of Repertoire Incorporating Genre Crossover

Simge Oral

Bursa Uludağ Üniversitesi

Oralsimge47@gmail.com

Ajda Şenol SAKİN

Bursa Uludağ Üniversitesi

ajdasenol@uludag.edu.tr

Özet

Çoksesli müzik, tarihsel süreç içerisinde farklı müzik türleriyle etkileşim kurmuş ve bu etkileşim uluslararası literatürde çoğunlukla "crossover" olarak tanımlanmıştır. Klasik müzik ile caz, pop ve diğer müzik türlerinin birleşiminden oluşan crossover repertuvarının öğrencilerin motivasyonu, stil farkındalığı ve müzikal gelişimine katkı sağlayabileceği belirtilmesine karşın, bu repertuvarın flüt eğitimindeki kullanımı ve eğitim sürecine katkılarına ilişkin eğitmen görüşlerini inceleyen çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışma flüt eğitiminde türlerin kesişimini içeren crossover repertuvarının pedagojik ve sanatsal açıdan kullanımına ilişkin flüt eğitmenlerinin görüşlerini incelemeyi amaçlamaktadır.

Araştırmada flüt eğitmenlerinin crossover repertuvarına ilişkin deneyim ve görüşlerini ortaya koymak amacıyla nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş ve durum çalışması deseni kullanılmıştır. Çalışma grubunu Türkiye'de üniversiteler ve güzel sanatlar liselerinde görev yapan yedi flüt eğitmeni oluşturmuştur. Veriler yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla toplanmış, elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

Elde edilen bulgular eğitmenlerin crossover repertuvarını klasik flüt eğitiminin alternatifi değil, onu destekleyen ve tamamlayan bir repertuvar alanı olarak değerlendirdiklerini göstermektedir. Repertuvar seçiminde öğrencilerin teknik ve müzikal hazır bulunuşluk düzeyi temel ölçüt olarak öne çıkarken, crossover eserlerin teknik ve müzikal gelişim, stil farkındalığı, yaratıcılık, performans becerisi ve motivasyona katkı sağladığı belirlenmiştir. Bununla birlikte bu repertuvarın eğitim sürecinde daha etkin kullanılabilmesi için nitelikli kaynak ve öğretim materyallerine gereksinim duyulduğu ortaya konulmuştur. Sonuç olarak crossover repertuvarın klasik flüt eğitiminin temel ilkelerini destekleyen ve öğretim sürecini zenginleştiren tamamlayıcı bir pedagojik kaynak olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Crossover, eğitmen görüşleri, flüt eğitimi, müzik eğitimi, repertuvar

Abstract

Throughout history polyphonic music has interacted with various musical genres, and this interaction has been widely described in the international literature as crossover. Although crossover repertoire, which combines classical music with jazz, pop, and other musical genres, has been reported to enhance students' motivation, stylistic awareness, and musical development, studies examining flute educators' opinions on its use and contributions to the instructional process in flute education remain limited. Therefore, this study aims to examine flute educators' opinions on the pedagogical and artistic use of crossover repertoire incorporating the intersection of musical genres in flute education.

A qualitative research approach was adopted, employing a case study design to explore flute educators' experiences and opinions regarding crossover repertoire. The study group consisted of seven flute educators working at universities and fine arts high schools in Türkiye. Data were collected through structured interviews and analyzed using content analysis.

The findings showed that the educators regarded crossover repertoire not as an alternative to classical flute education, but as a repertoire that supports and complements it. While students' technical and musical readiness levels emerged as the primary criterion in repertoire selection, crossover repertoire was found to contribute to technical and musical development, stylistic awareness, creativity, performance skills, and motivation. In addition, it was revealed that there is a need for qualified resources and instructional materials for the more effective use of this repertoire in the educational process. Consequently, it was concluded that crossover repertoire is a complementary pedagogical resource that supports the fundamental principles of classical flute education and enriches the teaching process.

Keywords: *Crossover, educator opinions, flute education, music education, repertoire*

GİRİŞ

Tarihi Orta Çağ'a dayanan çoksesli müzik, özellikle 20. yüzyılda farklı türlerle kesişerek gelişimini sürdürmüştür. Bu kesişimler literatürde *crossover* olarak adlandırılmaktadır. Müzikal stillerin farklı dönemlerde birbirleriyle etkileşimi, aslında klasik müzik geleneğinde uzun bir geçmişe sahiptir. Barok dönemden başlayarak ulusal akım bestecilerine kadar farklı stilleri eserlerinde birleştirmiş bestecilere tarihsel süreçte rastlanmaktadır. Besteciler eserlerinde dans müziklerinden yararlanmış, halk müziği öğelerini kullanmışlardır. 19. yüzyıl sonrasında ise klasik müzik, pop ve caz ile birleşerek Klasik *Crossover* veya *Crossover* Clásico olarak adlandırılan bir müzik yaklaşımına zemin hazırlamıştır (Ruiz Liriano, 2020).

Bu kavram geçiş, kavşak, çaprazlama, world music, chart *crossover*, stilistik çaprazlık, Klasik *Crossover* veya *Crossover* Clásico gibi farklı terimlerle de ifade edilmektedir (Iannaccone, 2005; Jarvis, 2023; Ruiz Liriano, 2020; Özkişi, 2007). Iannaccone (2005) araştırmasında *crossover*'ın akademik olarak sıkça araştırıldığından bahsetmiş ve akademisyenlerin bu terimi sürekli yeniden tanımladıklarını belirtmiştir. Iannaccone'a (2005, s. 9) göre "en geniş anlamıyla *crossover*, iki veya daha fazla tür veya stil arasında çalışmak, bunları bir araya getirmek veya onları ayıran çizgileri silmek anlamına gelir".

Klasik *crossover*, klasik ve pop müzik unsurlarının bir araya gelmesiyle ortaya çıkmış ve kökeni postmodern dönemde müzik kültürü açısından önemli bir unsur olan polistilizme dayanan bir müzik tarzıdır (Jarvis, 2023). Tarihsel gelişim incelendiğinde Stan Kenton'un *A Trumpet* adlı eseri ve Duke Ellington, Dave Brubeck, George Gershwin gibi bestecilerin eserleri, klasik ve caz türlerinin etkileşiminde erken örnekler olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca Gunther Schuller'in klasik ile cazı birleştiren "Third Stream" kavramı bu sürece öncülük etmiştir (Ruiz Liriano, 2020). Ruiz Liriano (2020, s. 3) çalışmasında Schuller'in "klasik müziği (birinci akım), caz ile (ikinci akım) birleştirmenin sonucu olan "Third Stream" (Üçüncü Akım) terimini" yarattığından bahsetmiştir. 1960'ların sonları ve 1970'lerin başında Miles Davis'in caz ile rock'ı birleştirdiği süreç, günümüzde Fusion Music (Füzyon Müzik) ve farklı stilistik birleşimlere kadar uzanmış, bu durum Klasik *Crossover*'ın çeşitlenmesine ve repertuvarının gelişmesine katkıda bulunmuştur (Ruiz Liriano, 2020).

Crossover müziğinin hitap ettiği kesimin oldukça geniş olması ve popüler kültüre ayak uydurması ile Klasik *crossover* müziği de klasik müziğe büyük bir katkı sağlamış ve dinleyici kitlesinin oldukça ilgisini çekmiştir (Tuttle, 2015). Ayrıca günümüz sosyal medya platformları

incelendiğinde *crossover* türünde çalışmalar yapan müzisyenlerin klasik müzik icracılarına kıyasla daha fazla izlenme/dinlenme sayılarına sahip olduğu belirtilmektedir. Tuttle (2015) çalışmasında YouTube'da adı geçen Lindsey Stirling, BenyMusic, Cincinnati Pops Orkestrası, Annie Musa Grubu, Tenorlar, Jonas Kaufmann/Antonio Pappano, Norcia Rahipleri ve Piano Guys gibi isimlerin, diğer klasik müzik icracılarına kıyasla daha yüksek izlenme sayılarına sahip olduklarını belirtmektedir. Bu durum Klasik *crossover* müziğin klasik müziğe kıyasla popüler kültürle daha yakın bir ilişki kurması ve dijital medya olanaklarından etkin biçimde yararlanması sayesinde daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşabildiğini göstermektedir. Sosyal medya platformlarında gözlemlenen yüksek izlenme ve dinlenme oranları, *crossover* yaklaşımının günümüz dinleyicisinin müzikle kurduğu ilişkiye daha doğrudan karşılık verdiğini ve bu yönüyle de klasik müziğin çağdaş müzik ortamı içinde daha görünür hâle gelmesine katkı sağladığını düşündürmektedir.

Flüt literatürü incelendiğinde *crossover* yaklaşımına yönelik olarak çoğunlukla klasik müzik ile caz ve Latin müzik ögelerinin bir araya getirildiği eserlerin yer aldığı görülmektedir. Piazzolla'nın Histoire du Tango adlı eseri, tango geleneğini 20. yüzyıl klasik müzik ve caz etkileriyle bütünleştiren bir yapı sunarken; Bolling'in Suite for Flute and Jazz Piano Trio adlı yapıtı klasik süit türünü caz trio eşliğiyle birleştirmektedir. Benzer biçimde Mower'ın Sonata Latino adlı eseri Latin kökenli ritmik ve melodik unsurları klasik form içerisinde ele almakta, Allen'ın Walden Suite'i ise Karayip popüler müziği, caz ve klasik flüt dilini aynı yapı içinde buluşturmaktadır (Ruiz Liriano, 2020).

Klasik *crossover* yaklaşımının flüt repertuvarındaki örnekleri günümüzde daha görünür hâle gelmiş olsa da, bu repertuvarın klasik müzik alanı içerisindeki yeri ve taşıdığı müziksel anlamların yeterince ayrıntılı biçimde ele alınmadığı yapılan çalışmaların azlığıyla görülmektedir. Literatürde *crossover* kavramına ilişkin çeşitli tanımlamalar ve tarihsel değerlendirmeler bulunmakta; flüt repertuvarına ilişkin olarak Jo (2024), Ruiz Liriano (2020), Kim (2012) ve Iannaccone (2005) gibi araştırmacıların çalışmaları Klasik *crossover* yaklaşımının farklı yönlerine ışık tutmaktadır. Bununla birlikte söz konusu repertuvarın müziksel ve stilistik özelliklerinin klasik müzik geleneğiyle ilişkisi açısından daha bütüncül ve sistematik biçimde ele alınmasına, bunun yanı sıra flüt eğitimindeki önemine ilişkin eğitmen görüşlerinin belirlenmesine gereksinim olduğu düşünülmektedir. Bu durum klasik *crossover* flüt repertuvarının flüt eğitimi açısından nasıl değerlendirilmesi gerektiği sorusunu gündeme getirmektedir.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı flüt eğitiminde türler arası *crossover* repertuvarın kullanım durumuna ilişkin eğitmen görüşlerinin belirlenmesidir. Bu kapsamda araştırma repertuvarın flüt eğitimindeki kullanılabilirliği, zorluklarını ve katkılarını eğitmen görüşleri doğrultusunda ortaya koymayı ve alan yazındaki boşluğun kısmen de olsa doldurulmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Flüt eğitiminde *crossover* içerikli alternatif repertuvar kullanımının öğretim sürecine katkılarının incelenmesi bakımından çalışma, flüt eğitmenlerine yeni bakış açısı sunmayı ve öğretim uygulamalarının çeşitlendirilmesine yönelik öneriler getirmeyi hedeflemektedir.

Çalışmanın problem cümlesi "flüt eğitiminde türler arası (crossover) repertuvarın kullanım durumuna ilişkin eğitmen görüşleri nelerdir?" olarak belirlenmiştir.

Bu problemin çözümüne yönelik olarak aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmaktadır.

1. Flüt eğitmenlerinin flüt eğitimi süreçlerinde repertuvarı kullanım durumları ve kullanım amaçlarına yönelik görüşleri nelerdir?

2. Eğitmenlerin repertuvar seçiminde dikkate aldıkları ölçütler nelerdir?

3. Eğitmenlerin eğitim süreçlerinde en sık tercih ettikleri eserler ve besteciler hangileridir?

4. Flüt eğitmenlerinin repertuvarın öğretim süreçleri, pedagojik katkıları ve klasik flüt eğitimi ile ilişkisine yönelik görüşleri nelerdir?

5. *Crossover* repertuvar kullanımının öğrencilerin derse olan ilgisi ve çalışma motivasyonu üzerindeki katkıları nelerdir?

6. *Crossover* repertuvarın öğretim sürecinde karşılaşılan teknik/müzikal zorluklar ve pedagojik engeller nelerdir?

7. Flüt eğitiminde *crossover* repertuvarın daha etkin kullanılabilmesi için eğitmenlerin ihtiyaç duyduğu kaynak, materyal ve yöntemler nelerdir?

Literatür Taraması

Müzikte farklı türlerin kesişimini ifade eden crossover yaklaşımı son yıllarda farklı disiplinlerde giderek daha fazla araştırılmaktadır. Alan yazında yer alan çalışmalar crossover'ın yalnızca müzik türlerinin birleşimini ifade eden estetik bir yaklaşım olmadığını, aynı zamanda müzik eğitimi, performans ve dinleyici geliştirme açısından da önemli bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir. Özellikle klasik müziğin caz, pop, rock ve elektronik müzik gibi türlerle etkileşimi sonucunda ortaya çıkan klasik crossover anlayışının, klasik müziğin daha geniş dinleyici kitlelerine ulaşmasına katkı sağladığı vurgulanmaktadır (Danko, 2010; Tuttle, 2015). Bu doğrultuda crossover müziğinin klasik müzik ile popüler kültür arasında bir köprü oluşturduğu ve çağdaş müzik estetiğinin çeşitlenmesine katkı sunduğu çalışmalarda belirtilmektedir (Danko, 2010).

Literatürde crossover yaklaşımı yalnızca müziksel açıdan değil, kültürel ve eğitsel yönleriyle de ele alınmaktadır. Shafazhinskaya ve ark. (2019) crossover müziğinin geleneksel ve popüler müzik unsurlarını bütünleştirerek genç kuşakların klasik müziğe yönelmesinde etkili bir araç olabileceğini belirtmektedir. Benzer biçimde Kohl (2024) başlangıç düzeyindeki enstrüman eğitiminde popüler müziğin öğretim sürecine dâhil edilmesinin öğrencilerin motivasyonunu artırdığını ve derse katılımlarını olumlu yönde etkilediğini ortaya koymuştur. Jiang (2024) ise opera ile crossover vokal yaklaşımını karşılaştırarak klasik vokal tekniklerinin popüler müzikle bütünleşebileceğini ve farklı müzik türlerinde başarılı performanslar için teknik yeterliğin sanatsal esneklikle dengelenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Muravitska (2021) Ukrayna'da klasik crossover müziğinin gelişimini inceleyerek bu yaklaşımın akademik ve popüler müzik geleneklerini sentezleyen önemli bir sanat alanı hâline geldiğini ifade etmektedir. Benzer şekilde Cruz (2017) saksafon performans eğitiminde yalnızca klasik repertuvara dayalı programların crossover eserlerin gerektirdiği becerileri kazandırmada yetersiz kaldığını belirterek klasik ve caz yaklaşımlarını bütünleştiren yeni bir öğretim modeli önermektedir.

Crossover yaklaşımına kültürel açıdan yaklaşan çalışmalar da bulunmaktadır. Özkişi (2007) world music kavramının tarihsel dönüşümünü ele alarak küreselleşme sürecinde farklı müzik kültürlerinin nasıl yeniden tanımlandığını tartışmaktadır. Yılmaz, Kır ve Kaya (2025) ise popüler kültürün klasik sanat eserlerini yeniden yorumlama biçimlerini inceleyerek sanatın hem daha geniş kitlelere ulaşmasını sağladığını hem de yeni tartışmaları beraberinde getirdiğini ortaya koymaktadır. Bu çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde farklı müzik türlerinin etkileşiminin yalnızca müziksel değil aynı zamanda kültürel, estetik ve pedagojik boyutlarıyla ele alınan çok yönlü bir araştırma alanı olduğu görülmektedir.

Flüt ve flüt eğitiminde farklı türlerin kesişimine (crossover) yönelik gerçekleştirilmiş çalışmalar şöyledir:

Flüt alanında gerçekleştirilen çalışmalar incelendiğinde, crossover ve türler arası etkileşimin daha çok repertuvar analizi, performans uygulamaları ve çağdaş flüt müziğinin stilistik özellikleri çerçevesinde ele alındığı görülmektedir. Ruiz Liriano (2020) klasik crossover müziğinin tarihsel gelişimini ve flüt repertuvarındaki yerini inceleyerek Piazzolla, Bolling, Mower ve Allen gibi bestecilerin eserlerini stilistik açıdan değerlendirmiş; crossover eserlerin flüt eğitimi ve performansı açısından önemli bir repertuvar oluşturduğunu ortaya koymuştur. Benzer şekilde Leinonen (2021) Claude Bolling'in Suite for Flute and Jazz Piano Trio adlı eserini flütçü bakış açısıyla inceleyerek klasik flüt tekniği ile caz üslubunun bütünleşmesini değerlendirmiş ve klasik eğitim almış flütçüler için caz estetiğiyle etkileşimin pedagojik önemine dikkat çekmiştir.

Çağdaş flüt repertuvarında türler arası etkileşimi ele alan çalışmalar ise crossover anlayışının yalnızca klasik müzik ile cazın birleşiminden ibaret olmadığını göstermektedir. Kim (2012) çağdaş flüt repertuvarında melezlik (hybridity) kavramını inceleyerek klasik müzik, caz, popüler müzik, elektronik müzik ve Batı dışı müzik geleneklerinin çağdaş flüt eserlerinde nasıl bir araya geldiğini ortaya koymuştur. Benzer biçimde Jo (2024) Doğu Asya flütlerinin çağdaş Batı flüt repertuvarı üzerindeki etkilerini inceleyerek kültürel etkileşimin flüt repertuvarına yansımalarını değerlendirmiş ve geleneksel müzik unsurlarının çağdaş bestecilik anlayışıyla bütünleşmesine dikkat çekmiştir. Bu çalışmalar crossover ve türler arası etkileşimin çağdaş flüt repertuvarının gelişiminde önemli bir yere sahip olduğunu ortaya koymakla birlikte, ağırlıklı olarak repertuvarın stilistik, performans ve bestecilik boyutlarına odaklanmaktadır. Buna karşın crossover repertuvarın flüt eğitimindeki kullanımına, öğretim sürecine katkılarına ve flüt eğitimcilerinin bu repertuvara ilişkin görüşlerine odaklanan çalışmaların oldukça sınırlı olduğu görülmektedir.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Araştırmada flüt eğitimcilerinin deneyim ve görüşlerini derinlemesine anlamak amacıyla nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiştir. Creswell (2025: 45) nitel araştırmayı "varsayımlarla ve bireyler veya grupların bir sosyal ya da insan sorununa atfettikleri anlamlara" dayanan bir yaklaşım olarak ele almaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinin çeşitli alt basamakları vardır. Durum çalışması da bu alt basamaklardan biridir. Yin'e (2009: 11) göre durum çalışması, ilgili davranışların manipüle edilemediği çağdaş olayların incelenmesinde tercih edilen bir araştırma yöntemidir.

Bu açıklamalardan yola çıkarak flüt eğitiminde türlerin kesişimini (crossover) içeren repertuvarın kullanım durumu, pedagojik katkıları, teknik yönleri, öğrenci hazır bulunuşluğu, motivasyona katkısı, karşılaşılan güçlükler ve kaynaklara yönelik Türkiye'de flüt eğitimi veren eğitmenlerin görüşlerinin belirlenmesi ve derinlemesine çözümlenmesi amacıyla araştırmada durum çalışması modeli kullanılmıştır. Buna göre çalışmada katılımcıların görüş ve deneyimlerini derinlemesine incelemek amacıyla yapılandırılmış sorular kullanılarak görüşmeler yapılmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Türkiye'de flüt eğitimi veren eğitmenlerden seçilmiş katılımcılar oluşturmaktadır. Katılımcılar kolay ulaşılabilir örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Kolay ulaşılabilir (elverişli) örnekleme, mevcut olan ve araştırmacı tarafından erişimi hızlı ve kolay biçimde sağlanabilen katılımcılara dayanan bir örnekleme yöntemidir

(Baltacı, 2019). Çalışmada farklı düzeydeki kurumlarda (güzel sanatlar liseleri, eğitim fakülteleri, güzel sanatlar fakülteleri ve sahne sanatları fakülteleri) eğitim veren 7 flüt eğitimcisi ile görüşülmüştür. Katılımcıların demografik bilgilerine Tablo 1'de yer verilmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Bilgileri

Katılımcı	Katılımcı Kodu	Görev Yaptığı Kurum	Unvan	Mesleki Deneyim	Cinsiyet
Katılımcı 1	K1	Trabzon Üniversitesi	Doç. Dr.	18	Erkek
Katılımcı 2	K2	Balıkesir Üniversitesi	Prof. Dr	22	Kadın
Katılımcı 3	K3	Bursa Zeki Müren Güzel Sanatlar Lisesi	Flüt Öğretmeni	3	Kadın
Katılımcı 4	K4	Amasya Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi	17	Kadın
Katılımcı 5	K5	Ordu Üniversitesi	Doç. Dr.	14	Kadın
Katılımcı 6	K6	Karabük Üniversitesi	Misafir Öğretim Elemanı	5	Kadın
Katılımcı 7	K7	Karabük Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi	17	Erkek

Katılımcılara demografik bilgilerinin yanı sıra flüt eğitimi geçmişlerinde klasik repertuvar dışındaki türlerden eser çalışma durumları sorulmuştur. Altı katılımcı eğitimleri sırasında caz, Latin, film müzikleri, halk ve sanat müziği ile tango türünden eserler çalıştıklarını belirtmiştir. Bir katılımcı kendi eğitimi sırasında bu türden eserleri çalışma fırsatının olmadığını söylemiştir.

Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada veriler flüt eğitimcileriyle açık uçlu sorulardan oluşan yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla toplanmıştır. Merriam'a (2009: 90) göre, "Yapılandırılmış görüşmelerde, sorular ve soruların hangi sırayla sorulacağı önceden belirlenir". Görüşme formunda yer alan soruların yeterli veri sağlaması nedeniyle görüşme sürecinde ek sorular yöneltilmesine gerek duyulmamıştır. Bu nedenle araştırmada yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır.

Görüşme soruları araştırmacılar tarafından hazırlanmıştır. Sonrasında konu ile uyumunun, yeterliğinin ve anlaşılırlığının değerlendirilmesi amacıyla flüt eğitimi alanında 2 uzmana ve nitel araştırmalar gerçekleştiren bir müzik eğitimcisine danışılmıştır. Öneriler doğrultusunda gerekli düzenlemeler yapılarak sorulara son şekli verilmiştir. Bu kapsamda katılımcılara demografik bilgilerine yönelik 5 soru ve konuya yönelik de 11 soru sorulmaktadır.

Katılımcılara yöneltilen sorular ile flüt eğitiminde farklı türlerin kesişimini içeren (crossover) repertuvarın kullanılabilirliğinin eğitimcilerin deneyim ve görüşleri doğrultusunda ortaya konulması amaçlanmaktadır. Sorularla eğitimcilerin crossover repertuvarına yönelik yaklaşımları ile bu repertuvarın flüt eğitiminin amaç ve kazanımlarıyla ilişkisine yönelik değerlendirmelerinin yanı sıra, öğrencilerin sahip olması gereken hazır bulunuşluk düzeyi ve teknik yeterliliklere ilişkin görüşleri sorgulanmaktadır. Görüşme formunda ayrıca *crossover* repertuvarın öğrencilerin teknik, müzikal ve yaratıcı becerilerine olası katkıları, bu eserlerin barındırdığı teknik zorluklar ve avantajlar ile öğrencilerin ilgisi ve motivasyonu üzerindeki etkileri ele alınmaktadır. *Crossover* repertuvarın öğretim sürecinde daha etkili kullanılabilmesi için gerekli görülen kaynak ve materyaller ile öğretim sürecinde dikkat edilmesi gereken noktalar ve karşılaşılabilecek güçlükler hakkında eğitmen görüşlerinin belirlenmesi hedeflenmiştir. Bu çalışma için gerekli olan etik kurul izni 26.12.2025 tarihli ve 56 sayılı kararla Bursa Uludağ Üniversitesi Araştırma ve Yayın Etik Kurulları Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etik Kurulundan alınmıştır.

Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi

Bu araştırmada veriler flüt eğitimi veren eğitimcilerle görüşmeler yoluyla toplanmıştır. Çalışmaya katılan beş öğretim elemanı soruları yazılı olarak cevaplamayı tercih etmiştir. Bu kapsamda sorular Word dosyası olarak gönderilmiş ve katılımcılar tarafından yazılı olarak cevaplanmıştır. Diğer iki katılımcıdan biriyle online (çevrim içi) görüşme yapılmış; bir katılımcı ile yüz yüze görüşülmüştür. Yüz yüze görüşme esnasında katılımcının da izni alınarak ses kaydı alınmıştır. Online ve yüz yüze yapılan görüşmeler Word belgesi olarak yazıya dönüştürülmüştür.

Araştırmada elde edilen veriler içerik analiz yöntemi ile çözümlenmiştir. "İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır" (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 242). Bu kapsamda araştırmacılar elde edilen verileri bireysel çözümlemiştir. İçerik analizi yöntemiyle çözümlenen verilerden tema ve kodlar oluşturulmuştur. Araştırma kapsamında her iki araştırmacı tarafından bağımsız olarak gerçekleştirilen içerik analizinde oluşturulan tema ve kodların tutarlığını belirlemek amacıyla kodlayıcılar arası tutarlık yüzdesi hesaplanmıştır. Tutarlık incelemesi için "P (Tutarlılık Yüzdesi) = Na (iki formda aynı kodlanan madde sayısı)*100/Nt (bir formda bulunan toplam madde sayısı)" formülü kullanılmış (Çepni, 2009: 196) ve P değeri 77,14 olarak belirlenmiştir. Bu sonuca göre değerin 70'ten yüksek olması ile verilerin çözümlenmesinden elde edilen bulguların tutarlı olduğu söylenebilmektedir. Ayrıca bu uygulama araştırmanın güvenilebilirlik basamağını da desteklemektedir. Çözümlenen veriler sonrasında tartışılmış, tema ve kodlara son şekli verilmiştir. Araştırmada katılımcı görüşlerinden alıntılar yapılırken flüt eğitimcilerinin isimlerine yer verilmemiş katılımcı 1 (K1), katılımcı 2 (K2) şeklinde kısaltılarak kodlamalar yapılmıştır.

Başkale'ye (2016) göre nitel araştırmalarda geçerlik ve güvenirlik, inanılırlık, aktarılabilirlik, tutarlılık ve onaylanabilirlik ölçütleri kapsamında değerlendirilmektedir. Bu araştırmada inanılırlığı sağlamak amacıyla görüşme soruları araştırmacılar tarafından hazırlanmış, flüt eğitimi alanında uzman iki akademisyen ile nitel araştırma deneyimine sahip bir müzik eğitimcisinin görüşleri doğrultusunda düzenlenmiştir. Ayrıca görüşmeler ses kayıt cihazı ile kaydedilerek yazılı metne dönüştürülmüştür. Aktarılabilirliği artırmak amacıyla çalışma grubunun belirlenme süreci ile katılımcıların demografik özellikleri ayrıntılı olarak sunulmuştur. Onaylanabilirliği sağlamak amacıyla ise bulgular doğrudan katılımcı ifadeleriyle desteklenmiş ve oluşturulan tema ile kodların ham verileri yansıtmasına özen gösterilmiştir.

BULGULAR

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Flüt eğitimcilerinin *crossover* repertuvarı flüt eğitiminde kullanma durumlarına ilişkin bulgular Tablo 2'de yer almaktadır.

Tablo 2. Flüt Eğitimcilerinin Crossover Repertuvarı Flüt Eğitiminde Kullanma Durumları

Tema	Alt Temalar	Kodlar	Katılımcılar
Flüt Eğitimcilerinin *Crossover* Repertuvarı Flüt Eğitiminde Kullanma Durumları	*Crossover* repertuvarın aktif kullanımı	Repertuvarı bilinçli ve pedagojik amaçlarla kullanma	K1, K3, K5, K7
		Motivasyon artırma amacıyla kullanma	K1, K3, K5
		Repertuvar çeşitliliği sağlama	K1, K5
	Öğrenci düzeyine bağlı kullanım	Hazır bulunuşluk düzeyine göre kullanım	K2, K3, K7
		Teknik altyapı gereksinimi	K2, K4
		Sınırlı kullanım	K3
	Pedagojik konumlandırma	Tamamlayıcı /destekleyici yaklaşım	K1, K2, K3, K4

	Kullanmama	Repertuvar hakkında deneyim eksikliği	K6
		Hiç kullanmama	K6

Tablo 2 incelendiğinde katılımcıların *crossover* repertuvarı flüt eğitimlerinde kullanma durumlarını aktif kullanım ve öğrenci düzeyine bağlı kullanım durumları açısından değerlendirdikleri bunun yanı sıra sınırlı düzeyde kullandıklarını belirttikleri görülmektedir. Ayrıca bir katılımcı bu türdeki eserlere flüt eğitiminde yer vermediğini belirtmiştir. Aktif kullanım açısından değerlendiren katılımcılar bu eserlerden oluşmuş repertuvarı eğitim süreçlerine bilinçli bir şekilde dahil ettiğini bunun yanı sıra bu eserlerin repertuvar çeşitliliği sağladığını ve öğrencileri motive ettiğini ifade etmişlerdir. Ayrıca kullanım durumlarını öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeylerine göre belirlediklerini ve bazı durumlarda bu durumdan dolayı sınırlılıklar yaşadığını belirten katılımcılar da vardır.

Katılımcıların bu görüşleri incelendiğinde *crossover* repertuvarın flüt eğitiminde tamamen reddedilen bir alan olmadığı, ancak kullanım biçiminin öğrenci düzeyi, pedagojik yaklaşım ve eğitmen deneyimi gibi faktörlere bağlı olarak değiştiği görülmektedir.

Bazı katılımcıların ilgili temaya yönelik görüşleri şöyledir:

"Öğrencilerimle yürüttüğüm flüt eğitiminde klasik repertuvarın dışına çıkan eserlere **bilinçli olarak yer veriyorum**… **Motivasyonları da artıyor**… Flütün teknik ve ifade kapasitesinin yalnızca **klasik dönem literatürü ile sınırlandırılmasının** pedagojik açıdan eksik kaldığını düşünüyorum… Bu repertuvarın klasik eğitime **alternatif olmadığını onu tamamlayan bir nitelik taşıdığını** düşünüyorum" (K1).

"Bu eserleri uygulama durumum öğrencilerin **hazır bulunuşluk** düzeyine göre değişiyor. Yani **yeterli altyapıya sahip olanlarla** ya da lisans düzeyinde iyi gelişim gösterebilen öğrencilere uygulayabiliyorum **öğrencinin düzeyine** bağlı olarak kullanılan bir repertuvar" (K2).

"… Güzel sanatlar lisesi düzeyindeki öğrencilerde **motivasyonun** sürdürülebilmesi ve müzikle kurulan bağın güçlenmesi açısından repertuvarın belirli ölçülerde çeşitlendirilmesi gerektiğini gözlemliyorum. Doğru seçilmiş *crossover* eserler, **öğrencinin ritmik farkındalığını, eşlikli çalma becerisini ve stil algısını geliştirirken, sahne motivasyonunu** da artırmaktadır" (K3).

"Maalesef öğrenci popülasyonumuzda artık **çalgıya yeni başladıkları** için çok mümkün olmuyor" (K4).

"**Uygun dönemlerde, uygun zamanda, uygun eserleri** tercih etmeye çalışıyorum" (K7).

"Çok bildiğim bir konu değil**. Hiç kullanmadım**" (K6).

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Flüt eğitimcilerinin eğitim süreçlerine dâhil ettikleri *crossover* eserlerin seçiminde dikkate aldıkları ölçütlere yönelik görüşlerinden oluşturulmuş tema, alt temalar ve kodlar Tablo 3'te yer almaktadır.

Tablo 3. Eğitimcilerin Crossover Eserlerin Seçiminde Dikkate Aldıkları Ölçütlere İlişkin Görüşleri

Tema	**Alt Temalar**	**Kodlar**	**Katılımcılar**
Crossover eserlerin seçiminde	Öğrenciye ilişkin ölçütler	Teknik hazır bulunuşluk	K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7
		Stil bilgisi	K2, K3, K4, K6

dikkate alınan ölçütler		Eğitim seviyesi/düzeyi	K2, K3, K5, K7
		Bireysel farklılıklar	K2, K4, K7
		Müzikal olgunluk	K2, K4, K7
	Eserin teknik uygunluk ölçütleri	Eserin teknik zorluk düzeyi	K2, K3, K4
		Teknik risk (tekniğin bozulması ihtimali)	K4, K7
	Pedagojik amaç ve işlev	Teknik/müzikal kazanım sağlaması	K1, K2, K3, K4, K5
		Tamamlayıcı rol üstlenmesi	K1, K2, K3, K4
		Eserin öğretim amacına hizmet etmesi	K2, K3, K4
	Stil ve müzikal içerik ölçütleri	Stil öğretilebilirliği	K2, K3, K4
		Ritmik yapı ve karakter	K1, K2, K3
		Tür bilgisi gereksinimi	K3, K4, K6
	Kaynak ve ulaşılabilirlik ölçütleri	Nota ve materyal erişimi	K1, K2, K3, K4, K7

Tablo 3 incelendiğinde eğitimcilerin *crossover* eserlerin seçiminde dikkate alınan ölçütlere ilişkin görüşleri öğrenciye ilişkin ölçütler, eserin teknik uygunluğu, pedagojik amaç ve işlev, stil ve müzikal içerik ile kaynak ve ulaşılabilirlik başlıkları altında toplandığı görülmektedir. Bulgular, eser seçiminin tek boyutlu bir yaklaşımla değil, çok yönlü ve pedagojik temelli bir değerlendirme süreciyle gerçekleştirildiğini ortaya koymaktadır.

Öğrenciye ilişkin ölçütler değerlendirildiğinde, katılımcıların eser seçiminde öncelikli olarak öğrencinin teknik hazır bulunuşluk düzeyini dikkate aldıkları görülmektedir. Bunun yanı sıra öğrencinin eğitim seviyesi ve müzikal gelişim düzeyinin de belirleyici olduğu anlaşılmaktadır.

Bazı katılımcıların ilgili temaya yönelik görüşleri şöyledir:

"Bence bu eserleri klasik flüt eğitiminin amaçlarıyla bağdaştırmak oldukça mümkündür. Klasik flüt eğitiminde hedeflenen **nefes kontrolü, entonasyon, teknik hâkimiyet, müzikal ifade ve stil bilinci** bu eserlerde de aktif olarak kullanılmaktadır" (K1).

"Bu yüzden **önce ton, nefes, entonasyon ve temel artikülasyonun sağlam olması** gerekir diye düşünüyorum" (K2).

"*Crossover* repertuvarı öğrenciye verirken öncelikle **teknik ve müzikal hazır bulunuşluk düzeyini dikkate alıyorum. Stabil ton üretimi, temel entonasyon kontrolü, nefes yönetimi, tek dil artikülasyonunun netliği, ritim okuma becerisi ve metronomla çalışma disiplini** bu süreçte temel ölçütlerdir. **Ayrıca senkoplu ve aksak ritimleri algılayabilme, eşlikli çalışmada tempo–intonasyon dengesini koruyabilme** de belirleyici kriterler arasındadır" (K3).

"…teknik gelişimi destekleyen bir materyal olmanın ötesinde, **öğrencinin yorumculuk becerilerini ve müzikal ifade çeşitliliğini geliştiren tamamlayıcı** bir öğrenme alanı hâline gelmektedir…dolayısıyla ton üretimi, artikülasyon ve nüans anlayışının **bilinçli biçimde yönlendirilmesi** önem taşımaktadır" (K4).

"…duruşumuz, tutuşumuz ve teknik becerilerimizi **bir kenara bırakmamanız** gerektiği…" (K7).

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Flüt eğitimcilerinin eğitim süreçlerinde en sık tercih ettikleri *crossover* eserler ve bestecileri Tablo 4'te yer almaktadır.

Tablo 4. Eğitimcilerin Eğitim Süreçlerinde En Sık Tercih Ettikleri Crossover Eserler ve Bestecileri

Eser	**Besteci/Düzenleyen**	**Katılımcı**
The Great Train Race	Ian Clarke	K2, K3, K5
Suite for Flute and Jazz Piano Trio	Claude Bolling	K2, K3, K5
Libertango	Astor Piazzolla	K2, K5, K7
Sonata Latino	Mike Mower	K2, K3
Bésame Mucho	Consuelo Velázquez	K1, K7
Histoire du Tango	Astor Piazzolla	K7
La Cumparsita	G. Matos Rodríguez	K1
Oblivion	Astor Piazzolla	K1
Pirates of the Caribbean (Theme)	Hans Zimmer	K1
Sarı Gelin	Anonim	K1
Üç Türk Halk Ezgisi (Şehnaz Longa, Katibim, Nihavent Longa)	Düzenleyen: Yusuf Yalçın	K1
Misirlou (uyarlama) Geleneksel / Doğu Akdeniz	Düzenleme	K1
Tico-Tico no Fubá	Zequinha de Abreu	K1
The Godfather Theme	Nino Rota	K1
The Pink Panther Theme (Suite)	Henry Mancini	K1
Czardas (temalar)	Vittorio Monti	K1
Fly Me to the Moon	Bart Howard	K1
All of Me	Gerald Marks	K1
Birds	Herman Beeftink	K1
Squirrels (Sincaplar)	Herman Beeftink	K1
Maya	Ian Clarke	K1
The Great Lion	Herman Beeftink	K2
Por Una Cabeza	Carlos Gardel	K2
Üç Avrasyalı	Selman Ada	K3
6 Küçük Parça	Fikret Amirov	K3
Little Dream I	Joachim Johow	K3
Two Autumn Elves	Joachim Johow	K3
Romanze	Michele Mangani	K3
A River Flows in You	Yiruma	K3

Tablo 4'te uzman görüşleri doğrultusunda, araştırmacılar tarafından sunulan örneklerin yanı sıra eğitim süreçlerinde kullanılan eserler ve besteciler yer almaktadır. Eserler bütüncül olarak ele alındığında büyük ölçüde farklı müzik geleneklerini bir araya getiren düzenleme ve uyarlamalara dayandığı, özellikle klasik müzik ile caz, popüler müzik, film müzikleri ve geleneksel/yerel müzik unsurlarının birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra repertuvarda tango, Latin müzikleri ve film temaları gibi belirli türlerin öne çıktığı, bilinen melodik materyalin çalgısal yorumlarla yeniden kurgulanmasının yaygın bir eğilim olduğu dikkat çekmektedir.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Flüt eğitimcilerinin *crossover* repertuvarın öğretim süreçlerine ilişkin görüşlerinden oluşturulan tema, alt temalar ve kodlar Tablo 5'te yer almaktadır.

Tablo 5. Flüt Eğitimcilerinin Crossover Repertuvarın Öğretim Süreçlerine İlişkin Görüşleri

Tema	Alt Temalar	Kodlar	Katılımcılar
Repertuvarın öğretim süreçleri	Öğrenci merkezli öğretim planlama	Öğrenci hazır bulunuşluk düzeyine göre öğretim	K1, K2
		Seviye odaklı öğretim	K1, K2
		Bireysel farklılıklara göre uyarlama	K7
	Klasik temel üzerine yapılandırılmış öğretim	Klasik teknik temel üzerine inşa etme	K2, K3, K4
		repertuvarı tamamlayıcı olarak kullanma	K2, K3
	Aşamalı öğretim süreci	Dinleme–anlama–uygulama sıralaması	K2, K3
		Kademeli ve kontrollü ilerleme	K3, K4
	Stil odaklı öğretim	Tür ve stil farkındalığı geliştirme	K2, K3, K4, K6
		Stil bilgisinin önceliklendirilmesi	K2, K3
	Kontrollü ve pedagojik yaklaşım	Teknik disiplinin korunması	K4, K7
		Kontrollü uygulama ve yönlendirme	K4
		Teknik bozulmayı önleme	K7
	Deneyimsel ve etkileşimli öğrenme	Topluluk ile ve birlikte çalma deneyimi	K3, K4
		Dinleme ve taklit yoluyla öğrenme	K3
		Sahne ve performans deneyimi	K3
	Yaratıcılık ve aktif katılım	Yorumlama becerisinin geliştirilmesi	K2, K4
		Doğaçlama ve yaratıcı çalma	K1, K2, K3, K4, K5
		Öğrencinin aktif katılımının sağlanması	K2, K4

Tablo 5 incelendiğinde flüt eğitmenlerinin *crossover* repertuvarın öğretim süreçlerine ilişkin görüşlerinin öğrenci merkezli planlama, klasik temel üzerine yapılandırma, aşamalı öğretim, stil odaklı yaklaşım ve kontrollü pedagojik uygulama başlıkları altında toplandığı görülmektedir. Bulgular öğretim sürecinde öğrencinin düzeyi ve bireysel özelliklerinin dikkate alındığını ve *crossover* repertuvarın klasik flüt eğitiminin temel ilkeleri korunarak tamamlayıcı bir unsur olarak ele alındığını göstermektedir.

Bazı katılımcıların ilgili temaya yönelik görüşleri şöyledir:

"…öğrencinin belirli bir **teknik hazır bulunuşluğa** ulaşmış olmasını gözetiyorum… öğrencinin teknik seviyesi ve stil bilgisinin olup olmadığıdır" (K1).

"Bu repertuvar **klasik teknik** oturmadan verildiğinde öğretici olmaktan çok yüzeysel bir çalışmaya dönüşebiliyor… onu **destekleyen ve tamamlayan** bir araç olarak değerlendiriyorum… *Crossover* eserleri çalıştırırken **dinleme–anlama–uygulama** sırası bence çok önemli" (K2).

"…**yorumculuk becerisi** ve çok yönlü müzisyen yetiştirme hedefleri, *crossover* repertuvar aracılığıyla da desteklenebilmektedir… **doğaçlama ve yaratıcı çalma** becerilerini geliştirebileceğini düşünüyorum… **aktif katılım** göstermelerini destekleyen bir motivasyon aracı…" (K4).

"…işitsel **farkındalık,** ritim duygusu açısından adaptasyon süreci…" (K6).

"**Teknik disiplinin** içerisinde kalındığında iş çok daha keyifli ve çok daha kaliteli oluyor… **bozduğu sesler vardır** ertesi gün klasik repertuvarı çalışacağı zaman gider günlük çalışmasını yapar onda problem yaşamazsın, **ama bunun bilincinde olmayan öğrencilere mutlaka hatırlatmak gerekiyor**… bu **her bir öğrenci için farklı farklı** kalibre edilmesi gereken bir şey" (K7).

Flüt eğitimcilerinin *crossover* repertuvarın pedagojik katkılarına yönelik görüşlerinden oluşturulmuş tema, alt temalar ve kodlara yönelik bulgular Tablo 6'da yer almaktadır.

Tablo 6. Flüt Eğitimcilerinin Crossover Repertuvarın Pedagojik Katkılarına Yönelik Görüşleri

Tema	Alt Temalar	Kodlar	Katılımcılar
Repertuvarın pedagojik katkıları	Müzikal gelişime katkı	Müzikal ifade ve yorum becerisi geliştirme	K1, K2, K3, K4, K5, K6
		Stil farkındalığı ve stil çeşitliliği kazandırma	K1, K2, K4, K6, K7
		Müzikal esneklik ve yorum gücünü artırma	K3, K4
	Teknik gelişime katkı	Artikülasyon çeşitliliği	K1, K2, K3, K4
		Ritim duygusu ve ritmik algıyı geliştirme	K1, K2, K3, K4
		Nefes kontrolü ve diyafram kullanımını geliştirme	K1, K2, K4
		Ton ve entonasyon kontrolü gelişimi	K1, K2, K4
		Teknik hâkimiyet	K1, K4
		Nüans kontrolü	K4
		Genişletilmiş tekniklerin seslendirilmesine katkı	K3, K5, K6
		Teknik esneklik	K2, K3, K4, K7
	Performans becerilerine katkı	Sahne deneyimi ve performans özgüveni	K2, K3, K4
		Topluluk ile ve eşlikli çalma becerisi geliştirme	K3
		Müzikal fikir geliştirme	K7
	Müzikal ufuk ve çok yönlülük	Repertuvar ve müzik kültürü farkındalığı kazandırma	K3, K5
		Çok yönlü müzisyenlik gelişimi destekleme	K4
	Doğaçlama ve yaratıcılık	Yaratıcı çalma becerisi	K1, K2, K3, K4, K6, K7
		Doğaçlama becerisi	K1, K2, K7
		Doğaçlama hissi/hazırlık	K2, K3
		Müzikal özgünlük ve esneklik	K2, K4, K7
		Müzikal karar alma becerisi	K3, K4
		Dinleyerek öğrenme ve taklit	K3

Tablo 6 incelendiğinde flüt eğitmenlerinin *crossover* repertuvarın pedagojik katkılarına yönelik görüşlerinin müzikal gelişim, teknik gelişim, performans becerileri, müzikal ufuk ve çok yönlülük ile doğaçlama ve yaratıcılık başlıkları altında toplandığı görülmektedir. Elde edilen bulgular, söz konusu repertuvarın flüt eğitiminde çok boyutlu bir işlev üstlendiğini ve yalnızca teknik becerilerin geliştirilmesiyle sınırlı kalmadığını ortaya koymaktadır.

Bazı katılımcıların ilgili temaya yönelik görüşleri şöyledir:

"…**müzikal ifade** gibi klasik flüt eğitiminin olmazsa olmaz kazanımlarını doğrudan ve olumlu yönde etkilediğini düşünüyorum… Müzikal açıdan, öğrencilerin stil farkındalığını, müzikalitesini, **ifade gücünü** ve performans öz güvenini olumlu etkiliyor… *Crossover* repertuvarın **doğaçlama ve yaratıcı çalma becerilerini** geliştirdiğini düşünüyorum" (K2).

"*Crossover* repertuvarın öğrencinin **yaratıcı çalma becerilerini** geliştirebileceğini düşünüyorum… öğrencinin **müzikal esnekliğini ve yorum gücünü** artıran önemli bir pedagojik araç hâline gelmektedir… **Dinleyerek öğrenme ve taklit etme süreçleri**, öğrencinin kulak gelişimini desteklerken müzikal ifade becerilerinin de çeşitlenmesine katkı sağlamaktadır" (K3).

"…**yorumculuk becerilerini ve müzikal ifade çeşitliliğini** geliştiren tamamlayıcı bir öğrenme alanı hâline gelmektedir… **sahne üzerinde müzikal iletişim kurma** becerisinin gelişmesine katkı sağlamaktadır… **çok yönlü müzisyen** yetiştirme hedefleri, *crossover* repertuvar aracılığıyla da desteklenebilmektedir" (K4).

Flüt eğitimcilerinin *Crossover* repertuvarının klasik flüt eğitimi ile ilişkisine yönelik görüşlerinden oluşturulan tema, alt temalar ve kodlar Tablo 7'de yer almaktadır.

Tablo 7. Flüt Eğitimcilerinin Crossover Repertuvarın Klasik Flüt Eğitimi ile İlişkisine Yönelik Görüşleri

Tema	Alt Temalar	Kodlar	Katılımcılar
Crossover repertuvarın klasik flüt eğitimi ile ilişkisi	Tamamlayıcı ilişki	Klasik eğitimin alternatifi olmaması	K3, K2, K1
		Tamamlayıcı bir unsur olarak görülmesi	K1, K2
		Klasik temel üzerine inşa edilmesi	K2, K4, K7
	Zenginleştirici ve genişletici etki	Farklı müzik türlerini bir araya getirmesi	K1, K5, K4
		Farklı bakış açıları kazandırması	K5, K7
		Müzikal çeşitlilik sağlaması	K1, K5
	Pedagojik denge ve risk	Teknik disiplinin korunması gerekliliği	K4, K7
		Yanlış kullanımda teknik bozulma riski	K4
	Çok yönlü müzisyen gelişimi	Müzikal esneklik ve çok yönlülük	K1, K2 K3
		Farklı müzik dillerine hâkimiyet	K1, K5

Tablo 7 incelendiğinde crossover repertuvarın klasik flüt eğitimi ile ilişkisinin tamamlayıcı, zenginleştirici ve çok yönlü gelişimi destekleyici bir yapı içinde değerlendirildiği görülmektedir. Bulgular, bu repertuvarın klasik eğitimin alternatifi olarak değil, onu destekleyen bir unsur olarak konumlandırıldığını ve teknik disiplinin korunması gerekliliği çerçevesinde kontrollü biçimde kullanılması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Bazı katılımcıların ilgili temaya yönelik görüşleri şöyledir:

"…**klasik eğitime alternatif olmadığını, onu tamamlayan bir nitelik taşıdığını** düşünüyorum" (K1).

"…**klasiğin alternatifi değil, klasik temelin üzerine kurulan bir tamamlayıcı** olarak görüyorum" (K2).

"…klasik flüt eğitiminin temel **teknik ve estetik değerleri korunarak** kullanılması durumunda…Öğretim sürecinde karşılaşılan temel güçlükler arasında, öğrencilerin stil geçişlerinde zorlanması, ritmik yapılarda (özellikle senkoplu pasajlarda) dengeyi kaybetmesi ve kimi zaman *crossover* repertuvarı **teknik disiplinden bağımsız, "daha serbest" bir alan olarak** algılaması yer almaktadır" (K4).

"**Teknik disiplinin** içerisinde kalındığında iş çok daha keyifli ve çok daha kaliteli oluyor" (K7).

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Flüt eğitimcilerinin *crossover* eserlerin öğrenci motivasyonlarına katkısına yönelik görüşlerinden oluşturulmuş tema, alt temalar ve kodlar Tablo 8'de yer almaktadır.

Tablo 8. Flüt Eğitimcilerinin Crossover Eserlerin Öğrenci Motivasyonuna Katkısına Yönelik Görüşleri

Tema	Alt Temalar	Kodlar	Katılımcılar
Motivasyona katkı	Motivasyon ve ilgi artışı	Derse ilgi artışı	K1, K2, K4
		Katılım artışı / devamlılık	K1, K4
		Çalgıya bağlılık	K4
	İçsel Motivasyon ve Keyif	Severek çalma	K1, K4
		Keyif alma	K4, K7
		Öğrenmenin anlamlı hale gelmesi	K4
	Tanıdıklık ve Güncellik etkisi	Popüler / Güncel müzikler	K2, K3, K6, K7
		Tanıdık repertuvar	K2, K4
	Performans ve Sosyal Motivasyon	Sahne motivasyonu	K2, K3

		Topluluk / Grup çalışmaları	K3
	Kimlik ve Öznel Bağ Kurma	Müzikle bağ kurma	K3, K4
		Kendini ifade etme	K4
	Koşullu Motivasyon	Seviye uygunluğu	K2, K3
		Teknik yeterlik	K2, K3
		Zorluk algısı	K2, K5
		Olumsuz etkilenme / motivasyonun düşmesi	K2
	Dışsal Motivasyon	Para kazanma	K7
		Müzik yapma ihtiyacı	K7

Tablo 8'de yer alan bulgular *crossover* repertuvarın öğrencilerin motivasyonunu çok boyutlu olarak desteklediğini göstermektedir. Eğitmenler, bu repertuvarı ders süreçlerine dahil ederek derse ilgiyi ve katılımı artırmakta, öğrencilerin müzikle bağ kurmalarını ve kendilerini ifade etmelerini kolaylaştırmaktadır. Eserlerin güncelliği ve tanıdıklığı içsel motivasyonu güçlendirirken, performans ve grup çalışmaları sosyal motivasyonu olumlu etkilemektedir. Motivasyon düzeyi ise öğrencilerin teknik yeterliliği, repertuvarın zorluk seviyesi ve seviye uygunluğu gibi koşullu faktörlerden etkilenmektedir. Bu bağlamda, *crossover* repertuvar flüt eğitiminde pedagojik açıdan değerli bir araç olarak öne çıkmakta ve motivasyonu çok yönlü biçimde artırma potansiyeline sahiptir.

Bazı katılımcıların ilgili temaya yönelik görüşleri şöyledir:

"Flüt eğitimi sürecinin bu eserlerle renklendirilmesi öğrencilerimin **ilgi ve isteğini artırıyor… Severek ve isteyerek çaldıkları** için devamlılığı sağlamak açısından da faydalı bence" (K1).

"Bu da derse ve **çalgıya olan motivasyonlarını olumlu yönde** etkiliyor… daha güncel ve **tanıdık bir müzik** dili sunabiliyor" (K2).

"…**sahne motivasyonunu** da artırmaktadır…öğrencilerin **birlikte müzik yapma**, sorumluluk alma ve grup bilinci geliştirme süreçlerine de önemli katkı sağlamaktadır" (K3).

"Bu eserler, **derse katılımı ve bireysel çalışma isteğini** artırmaktadır… Farklı müzik türlerini içeren bu repertuvar, **öğrencilerin flütle kurdukları ilişkiyi çeşitlendirmekte** ve **çalgı çalışmalarını daha anlamlı ve keyifli** hâle getirmektedir" (K4).

"Enstrüman çalmakta, enstrümanıyla **para kazanma** endişesi taşıyan bir öğrencimizin…Günün sonunda **müzik yapmak isteyen öğrenci**, çalışmak isteyen öğrenci o olgunluğa, o bilince gelmiş öğrencinin kazanacağı şey kaybedeceği şeyden daha fazla…Çünkü popüler müzik yapmak normalde bizim teknik anlamda düşündüğümüz bazı doğruların dışına çıkmayı gerektirebiliyor" (K7).

Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular

Flüt eğitimcilerinin *crossover* eserleri öğretim süreçlerine dâhil ederken karşılaştıkları engeller ve öğrencilerin bu süreçte zorlandıkları alanlar tematik olarak analiz edilmiştir. Katılımcı görüşlerinden elde edilen veriler ışığında şekillenen teknik ve müzikal zorluklara ilişkin bulgular Tablo 9'da yer almaktadır.

Tablo 9. Flüt Eğitimcilerinin Crossover Eserlerin Teknik/Müzikal Zorluklar ve Pedagojik Engellere Yönelik Görüşleri

Tema	Alt Temalar	Kodlar	Katılımcılar
Teknik / müzikal	Teknik zorluklar	Senkoplu ve karmaşık ritimler	K1, K2, K3, K4, K6
		Artikülasyon ve teknik geçiş zorluğu	K1, K2, K4, K6

zorluklar ve pedagojik engeller		Ton kalitesini koruma güçlüğü	K3
		Nefes kontrolü	K2
		Genişletilmiş tekniklerin uygulanması	K5
	Stil ve müzikal uyum sorunları	Ritmik ve karakteristik yapıların anlaşılması	K1, K2, K3, K4
		Stil bilgisi eksikliği	K1, K2, K3
		Farklı tür ve tınıya uyum sağlama	K2, K6
	Teknik disiplin ve pedagojik riskler	Klasik tekniğin bozulma riski	K3, K4, K7
		Teknik disiplinin zayıflaması	K7
		Eserlerin "serbest" algılanması	K4
	Öğrenciye bağlı engeller	Hazır bulunuşluk eksikliği	K2
		Yetersiz teknik altyapı	K2
		Sağlık problemleri	K5
	Pedagojik ve yapısal engeller	Kaynak ve materyal eksikliği	K1, K4
		Pedagojik rehber eksikliği	K2, K4
	Müzikal sistem uyumsuzlukları	Türler arası teorik farklılıklar	K3, K6
		Makamsal yapı ile temperaman uyumsuzluğu	K3

Tablo 9 incelendiğinde katılımcıların *crossover* repertuvarın flüt eğitiminde teknik ve pedagojik açıdan çeşitli güçlükler içerdiğini belirttikleri görülmektedir. Bu kapsamda ritmik yapıların karmaşıklığı, teknik geçişlerde yaşanan zorlanmalar, nefes kontrolü ve ton kalitesini koruma güçlükleri ile farklı stil özelliklerine uyum sağlama sorunlarının öne çıktığı ifade edilmiştir. Ayrıca öğrenci hazır bulunuşluk düzeyine bağlı sınırlılıkların da süreci etkilediği ve öğretim açısından belirleyici olduğu belirtilmektedir.

Katılımcıların bu görüşleri incelendiğinde *crossover* repertuvarın flüt eğitiminde belirli güçlükler içermekle birlikte pedagojik açıdan tamamen dışlanan bir alan olmadığı, ancak kullanımının öğrenci düzeyi ve öğretim koşullarına bağlı olarak değişkenlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Bazı katılımcıların ilgili temaya yönelik görüşleri şöyledir:

"…flüte özel **kaynaklara ihtiyaç olduğunu** düşünüyorum… **pedagojik açıdan eksik kaldığını** düşünüyorum" (K1).

"Bu eserlerde karşılaşılan, **senkop,** rubato gibi kavramlara yabancı olabiliyorlar… ritim açısından daha karmaşık ve esnek yapılar içermeleri, **artikülasyon çeşitliliği gerektirmeleri… nefes kontrolü, artikülasyon çeşitliliği, ton kontrolü**" (K2).

"Ayrıca **senkoplu ve aksak ritimleri algılayabilme**… **giriş–çıkış netliği**… **Ton kalitesinin** ritmik yoğunluk sırasında korunması…" (K3).

"Ritim duygusunun, **senkoplu ve düzensiz yapılar** üzerinden güçlendirilmesini… Özellikle **senkoplu ritmik yapılar, hızlı artikülasyon değişimleri**…" (K4).

Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Tablo 10'da flüt eğitiminde *crossover* repertuvarın etkin kullanımına yönelik ihtiyaçlara ilişkin katılımcı görüşleri yer almaktadır.

Tablo 10. Flüt Eğitiminde Crossover Repertuvarın Etkin Kullanımına Yönelik İhtiyaçlar

Tema	Alt Temalar	Kodlar	Katılımcılar
Crossover repertuvarın etkin kullanımına yönelik ihtiyaçlar	Nota ve repertuvar kaynakları	Repertuvar çeşitliliğinin artırılması gerekliliği	K1, K7
		Nota ve repertuvar erişim sorunu	K1, K3
		Flüte özel düzenlenmiş eser ihtiyacı	K1, K4
	Stil ve pedagojik bilgi kaynakları	Pedagojik rehber ve açıklayıcı kaynak ihtiyacı	K2, K4, K6
		Stil öğretimine yönelik teorik kaynak ihtiyacı	K2
	Görsel-işitsel materyaller	Video ve performans kayıtları	K2, K4, K6

		Dinleme listeleri ve stil örnekleri	K2
		Dijital platformların (YouTube vb.) kullanımı	K7
	Uygulama destekleyici materyaller	Ensemble ve birlikte çalma materyalleri	K3, K4
	Teknik gelişim materyalleri	Stil odaklı etütler (caz, tango vb.)	K5
		Ritmik ve teknik egzersizler	K2
	Yapılandırılmış öğretim sistemleri	Seviye odaklı (kademeli) öğretim materyalleri	K6
	Kaynak eksikliği ve sistemsel ihtiyaçlar	Türkçe ve pedagojik kaynak eksikliği	K1, K2, K4
		Akademik ve sistematik öğretim modeli eksikliği	K4, K6

Tablo 10 incelendiğinde katılımcıların *crossover* repertuvarın etkin kullanımına yönelik olarak nota ve repertuvar kaynaklarının artırılmasına ihtiyaç duyulduğunu ifade ettikleri görülmektedir. Katılımcılar bu kapsamda repertuvar çeşitliliğinin geliştirilmesinin öğretim sürecini destekleyen önemli bir gereklilik olduğunu belirtmişlerdir. Katılımcı görüşleri değerlendirildiğinde *crossover* repertuvarın flüt eğitiminde etkin kullanımının, mevcut kaynakların yetersizliği nedeniyle sınırlı kaldığı ve bu durumun repertuvar çeşitliliğinin artırılması ihtiyacını ortaya çıkardığı anlaşılmaktadır.

Bazı katılımcıların ilgili temaya yönelik görüşleri şöyledir:

"…**eserlerin ve kaynakların sayıca artırılması… flüte özel kaynaklara** ihtiyaç olduğunu düşünüyorum" (K1).

"…**stil ve uygulama odaklı kaynaklara** ihtiyaç olduğunu düşünüyorum… flüt eğitimcileri için hazırlanmış pedagojik açıklamalar…" (K2).

"…**yazılı kaynak ve nota bulmak** her zaman mümkün olmamaktadır" (K3).

"…**pedagojik açıdan yapılandırılmış notasyonlara** ihtiyaç duyulmaktadır…" (K4).

"**Etüdler (tango, caz), genişletilmiş çalma teknikleri metodlarına**…" (K5).

"…öğrenci **kendi notasını yazabilir**, hali hazırda **yazılmış olan notaları kullanabilir** ya da öğrenci kulaktan duyduğuyla **eşlik edebilir**…" (K7).

TARTIŞMA VE SONUÇ

Birinci alt probleme ilişkin bulgular incelendiğinde eğitimcilerin *crossover* repertuvarını bilinçli ve pedagojik amaçlarla kullandıkları, bu repertuvarı klasik flüt eğitiminin yerine geçen bir yaklaşım olarak değil, öğretim sürecini destekleyen ve zenginleştiren tamamlayıcı bir repertuvar alanı olarak değerlendirdikleri belirlenmiştir. Bu bulgu *crossover* repertuvarın klasik flüt eğitiminin temel teknik ve müzikal kazanımlarını koruyarak öğrencilerin farklı müzik türleriyle tanışmalarına, stil çeşitliliği kazanmalarına ve repertuvar deneyimlerini genişletmelerine olanak sağladığını göstermektedir. Literatürde crossover repertuvarın flüt eğitimindeki tamamlayıcı rolünü doğrudan ele alan araştırmalar sınırlıdır. Bununla birlikte popüler müziğin müzik eğitimi programlarına dâhil edilmesine yönelik çalışmalar, farklı müzik türlerinin öğretim sürecine kazandırılmasının öğrencilerin müziksel deneyimlerini zenginleştirdiğini ve öğretim sürecini desteklediğini ortaya koymaktadır (Woody, 2007).

Araştırmada bazı eğitimcilerin *crossover* repertuvarını sınırlı düzeyde kullandıkları ya da repertuvara ilişkin deneyim eksikliği nedeniyle öğretim süreçlerine dâhil etmedikleri de belirlenmiştir. Bu durum yalnızca bireysel tercihlerle değil öğretmen yetiştirme sürecinde bu repertuvara yönelik bilgi ve deneyim eksikliğiyle de ilişkili olabilmektedir. Nitekim Sorenson (2021) öğretmen adaylarının popüler müziğin öğretimine olumlu yaklaştıklarını ancak bu

alanda kendilerini yeterince donanımlı hissetmediklerini, özellikle popüler müziğin öğretimine ilişkin pedagojik bilgi, farklı çalgılara yönelik yeterlikler ve uygulama deneyimi açısından eksiklik algıladıklarını ortaya koymuştur. Ayrıca Sorenson'un (2021) araştırmasında müzik eğitimi programlarında popüler müzik öğretimine yönelik pedagojik uygulamalara daha fazla yer verilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu doğrultuda mevcut araştırmada bazı eğitimcilerin crossover repertuvarına mesafeli yaklaşmaları yalnızca bireysel deneyim farklılıklarıyla değil bu alana yönelik sistematik eğitim ve mesleki gelişim olanaklarının sınırlılığıyla da açıklanabilmektedir.

Crossover eserlerin seçiminde en önemli ölçütün öğrencinin teknik ve müzikal hazır bulunuşluğu olduğu belirlenmiştir. Bu bulgu *crossover* repertuvarının yalnızca farklı müzik türlerini bir araya getirmesi nedeniyle değil aynı zamanda klasik flüt tekniğinin yanı sıra farklı stil özelliklerinin de doğru biçimde uygulanmasını gerektirmesiyle açıklanabilmektedir. Nitekim Leinonen (2021) Claude Bolling'in *Suite for Flute and Jazz Piano Trio* eserini incelemesinde, başarılı bir yorum için bireysel teknik yeterliğin tek başına yeterli olmadığını, caz türüne yönelik stil bilgisi, birlikte çalma becerisi ve topluluk içerisindeki müzikal etkileşimin de önemli olduğunu belirtmektedir. Bu durum eğitimcilerin repertuvar seçiminde öğrencilerin teknik yeterliklerinin yanı sıra müzikal hazır bulunuşlukları ve stil farkındalıklarını da dikkate almalarının gerekçesini desteklemektedir.

Araştırmada eğitimcilerin tercih ettikleri *crossover* repertuvarın ağırlıklı olarak klasik müzik ile caz, Latin müziği, tango, popüler müzik, film müzikleri ve geleneksel müzik unsurlarını bir araya getiren eserlerden oluştuğu belirlenmiştir. Bunun yanı sıra Türk halk müziği düzenlemeleri, popüler film temaları ve bilinen melodilerin uyarlamalarının da öğretim sürecinde kullanıldığı görülmektedir. Bu çeşitlilik *crossover* repertuvarın belirli bir müzik türüyle sınırlı olmadığını, farklı müzik kültürleri ve stil özelliklerini bir araya getiren geniş bir repertuvar alanı sunduğunu göstermektedir. Bu yönüyle repertuvarın öğrencilerin farklı müzikal üslupları tanımalarına, stil farkındalığı geliştirmelerine ve müzikal ifade olanaklarını çeşitlendirmelerine katkı sağlayabileceği söylenebilmektedir.

Araştırma bulguları *crossover* repertuvarın öğretim sürecinde öğrenci merkezli ve aşamalı bir yaklaşımla ele alındığını göstermektedir. Eğitimcilerin öğrencilerin teknik ve müzikal gelişim düzeylerini dikkate alarak repertuvarı kademeli biçimde öğretim sürecine dâhil ettikleri belirlenmiştir. Bu bulgu Cruz'un (2017) yükseköğretim düzeyindeki performans programlarının yalnızca klasik müzik odaklı yürütülmesinin öğrencilerin *crossover* repertuvarını yorumlamada yetersiz kalmasına neden olabileceği ve bu nedenle klasik ile caz disiplinlerini bütünleştiren öğretim modellerine ihtiyaç duyulduğu yönündeki görüşleriyle örtüşmektedir. Bu doğrultuda *crossover* repertuvarın planlı ve aşamalı biçimde öğretim sürecine dâhil edilmesi öğrencilerin farklı stil özelliklerini klasik flüt tekniğiyle birlikte geliştirebilmeleri açısından önemli görülmektedir.

Araştırmada ayrıca *crossover* repertuvarın öğrencilerin derse olan ilgisini ve çalışma motivasyonunu artırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu bulgu popüler müzik ve farklı müzik türlerinin eğitim programlarında yer almasının öğrencilerin müziksel yaşantılarıyla okul müziği arasında daha güçlü bağlar kurulmasına katkı sağlayabileceğini savunan Woody'nin (2007) görüşleriyle paralellik göstermektedir. Bu görüşlerle *crossover* repertuvarın öğrencilerin ilgi alanları ile klasik flüt eğitimi arasında bir köprü oluşturarak öğretim sürecini destekleyen bir repertuvar alanı olduğu söylenebilmektedir.

Bununla birlikte crossover repertuvarın öğretim sürecinde hem teknik hem de pedagojik bazı güçlükler barındırdığı belirlenmiştir. Özellikle senkoplu ritimler, farklı artikülasyon yapıları, stil geçişleri ve klasik tını anlayışından farklı yorumlama yaklaşımları öğrenciler

açısından zorlayıcı olabilmektedir. Benzer şekilde Ruiz Liriano (2020) Piazzolla, Bolling ve Mower gibi bestecilerin eserlerinde Latin ritimleri, caz kökenli artikülasyonlar ve türler arası stil özelliklerinin flütçüler açısından önemli teknik ve yorumsal güçlükler oluşturduğunu belirtmektedir. Bu durum *crossover* repertuvarın öğretiminde yalnızca teknik becerilerin değil, farklı müzik türlerine ilişkin stil bilgisi ve yorumlama becerilerinin de sistematik olarak geliştirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Son olarak crossover repertuvarın daha etkili kullanılabilmesi için kaynak ve öğretim materyali ihtiyacının bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Eğitimciler nitelikli nota düzenlemeleri, flüte uyarlanmış pedagojik kaynaklar, eşlik kayıtları, stil odaklı egzersizler, dinleme listeleri ve performans videolarına ihtiyaç duyduklarını ifade etmişlerdir. Bu bulgu crossover repertuvarın öğretim sürecine dâhil edilmesinde yalnızca eğitimcilerin olumlu yaklaşımlarının yeterli olmadığını, süreci destekleyecek nitelikli öğretim materyalleri ve pedagojik kaynakların da önemli bir gereksinim olduğunu göstermektedir. Benzer şekilde Sorenson (2021) öğretmen adaylarının popüler müzik öğretimine yönelik olumlu tutum sergilemelerine karşın, bu alanda yeterli bilgi, beceri ve öğretim materyaline sahip olmadıklarını belirterek öğretmen yetiştirme programlarında popüler müzik öğretimine yönelik pedagojik uygulamaların güçlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda crossover repertuvarın flüt eğitiminde daha yaygın ve etkili biçimde kullanılabilmesi için düzeylere göre yapılandırılmış repertuvar kitaplarının hazırlanması, stil odaklı öğretim materyallerinin geliştirilmesi ve dijital öğrenme kaynaklarının artırılması önemli bir gereksinim olarak değerlendirilebilir.

Araştırma sonucunda *crossover* repertuvarın flüt eğitiminde klasik repertuvara alternatif bir yaklaşım olarak değil, öğretim sürecini destekleyen ve zenginleştiren tamamlayıcı bir repertuvar alanı olarak değerlendirildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bulgular *crossover* repertuvarın öğrencilerin teknik ve müzikal gelişimlerinin yanı sıra stil farkındalığı, yaratıcılık, performans becerisi ve öğrenme motivasyonunu destekleme potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte bu repertuvarın eğitim sürecine etkili biçimde dâhil edilebilmesi, öğrencilerin teknik ve müzikal hazır bulunuşluk düzeylerinin dikkate alınmasına, repertuvarın pedagojik bir planlama doğrultusunda seçilmesine, klasik flüt tekniğinin temel ilkelerinin korunmasına ve farklı müzik türlerine ilişkin stil özelliklerinin sistemli biçimde öğretilmesine bağlıdır. Ayrıca *crossover* repertuvarın flüt eğitiminde daha yaygın ve etkili biçimde kullanılabilmesi için nitelikli öğretim materyalleri, flüte uyarlanmış pedagojik kaynaklar ve eğitimcilerin bu alandaki mesleki gelişimlerini destekleyecek uygulamalara gereksinim bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

ÖNERİLER

Eğitimcilere Yönelik Öneriler

- *Crossover* repertuvar öğrencilerin teknik ve müzikal hazır bulunuşluk düzeyleri dikkate alınarak flüt eğitim programlarına planlı ve aşamalı biçimde dâhil edilmesi,
- Öğrencilerin motivasyonunu, stil farkındalığını ve müzikal ifade becerilerini geliştirmek amacıyla klasik repertuvarın yanı sıra farklı müzik türlerini içeren *crossover* eserlerden yararlanılması,
- *Crossover* repertuvarın öğretiminde yalnızca eser öğretimine odaklanılmaması, farklı müzik türlerine yönelik artikülasyon, ritim, stil ve yorumlama özelliklerini geliştirmeye yönelik dinleme etkinlikleri, eşlikli çalışmalar ve stil odaklı uygulamalara öğretim sürecinde yer verilmesi,
- Eğitimcilerin *crossover* repertuvara ilişkin bilgi ve uygulama yeterliklerini geliştirmek amacıyla atölye çalışmaları ve mesleki gelişim etkinlikleri düzenlenmesi önerilmektedir.

Araştırmacılara Yönelik Öneriler

- *Crossover* repertuvarın öğrencilerin teknik gelişimi, müzikal performansı, motivasyonu ve stil farkındalığı üzerindeki etkilerini inceleyen deneysel ve karma yöntem araştırmaları gerçekleştirilmesi,
- Flüt öğrencilerinin *crossover* repertuvara ilişkin deneyim ve görüşlerini ortaya koyan nitel araştırmalar yapılması,
- Farklı eğitim kademelerinde görev yapan flüt eğitimcilerinin görüşlerini karşılaştıran çalışmalar yürütülmesi,
- Türkiye'de flüt eğitimine yönelik düzeylere göre yapılandırılmış *crossover* repertuvarı, etütler ve öğretim materyallerinin geliştirilmesine yönelik bestecilik ve düzenleme çalışmalarının teşvik edilmesi,
- Flüt eğitiminde kullanılabilecek *crossover* repertuvarının seçimine yönelik ölçütler ile öğretim modellerinin geliştirilmesine odaklanan araştırmalar gerçekleştirilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Başkale, H. (2016). Nitel araştırmalarda geçerlik, güvenirlik ve örneklem büyüklüğünün belirlenmesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi, 9(1), 23–28.

Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5*(2), 368–388.

Creswell, J. W. (2025). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (3. baskıdan çeviri; S. B. Demir ve M. Bütün, Çev. Ed.). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Cruz, I. M. (2017). *Redefining the performance degree curriculum for the saxophonist* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). University of Kentucky.

Çepni, S. (2009). *Araştırma ve proje çalışmalarına giriş* (7. baskı). Celepler Matbaacılık.

Danko, L. I. (2010). Classical crossover: Эволюция и формы проявления. В лаборатории ученого.

Iannaccone, L. M. (2005). *Crossing over in the 21st century: New perspectives on classical music through the work of Mark O'Connor, Edgar Meyer, and Béla Fleck* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). University of Tennessee, Knoxville.

Jarvis, S. O. (2023). Classical crossover: Evolution and manifestations. *ERI, 1*, 69–86.

Jiang, J. (2024). From bel canto to crossover singing: Adaptations and challenges for singers. *Journal of Humanities, Arts and Social Science, 8*(1), 29–35.

Jo, J. M. (2024). *Sounds of coexistence: Traditional East Asian flutes and their impact on contemporary Western flute repertoire and performance practices* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). University of California, Los Angeles.

Kim, Y. (2012). *Hybridity in flute music of four contemporary composers* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Bowling Green State University.

Kohl, J. E. (2024). *Integrating popular music into instrumental method books for beginning students* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Liberty University.

Leinonen, V. (2021). *Suite for flute and jazz piano trio: Teoksen harjoittelu ja esittäminen huilistin näkökulmasta* (Yayınlanmamış Lisans Tezi). Tampere University of Applied Sciences.

Merriam, S. B. (2009). *Qualitative research: A guide to design and implementation*. San Francisco: Jossey-Bass.

Muravitska, S. (2021). Classical crossover in the modern musical space of Ukraine. *Mystetstvoznavchi zapysky, 39*, 179–183.

Özkişi, Z. G. (2007). Postmodernizm ve küreselleşme bağlamında "world music" tanımlaması. Akademi: *Araştırma Dergisi, 33*, 152–164.

Ruiz Liriano, L. M. (2020). *Crossover clásico en la flauta: Obras de Piazzolla, Bolling, Mower y Allen* (Yayınlanmamış Lisans Tezi). Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.

Shafazhinskaya, N. E., Kats, M. L., Smirnov, A. V., Ovsyannikova, V. A. ve Kruglova, M. G. (2019). Integration of traditions in crossover music as a way to bridge the intergenerational gap. *Humanities & Social Sciences Reviews, 7*(6), 1230–1234.

Sorenson, R. (2021). Perceptions and preparedness: Preservice music educators and popular music teaching skills. *Update: Applications of Research in Music Education, 39*(2), 34–43.

Tuttle, E. (2015). *Classical music going from unpopular to popular: Is classical the rebirth of classical music?* (Yayınlanmamış Lisans Tezi). Florida Atlantic University.

Woody, R. H. (2007). Popular music in school: Remixing the issues. *Music Educators Journal, 93*(4), 32–37.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (10. baskı). Seçkin Yayıncılık.

Yin, R. K. (2009). *Case study research: Design and methods* (4th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.

Yılmaz, A., Kır, B. ve Kaya, A. (2025). Popüler kültürün sanat üzerindeki yansımaları: Klasik eserlerin yeniden inşası. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 15*(1), 215–239.

Türkiye'deki Müzik Terapi Tezlerinde Nota Kullanımının İncelenmesi

A Study Of Music Notation Use In Music Therapy Theses in Türkiye

Sinem Akatay

İstanbul Teknik Üniversitesi

sinemakatay@gmail.com

Özet

Müzik terapi disiplinlerarası bir alanda; psikoloji, eğitim ve müzik gibi disiplinlerin kesişiminde bulunmaktadır. Uygulamalarda müzikal içeriğin detaylandırılması çoğu zaman geri planda bırakılmıştır. Bu çalışmanın amacı Türkiye'de müzik terapi alanında hazırlanmış lisansüstü ve doktora tezlerinde nota kullanımının varlığını incelemektir. Bu sayede terapi için müzik üretmek ve alana katkı sağlamak isteyen kişilere de bir harita sunmayı amaçlamaktadır. Araştırmada, Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) Ulusal Tez Merkezi'nde "müzik terapi" anahtar kelimesiyle 1 Ocak 1998- 4 Kasım 2025 tarihleri arasında ulaşılmış 169 tez incelenmiştir. Nitel araştırma deseninde yapılan çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Tezlerin hangi fakülteler tarafından yazıldığı, alan dağılımları ve tezlerde notasyon varlığı incelenerek tablolar haline getirilmiştir. Bulgular, Türkiye'de müzik terapi alanında akademik çalışmaların çoğunun sağlık alanında yapıldığı ve bu çalışmaların çoğunlukla psikolojik ve teorik temelle ortaya konduğunu göstermektedir. Yapılan taramada müzik terapi uygulaması sırasında kullanılmış olan eserlerin nota kullanımına nadir olarak rastlanmıştır. Türkiye'de müzik terapi çalışmalarında müzik üretiminin sistematik biçimde ele alınmadığını ve müziksel analiz alanının gelişimini sınırlayan bir eksiklik olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler:Müzik terapi, nota kullanımı, betimsel analiz, YÖK Tezleri, müzikoloji

Abstract

Music therapy is an interdisciplinary field situated at the intersection of psychology, education, and music. In practical applications, however, the musical content is often left insufficiently detailed. The aim of this study is to examine the presence of musical notation in master's and doctoral theses conducted in the field of music therapy in Türkiye. By doing so, the study also seeks to provide a conceptual framework for individuals who aim to produce music for therapeutic purposes and contribute to the field. Within the scope of the research, 169 theses published between January 1, 1998, and November 4, 2025, and accessible through the Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) Ulusal Tez Merkezi using the keyword "music therapy," were analyzed. Designed as a qualitative study, the research employs descriptive analysis as its primary method. The theses were categorized and tabulated according to the faculties in which they were written, their disciplinary distribution, and the presence or absence of musical notation. The findings indicate that academic studies in the field of music therapy in Türkiye are predominantly conducted within the health sciences and are largely grounded in psychological and theoretical frameworks. The review further reveals that the use of musical notation for works employed during music therapy practices is rare. This situation highlights a significant gap, suggesting that music production has not been systematically addressed in music therapy studies in Türkiye, thereby limiting the development of musical analysis within the field.

Keywords:*Music therapy, musical notation, descriptive analysis, YÖK theses, musicology*

GİRİŞ

Müzik terapi, psikoloji, tıp, sinirbilim, eğitim ve müzik vb. disiplinlerinin kesişiminde yer alan melez bir uygulama alanıdır. Bu durum diğer disiplinler ile müzik terapi arasında net sınır çizmeyi zorlaştırmaktadır (Bruscia, 2016).

Alvin'e göre müzik terapi, fiziksel, zihinsel veya duygusal bozukluktan muzdarip çocukların ve yetişkinlerin tedavisinde, rehabilitasyonunda, eğitiminde ve öğretiminde müziğin kontrollü kullanımıdır.

Birçok ülkedeki müzik terapi kuruluşları tarafından yapılan tanımlar incelendiğinde, kavramın temel unsurlarının büyük ölçüde benzer olduğu görülmektedir. Amerikan Müzik Terapi Birliği, Avusturalya Müzik Terapi Birliği, Avusturya Profesyonel Müzik Terapistleri Derneği, Kanada Müzik Terapi Derneği, Fransa Müzik Terapi Federasyonu, Hint Müzik Terapisi Derneği ve İngiliz Müzik Terapi Birliği tarafından yapılan tanımlarda; müziğin terapötik amaçlarla kullanılması, uygulamanın eğitimli veya sertifikalı müzik terapistleri tarafından yürütülmesi, sürecin terapötik bir ilişki içinde gerçekleşmesi ve bireyin sağlık halini geliştirmeyi hedeflemesi gibi ortak noktalar öne çıkmaktadır (AMTA, 2005; Australian Music Therapy Association, t.y.; Österreichischer Berufsverband der Musiktherapeutlnnen, t.y.; Canadian Association of Music Therapists, 2020; Federation Française de Musicotherapie, t.y.; Indian Association of Music Therapy, t.y.; British Association for Music Therapy, 2020). Bu tanımlardan yola çıkarak müzik terapi; müziğin dinleme, üretme, doğaçlama gibi yollarla amaçlı ve planlı biçimde kullanıldığı, bireylerin fiziksel, bilişsel, psikolojik, duygusal ve sosyal gereksinimleri desteklemeyi amaçlayan klinik ve kanıta dayalı bir uygulama alanı olarak tanımlanabilir. Müzik terapide müzik sadece bir araç değil, terapinin kendisidir. *Müzikler; dinleme, çalma, söyleme, beste yapma, doğaçlama şeklinde kullanılabilir ve bunlardan hangisinin kullanılacağı terapist tarafından belirlenir.* Terapist; doğaçlama, yeniden yaratım, besteleme veya dinleme gibi müzikal deneyimleri, danışanın gelişimi ve değişimi için terapötik bir çerçeve içinde kullanır. Müzik terapi, bir terapist ile birey veya grup arasında müzik aracılığıyla kurulan, sağlığı geliştirme ve iyileştirme amaçlı bir süreçtir (Bruscia, 2014). Bu tanımdan yola çıkarak müziğin yalnızca arka plan unsuru değil aynı zamanda terapötik sürecin merkezinde yer aldığını, terapide kullanılan müziklerin ve bu müziklerin müzikal analizlerinin açık şekilde verilmesinin, müzik terapinin bilimsel bir uygulama alanı olarak yapılandırılmasına önemli bir katkı sağlayacağını söyleyebiliriz.

Müzik terapi, tarih boyunca dünyanın farklı bölgelerinde farklı biçimlerde uygulanan, bireylerin hem fiziksel hem duygusal hem de bilişsel işlevselliklerini müzik deneyimleri aracılığıyla geliştirmeyi ve iyileştirmeyi hedefleyen klinik ve kanıta dayalı bir uygulamadır *(Wheeler, 2015). Türkiye'deki uygulamaların kökeni Osmanlı döneminde karşımıza çıkan şifahane kültürüne dayanmaktadır. Ersoy* Çak ve Özcan'a (2018) göre, müzikle tedavinin Türkiye'deki en erken örnekleri **Selçuklu** ve **Osmanlı dönemlerine** uzanır. Şifahanelerde su sesi, ney, ud, rebab ve benzeri çalgıların eşliğinde belirli makamlar kullanılarak hastaların ruhsal ve bedensel dengesinin sağlanmaya çalışıldığı belirtilmektedir. *Türkiye'de ise 2014 yılında T. C.* Sağlık Bakanlığı tarafından yayımlanan "Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamaları Yönetmeliği"nden sonra resmi olarak tanınmış ve sağlık kurumlarında uygulanabilmesinin önü açılmıştır. S*onrasında ülkemizde Sağlık Bakanlığı onaylı sertifika programları verilmeye başlanmıştır (T.C. Sağlık Bakanlığı, 2024).*

Uluslararası literatür incelendiğinde özellikle Avrupa merkezli müzik terapi uygulamalarında doğaçlama dahil olmak üzere müziklerin çoğunun notaya alındığı ve analiz edildiği gözlemlenmiştir. Türkiye'de ise müzik terapinin etkinliği üzerine çok sayıda araştırmaya rastlanmaktadır ancak çalışmaların büyük çoğunluğunda kullanılan müziklerin

neden seçildiği, hangi müzikal özellikleri taşıdığı ve müziklerin nasıl üretildiği açıklanmamıştır. Terapi amaçlı müzik üretimine kaynak oluşturabilecek nota ve analizlerin, doğaçlama dışındaki önceden bestelenmiş müzikleri konu eden çalışmalarda bile eksikliği dikkat çekmektedir. Oysa müzik terapide müzik üretimi, sürecin bireye özgü hale getirilmesi için gereklidir.

Bu araştırmada, içinde "müzik terapi" terimi geçen tezler incelenerek içeriğindeki nota kullanımı ortaya konmuştur. Yapılan literatür taramasında ve birçok kaynakta müzik terapi alanında hem kullanılan müziklerin notalarına ulaşım kısıtlıdır hem de bu alanda yeni beste üretiminin oldukça az olduğu görülmüştür. Terapi esnasında kullanılan müzikler hakkında bilgiye ulaşılmaya çalışılmıştır. Kullanılan veya üretilen müziklerin bilinçli ve sistematik hale getirilmesi ve aynı zamanda gelecek çalışmalara zemin oluşturması amaçlanmıştır. Bu sayede önce kullanılan eserler analiz edilecek ve daha sonra da bu analizler göz önünde bulundurularak yenilerinin üretimi gerçekleştirilebilecektir.

YÖNTEM

Araştırma Modeli ve Çalışma Evreni

Çalışma, tarama (survey) yöntemi ile gerçekleşmiş ve aynı zamanda da betimsel/kişisel içerik analizi modeli kullanılmıştır. Türkiye'de "müzik terapi" içeren tez çalışmalarının nota kullanımı, alan dağılımları ve türlere ayrımı nicel olarak değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Mevcut durumu ortaya koymayı amaçlayan bir çalışmadır.

Araştırmanın evrenini, 1 Ocak 1998- 4 Kasım 2025 tarihleri arasında Türkiye'de yazılmış ve içeriğinde müzik terapi geçen tezler oluşturmaktadır. Bu evren belirlenirken çalışmanın temel konusu olan akademik tezlerde notasyon içeriğinin varlığı temel alınmıştır. Yök Ulusal Tez Merkezi'nde 'aranacak alan, izin durumu ve tez türü' "tümü" işaretlenerek müzik terapi terimi aratılmıştır. Tezlerin önce türüne göre ve daha sonra alanlarına göre dağılımları hesaplanmıştır. Daha sonra nota kullanımına bakılmıştır. Tezlerin türleri, alan dağılımları ve nota kullanımı araştırmanın örneklem çerçevesini oluşturmuştur.

Çalışmaya dahil edilme kriterleri;

- YÖK Tez Ulusal Merkezi'nde taranabilir olması,
- "müzik terapi" ifadesini içermesi,
- Dijital olarak erişime açık olması.

Hariç bırakma kriterleri;

- Erişime kapalı olan tezler,
- Sisteme yüklenmemiş tezler.

Kriterler sonucu yapılan aramada:

- 1 Ocak 1998- 4 Kasım 2025 tarihleri arasında kayıtlı 170 tez tespit edilmiştir.
- Sisteme yüklenmemesi sebebiyle 1 teze erişilememiştir.
- Bu sebeplerden dolayı analiz 169 tez üzerinden gerçekleştirilmiştir.

BULGULAR

169 tez üzerinden tezlerin tür dağılımı *Tablo 1*'de ve alan dağılımı *Grafik 1*'de gösterilmiştir. *Tablo 1*'de gösterildiği gibi "müzik terapi" terimini içeren en fazla sayıda tez 125 çalışmayı içeren yüksek lisans kategorisindedir. Doktora seviyesinde ise 25 tez bulunmaktadır. Sanatta yeterlilik kategorisinde yalnızca 1 teze rastlanmıştır.

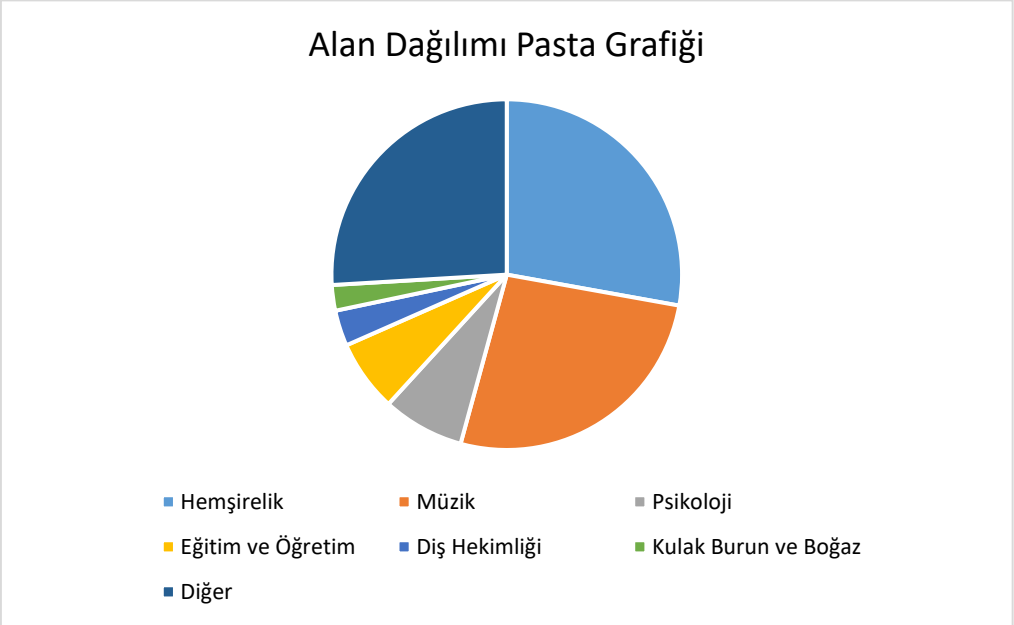
Tablo 1. Tezlerin türlere göre dağılımı [(f/169) x 100]

Tez Türü	***f***	**%**
Yüksek lisans	125	74,12
Doktora	25	14,70
Tıpta uzmanlık	13	7,65
Diş hekimliği uzmanlık	5	2,94
Sanatta yeterlilik	1	0,59
Toplam	169	100

f = Tez Sayısı % = Dağılım Yüzdesi

Grafik 1'de tezlerin alan dağılımları gösterilmiştir. İncelemeye göre en fazla tez hemşirelik alanındadır ve ardından müzik gelmektedir. Bu da bize müzik terapinin sağlık alanında daha çok araştırıldığını göstermektedir. İçinde müzik eseri ismi geçen tezlerin çoğu hemşirelik bölümünden çıkmıştır. Müzik bölümünde ise çoğu çalışmada bir eser ismine yada nota bilgisine nadiren rastlanmıştır.

Grafik 1. Alan dağılımı pasta grafiği



Bir diğer bulgu ise tezlerdeki nota kullanımına aittir. Formül ve kategoriler aşağıda verilmiştir.

- Tezlerdeki nota kullanımı. [(*f*/169)x100]
  Kodlama kategorileri:
  - 0 = nota yok, net bilgi verilmemiş.
  - 1 = Nota yok, eser ismi var. (kullanılan cd, doğa sesi vb.)
  - 2 = Nota var. (terapide kullanılan melodi)

Tablo 2. Tezlerdeki nota kullanımı **[(*f* /169)x100]**

Nota Kullanım Kodu	Açıklama	*f*	%
0	Nota ve eser ismi yok.	124	73,37
1	Nota yok eser ismi var.	42	24,85
2	Nota var.	3	1,78
Toplam		169	%100

f = Tez Sayısı % = Dağılım Yüzdesi

Yapılan taramada 124 tez çalışmasında nota veya eser hakkında hiçbir bilgiye rastlanmamıştır. Bu oran %73,37 olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu taramada Türkiye'de müzik terapi alanında yapılan akademik çalışmaların müziksel içeriğinin yüzeysel biçimde ele alındığını ortaya koymuştur. Yapılan inceleme *Tablo 2'*de gösterilmiştir. 42 tez çalışmasında nota bilgisi olmasa da müziklerin seçimleri, kullanılan CD'ler ve bu kayıtların kaynaklarına dair bilgiler verilmiştir. Müzik seçimleri genellikle TÜMATA grubuna danışılarak ve onların yönlendirmesiyle yapılmıştır. Müzik isimleri verilmiş olan 42 tez çalışmasının alanları; hemşirelik, müzik, psikoloji, eğitim ve öğretim, diş hekimliği, kulak burun ve boğaz, kadın hastalıkları ve doğum, psikiyatri, çocuk sağlığı ve hastalıkları, din, ergoterapi, radyo ve televizyon, biyomühendisliktir.

Taranan tezlerden yalnızca 3 çalışmada notaya yer verilmiştir. Bu çalışmalar müzik ve psikoloji alanlarına aittir. Nota verilmiş olan tezlerden biri müziğin demans ve alzheimer hastaları üzerinde etkisi, diğeri sağlıklı insanların hormonal yapıları üzerindeki etkisi, bir diğeri ise pentatonik müziğin müzikle tedavideki kullanımının incelenmesi hakkındadır. Bu tez çalışmalarında müziğin insan üzerinde tıbbi etkisini gözlemlemek için dinletme yöntemi kullanılmıştır. Müzik terapi esnasında kullanılan eser notaları tezlerin eklerinde verilmiştir.

Enstrümanlar olarak, hastalık üzerinde müzik etkisi incelenen deney çalışmalarında ney ve gitar-ukulele kullanılmıştır. Diğer inceleme çalışmasında ise terapi için Antik Mısır'da arp, lir, flüt, sistrum; Orta Asya topluluklarında ve Osmanlı'da ney, rebap ve ud; Kore'de taepyeongso, gayageum ve haegeum; Şamanlar'da kılkopuz, sıbızgı ve koray; Afrika'da balafon, kora ve kalimba kullanıldığından bahsedilmiştir (Çeliker, 2025).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan taramada Türkiye'de 1 Ocak 1998- 4 Kasım 2025 tarihleri arasında yazılmış "müzik terapi" terimini içeren tez çalışmalarının çoğunun %74,12 oranı ile yüksek lisans seviyesinde olduğu tespit edildi. Alan dağılımına bakıldığında ise hemşirelik alanında yapılmış olan çalışma oranı %27,57 iken müzik alanında yapılan çalışma oranı %26,63'tür. Diğer alanların dağılım oranları *grafik 1*'de gösterilmiştir.

Bu bulgulara göre Türkiye'de müzik terapi alanında yapılan akademik çalışmaların büyük ölçüde disiplinlerarası yapının etkisiyle müziksel içerikten uzaklaştığını göstermektedir. Çoğu çalışmada müziksel içeriğe yüzeysel olarak yer verilmiş ya da hiç yer verilmemiştir. Nota kullanımı yok denecek kadar azdır, bu da terapi amaçlı müzik üretiminin ve bunların analizinin sistematik biçimde var olmadığını göstermektedir. Bu durum, müzik terapinin müzikoloji ve kompozisyon alanlarıyla olan bağının zayıflamasına neden olmakta ve alanın uzun vadede kendi müzikal repertuvarını oluşturmasını engellemektedir.

Literatür taramasında yabancı kaynaklara bakıldığında her terapötik sürecin ardından müziklerin notaya alındığı ve analiz edildiği görülmektedir. Bu analiz, müziksel yapı merkezli

değil ancak eserdeki çeşitli müziksel unsurların tedavi alan kişiler üstündeki etkilerinin terapiyi yönetenlerce değerlendirmesi olarak yapılmaktadır.

Türkiye'de yapılan çalışmalar sonucu çıkan tabloya bakıldığında çoğu uygulamada seçilen müziklerin nedenine dair bir açıklamaya rastlanmamıştır. Pasif olarak uygulanan müzik terapisinin içeriğinde kullanılan, dinletilen eserlerin çoğu rasgele seçilmiş veya danışanların zevkine bırakılmıştır. Çoğunlukla terapötik süreç ardından herhangi bir müzik ve analiz bilgisi verilmeksizin yalnızca terapist tarafından alınan ufak notlar ve hastanın geçirmiş olduğu süreç kayıt altına alınmıştır. Bu sonuçlar araştırmanın hipotezi olan 'Türkiye'de müzik terapi alanında yapılmış tezlerin büyük çoğunluğu nota içermemektedir; bu durum alanın uygulama boyutunun yeterince sistemleştirilemediğine ve müzikal içeriğin teorik yaklaşımlar lehine geri planda kaldığına işaret etmektedir.' ifadesini doğrulmaktadır.

Öneriler:

- Akademik çalışmalarda kullanılan müziklerin nota ve analiz bilgilerinin verilmesi,
- Aktif müzik terapi uygulamalarında müzik üretimine teşvik edilmesi ve bu uygulamaların kayıt altına alınarak analiz edilmesi,
- Klinik uygulamalarda müzisyen-terapist iş birliğinin sağlanması,
- Akademik çalışmalarda müziksel içeriğe yönelik metodolojik ve sistematik standartlar üzerine çalışmalar gerçekleştirilmesi,

Bu çalışma, müzik terapi alanında eleştirel bir farkındalık yaratmayı ve bu alanda hem müzik seçiminin belirginleşmesini hem kullanılan müziklerin analiz edilmesini hem de yeni müzik üretiminin gerekliliğini vurgulamayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

Alvin, J. (1966). *Music therapy.* John Baker.

American Music Therapy Association (AMTA) (2005). *What is music therapy?.* https://www.musictherapy.org/about/musictherapy/ Erişim tarihi: 15.03.2026.

Austuralian Music Therapy Association (t.y.). *About music therapy.* https://www.austmta.org.au/index.cfm//about/about-music-therapy/ Erişim tarihi: 15.03.2026.

Bunt, L. (1994). Music therapy: An art beyond words. Routledge Publishers.

Bunt, L., Hoskyns, S., Swamy, S. (Eds.). (2024). *The handbook of music therapy* (2nd ed.). Routledge.

Bruscia, K. (2014). Defining music theraphy (3rd edition). Barcelona Publishers.

British Association for Music Therapy (2020) *What is music therapy?*. https://www.bamt.org/music-therapy/what-is-music-therapy Erişim tarihi: 17.03.2026.

Canadian Association of Music Therapists (2020). https://www.musictherapy.ca/about-camt-music-therapy/about- music-therapy/ Erişim tarihi: 15.03.2026.

Can, Ü. K. & Yılmaz, B. (2019). Türkiye'de müzik terapi uygulamalarında kullanılan müzikler, *OPUS–Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 13(19), 592-620.

Can, Ü.K. & Yılmaz, B. (2019). Türkiye'de müzik terapi konusunda oluşturulmuş bilimsel yayınların incelenmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* 12(27), s. 794-812.

Ersoy Çak, Ş. & Özcan, N. (2018). Müzik terapinin tarihsel gelişimi ve uygulandığı mekanlara bir bakış. *Turkish Studies,* 13(18), s. 599-618.

Federation Française de Musicotherapie (t.y.). https://www.musicotherapeutes.fr/qui-est-le-musicotherapeute/ Erişim tarihi: 17.03.2026.

Grebene, B. (1978). *Müzikle tedavi.* Güven Kitabevi Yayınları.

Indian Association of Music Therapy (t.y.). https://iamt.co.in/music-therapy/ Erişim tarihi: 17.03.2026.

Ishak, M., Kim, C. J., Tay, L., Naqvi, A., & IsHak, W. W. (2024). Compositional music theraphy: A systematic review of clinical trials. *World Journal of Advanced Research and Reviews*, 21(1), 1875-1886.

Österreichischer Berufsverband für Musiktherapie (t.y.). https://www.oebm.org/musiktherapie/ Erişim tarihi: 15.03.2026.

Sağlık Bakanlığı. (2014). Geleneksel ve tamamlayıcı tıp uygulamaları yönetmeliği. *Resmi Gazete,* 29158.

Sönmez, D. (2008). Antik dönemde Anadolu'da müzik ve müzik aletleri [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi].

Şen, Y., & Akbaş, M. (2025). Türkiye'de müzikle tedavi alanında yapılan lisansüstü tezlerin bibliyografik incelenmesi. Art Vision, 31(54), 121-135.

T.C. Sağlık Bakanlığı. (n.d.). *Müzik terapi sertifikalı eğitim programı standardı*. Erişim tarihi 28 Kasım 2025, https://shgmesdb.saglik.gov.tr/TR-103287/muzik-terapi-sertifikali-egitim-programi-standardi.html

Yıldırım, M. (2021). Müzikle tedavi: Tarihi, gelişimi, bağımlılıklarda uygulanışı ve Türkiye'deki müzik terapi uygulamaları. *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi,* 6(2), s. 476-497.

Wheeler, B. L. (Ed.). (2015). Music therapy handbook. The Guilford Press.

Uyum İçindeki Sesler: Bir Çocuk Korosunda İletişim ve Grup Dinamiği Üzerine Bir İnceleme

Harmonious Voices: An Examination of Communication and Group Dynamics in a Children's Choir

Sonat Çoşkuner

Akdeniz Üniversitesi

coskunersonat@gmail.com

Özet

Bu çalışma, çocuk korosu ortamında oluşan iletişim biçimlerini ve grup dinamiklerini müzik eğitimi bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Çocuk koroları, yalnızca ses eğitimi verilen teknik bir alan değil, aynı zamanda duygusal ifade, sosyal etkileşim ve kolektif öğrenme süreçlerinin yoğun biçimde yaşandığı pedagojik ortamlardır. Bu nedenle çalışma, koroyu bir "sosyal mikrokozmos" olarak ele almakta; çocukların müzik aracılığıyla empati, işbirliği ve paylaşılmış sorumluluk duygusunu nasıl geliştirdiklerini araştırmaktadır. Araştırma, doğal gözlem ve yarı yapılandırılmış kısa görüşme yöntemlerinin bir arada kullanıldığı nitel bir yaklaşımla yürütülmüştür. Provalarda koro şefi ile öğrenciler arasındaki sözel (yönlendirme, geri bildirim, mizah, pekiştirme) ve sözel olmayan (jest, mimik, beden dili, göz teması) iletişim biçimleri çözümlenmiş; bu etkileşimlerin müzikal uyum, duygusal bağlılık ve motivasyon üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Bulgular, çocuk korosunun yalnızca müzikal bir birliktelik değil, aynı zamanda duygusal dayanışma ve sosyal öğrenmenin gerçekleştiği bir topluluk alanı olduğunu göstermektedir. Grup içi iletişimin niteliği, bireysel performans kadar kolektif uyum üzerinde de belirleyici bir etkiye sahiptir. Koro şefinin liderlik tarzı, iletişim biçimi ve öğrencilerle kurduğu empatik ilişki, grubun bütünleşme düzeyini doğrudan etkilemektedir. Bu çalışma, müzik eğitimini sanatsal becerilerin ötesinde, çocukların sosyal ve duygusal gelişimlerini destekleyen bir alan olarak konumlandırmaktadır. Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nun "müziğin birleştirici ve dönüştürücü gücü" temasıyla örtüşen bu bildiri, müziğin pedagojik boyutunda iletişim ve topluluk duygusunun önemine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çocuk korosu, iletişim, grup dinamiği, empati, sosyal gelişim

Abstract

This study aims to examine the forms of communication and group dynamics that emerge in a children's choir environment within the context of music education. Children's choirs are not merely technical spaces where vocal training is provided; they are also pedagogical environments where emotional expression, social interaction, and collective learning processes are intensely experienced. Therefore, the study approaches the choir as a "social microcosm," investigating how children develop empathy, cooperation, and a sense of shared responsibility through music. The research was conducted using a qualitative approach that combined natural observation and semi-structured short interviews. Verbal (guidance, feedback, humor, reinforcement) and nonverbal (gestures, facial expressions, body language, eye contact) forms of communication between the choir director and students during rehearsals were analyzed; the effects of these interactions on musical harmony, emotional attachment, and motivation were evaluated. The findings show that the children's choir is not only a musical ensemble but also a community space where emotional solidarity and social learning take place. The quality of intra-group communication has a decisive impact on collective harmony as well as individual performance. The choir director's leadership style, communication approach, and empathetic relationship with students directly influence the group's level of

cohesion. This study positions music education as a field that supports children's social and emotional development beyond artistic skills. Aligning with the theme of the Hisarlı Ahmet Symposium, "the unifying and transformative power of music," this paper aims to highlight the importance of communication and community spirit in the pedagogical dimension of music.

Keywords: *Children's choir, communication, group dynamics, empathy, social psychology*

GİRİŞ

Çocuk koroları, müzik eğitiminin temel alanlarından biri olarak yalnızca ses eğitimi ve müzikal beceri gelişimini değil, aynı zamanda çocukların sosyal, duygusal ve iletişimsel gelişimlerini destekleyen çok boyutlu öğrenme ortamları sunar. Koro, bireylerin ortak bir amaç doğrultusunda iş birliği yapmasını gerektiren yapısı sayesinde, çocuklarda grup bilinci, sorumluluk duygusu ve sosyal uyum gibi becerilerin gelişmesine katkı sağlar. Bu nedenle iletişim biçimleri, grup içi rol dağılımı ve üyeler arası etkileşim, koro çalışmalarının pedagojik niteliğini belirleyen temel unsurlar arasında yer alır.

Literatürde grup dinamiği, bireylerin bir topluluk içinde üstlendikleri roller, iletişim örüntüleri ve sosyal bağlılık düzeyleri üzerinden açıklanmakta; güçlü bir grup uyumunun hem performans niteliğini hem de bireysel motivasyonu artırdığı vurgulanmaktadır (Dörnyei, 1997). Çocuk korolarında bu süreç, yalnızca müzikal iş birliği değil, aynı zamanda duygusal ve sosyal paylaşımı da içerdiği için daha bütünsel bir yapı oluşturur. Grup içi iletişim; sözel yönergeler, nonverbal-sözsüz işaretler, nefes koordinasyonu ve beden dili gibi çoklu kanallar üzerinden gerçekleşir ve koro başarısının temel belirleyicilerinden biridir.

Son yıllarda yapılan çalışmalar, koro üyeleri arasında performans sırasında fizyolojik ve davranışsal eşzamanlılık oluştuğunu; bu senkronizasyonun topluluk hissini ve grup bağlılığını artırdığını ortaya koymuştur (Delius & Müller, 2023). Bu bulgu, çocuk korolarında duyulan "uyum"un yalnızca müziksel değil, aynı zamanda sosyal bir fenomen olduğunu göstermektedir. Benzer şekilde, koro çalışmalarının çocuklarda bilişsel ve sosyal gelişimi desteklediğine yönelik araştırmalar da bulunmaktadır. Gutiérrez Cisneros ve arkadaşları (2023), düzenli koro etkinliklerine katılan çocuklarda bilişsel işlemleme ve akademik performansın anlamlı şekilde geliştiğini bildirmiştir.

Çocuk korosu çalışmalarında koro şefinin pedagojik yaklaşımı da grup dinamiğinin oluşumunda belirleyicidir. Liderlik tarzı, iletişim biçimi ve yönetsel tutum hem çocukların motivasyonunu hem de grup içi etkileşimi doğrudan etkiler (Frizzell & Windsor, 2021). Bu nedenle koro şefi, yalnızca müzikal bir lider değil, aynı zamanda iletişim ve grup yönetimi süreçlerinin merkezindeki pedagojik figürdür.

Bu bildiri, çocuk korolarında **iletişim, grup dinamiği, uyum** ve **pedagojik süreçlerin** birbiriyle ilişkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Alanyazındaki güncel yaklaşımları temel alarak, çocuk korosunun sosyal etkileşim açısından nasıl bir öğrenme topluluğu oluşturduğunu tartışmak, çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı, çocuk korosu ortamında ortaya çıkan iletişim biçimlerini ve grup dinamiklerini katılımcı deneyimleri doğrultusunda incelemektir. Çalışma, koro sürecinin yalnızca müzikal beceri gelişimiyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda çocukların empati, iş birliği ve sosyal uyum becerilerini nasıl desteklediğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Araştırmanın önemi, müzik eğitimi alanında çocuk korolarının pedagojik rolünü sosyal ve duygusal gelişim bağlamında ele almasıdır. Literatürde koro çalışmalarının bilişsel ve

müzikal çıktıları üzerine yoğunlaşan araştırmalar bulunmakla birlikte, grup içi iletişim süreçleri ve çocukların bu süreci nasıl deneyimlediklerine ilişkin çalışmalar sınırlıdır. Bu çalışma, öğrenci ve ebeveyn görüşlerini birlikte ele alarak çocuk korosunu çok boyutlu bir öğrenme ortamı olarak değerlendirmesi açısından alana katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Problem Cümlesi

Çocuk korosu çalışmalarında ortaya çıkan iletişim biçimleri ve grup dinamikleri, katılımcıların deneyimlerine göre nasıl şekillenmektedir?

Alt Problemler

1. Çocuklar, koro sürecindeki iletişim ve etkileşim biçimlerini nasıl algılamaktadır?
2. Grup içi iş birliği ve uyum süreçleri öğrenciler tarafından nasıl değerlendirilmektedir?
3. Ebeveynler, çocuklarının koro sürecine katılımının sosyal davranışlarına etkisini nasıl gözlemlemektedir?
4. Öğrenci ve ebeveyn değerlendirmeleri arasında nasıl bir örtüşme veya farklılaşma bulunmaktadır?
5. Koro çalışmaları, öğrencilerin empati, iletişim ve iş birliği deneyimlerine nasıl yansımaktadır?

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Bu araştırma, çocuk korosu ortamında ortaya çıkan iletişim biçimleri ve grup dinamiklerini katılımcı algılarına dayalı olarak incelemeyi amaçlayan betimsel tarama modelinde bir çalışmadır. Araştırma, mevcut durumu ortaya koymaya yönelik olup kesitsel bir yaklaşımla yürütülmüştür.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, bir çocuk korosunda aktif olarak yer alan öğrenciler ile bu öğrencilerin ebeveynleri oluşturmaktadır. Çalışmaya katılım gönüllülük esasına dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Öğrenci grubundan elde edilen veriler öz-değerlendirme yoluyla, ebeveyn grubundan elde edilen veriler ise gözleme dayalı değerlendirmeler aracılığıyla toplanmıştır. Bu yönüyle araştırma, farklı veri kaynaklarını bir araya getirerek daha bütüncül bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama aracı olarak iki ayrı form kullanılmıştır:

- **Öğrenci Öz-Değerlendirme Formu:**
  Öğrencilerin koro sürecine ilişkin iletişim, empati, iş birliği ve grup içi etkileşim deneyimlerini değerlendirmeye yönelik maddelerden oluşmaktadır.
- **Ebeveyn Değerlendirme Formu:**
  Ebeveynlerin çocuklarının koro sürecindeki sosyal davranışlarını ve grup içi etkileşimlerini gözlemleyerek değerlendirmelerini amaçlayan maddeleri içermektedir.

Her iki formda da maddeler 5'li Likert tipi ölçek (1=Kesinlikle Katılmıyorum, 5=Kesinlikle Katılıyorum) şeklinde düzenlenmiştir.

Verilerin Toplanması

Veriler, koro çalışmaları sürecinin belirli bir döneminin sonunda katılımcılara uygulanan anketler aracılığıyla toplanmıştır. Öğrenciler öz-değerlendirme formunu bireysel olarak doldururken, ebeveynler çocuklarının süreç içerisindeki gözlemlerine dayalı olarak değerlendirme yapmıştır.

Verilerin Analizi

Elde edilen veriler betimsel istatistikler kullanılarak analiz edilmiştir. Her bir maddeye verilen yanıtlar için aritmetik ortalama ($\bar{x}$) değerleri hesaplanmış ve bu değerler üzerinden katılımcıların genel eğilimleri belirlenmiştir. Elde edilen ortalamalar, belirli aralıklar doğrultusunda "düşük", "orta" ve "yüksek" düzeyler şeklinde yorumlanmıştır.

Araştırma kapsamında öğrenci ve ebeveyn verileri ayrı ayrı analiz edilmiş, ardından iki veri grubu karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Bu sayede katılımcıların öz-değerlendirmeleri ile dış gözlem arasındaki benzerlik ve farklılıkların ortaya konulması amaçlanmıştır.

Bu çalışma, katılımcı algılarına dayalı betimsel bir analiz sunmakta olup, elde edilen bulgular üzerinden nedensel çıkarım yapma amacı taşımamaktadır.

BULGULAR

1.Alt probleme ait elde edilen bulgular ve yorumlar. Çocuklar, koro sürecindeki iletişim ve etkileşim biçimlerini nasıl algılamaktadır?

Soru 1: Provalarda şef konuşmadığında sen ve arkadaşların nasıl iletişim kuruyorsunuz?

Katımcı 1: Şef konuşmadığında genellikle, dikkat dağınıklığı veya ses kirliliği olmasın diye kafa hareketleri, mimikler ya da küçük küçük gülüşmelerle anlaşıyoruz.

Katılımcı 2: Kafa sallayarak, jest ve mimiklerle ya da kafa sallayarak.

Katılımcı 3: Genellikle göz teması kuruyorum. Onlar da beni hemen anlıyorlar.

Soru 2: Provada diğer koristlerle özellikle bağlı hissettiğin bir anı anlatır mısın? Ne oldu o anda?

Katımcı 1: Koristlerle beraber şarkı söylerken şefimizin talimatlarıyla hepimiz aynı anda nefes almıştık ve sesimiz sadece bir kişi şarkı söylüyormuş gibi çıkıyordu. O an beni çok etkilemişti.

Katılımcı 2: Genellikle çok sesli şarkılar söylediğimizde özel hissediyorum çünkü, şarkıya girmeden önce birbirimizin sesini dinliyoruz, nasıl girmemiz gerektiğiniz düşünüyoruz. Bence o anlar çok özel oluyor.

Katılımcı 3: En son solo söyleyeceğim bir konserdeydik. O konserde yanımdaki arkadaşım bana şarkının nasıl başladığını hatırlatmıştı. O benim için güzel bir andı.

Soru 3: Şef size birlikte nasıl söyleyeceğinizi anlamanızda nasıl yardımcı oluyor? En çok hangi davranışları işe yarıyor?

Katımcı 1: Genellikle el hareketleriyle bize anlatıyor ya sayı saymayla anlatıyor ama bezen de mimiklerini de kullanıyor.

Katılımcı 2: bence en çok işe yarayan davranışlardan birisi görsel işaretler ve nasıl söylememiz gerektiği. Sözleri unutmamamız için sözleri kodlayabileceğimiz bazı şeyler öğretmesi de çok işe yarıyor.

Katılımcı 3: Genellikle öğretmenimiz istediklerini örneklendirerek bizlere anlatıyor ve bende çok işe yarıyor.

Soru 4: Eğer bir arkadaşın yanlış söylerse grup olarak nasıl tepki veriyorsunuz?

Katımcı 1: Önce yanlışını düzeltiyoruz sonra onu motive edici şeyler söylüyoruz.

Katılımcı 2: Şarkı bittikten sonra sözlerin doğru olanını söylüyoruz. Ya da şarkıyı böldüysek o an da şarkının doğru olduğu şeklini söylüyoruz.

Katılımcı 3: grup olarak önce hatasını fark etmesini sağlıyoruz. Ondan sonra destekleyip daha iyisini yapmasını sağlıyoruz.

Elde edilen bulgular, öğrencilerin koro ortamındaki iletişim süreçlerini yüksek düzeyde olumlu algıladıklarını göstermektedir. Dinleme, söz hakkına saygı ve grup içi etkileşim kurallarına uyum gibi temel iletişim davranışlarının güçlü biçimde ortaya çıkması, koro çalışmalarının çocuklar için yalnızca müzikal değil, aynı zamanda sosyal iletişim becerilerinin geliştiği bir öğrenme alanı olduğunu düşündürmektedir.

2.Alt probleme ilişkin elde edilen bulgular ve yorumlar. Grup içi iş birliği ve uyum süreçleri öğrenciler tarafından nasıl değerlendirilmektedir?

Tablo 1. Grup içi iş birliği ve uyum süreçlerine yönelik görüşlere ilişkin cevaplar

	Ortalama	Düzey	Yorum
Korist arkadaşlarım üzgün olduğunda bunu fark ederim	4.15	Yüksek	Empatik farkındalık genel olarak gelişmiş
Bir arkadaşım hata yaptığında onun yerine kendimi koymaya çalışırım	4.27	Yüksek	Perspektif alma becerisi güçlü
Provalarda başkalarını dikkatle dinlerim	4.31	Yüksek	Aktif dinleme davranışı yerleşmiş
Sıra beklemem gerektiğinde kurallara uyarım	4.38	Yüksek	Grup disiplini güçlü
Sorun olduğunda arkadaşlarımla konuşarak çözmeye çalışırım	4.31	Yüksek	Sözel çatışma çözme eğilimi olumlu
Başkaları konuşurken sözlerini kesmemeye özen gösteririm	4.38	Yüksek	İletişim saygısı yüksek
Yeni gelen bir arkadaşın kendini iyi hissetmesi için yardımcı olurum	**4.58**	**Çok yüksek**	Sosyal kapsayıcılık en güçlü alan

Grup içinde farklı fikirleri saygıyla dinlerim	4.42	Yüksek	Demokratik iletişim gelişmiş
Birisinin rahatsız olduğunu görürsem gönüllü olarak destek olurum	4.23	Yüksek	Empatik tepki mevcut ancak biraz daha düşük
Birlikte şarkı söylerken kendi sesimi grubun sesine uyumlayabilirim	4.46	Yüksek	Müzikal uyum güçlü
Koro öğretmenim kendini iyi hissetmediği zaman bunu fark ederim	4.50	Çok yüksek	Şef-öğrenci duygusal duyarlılığı yüksek

Çocukların öz-değerlendirme sonuçları incelendiğinde, koro çalışmalarına katılan öğrencilerin iletişim, empati ve grup içi uyum becerilerini yüksek düzeyde algıladıkları görülmektedir. Tüm maddelerde ortalamaların 4.00 üzerinde olması, katılımcıların koro deneyimini genel olarak olumlu değerlendirdiğini göstermektedir.

Özellikle "yeni gelen bir arkadaşın kendini iyi hissetmesi için yardımcı olurum" ($\bar{x}$=4.58) ve "koro öğretmenimin duygusal durumunu fark ederim" ($\bar{x}$=4.50) maddelerinde elde edilen yüksek ortalamalar, öğrencilerin hem akranlarına hem de koro şefine karşı geliştirdikleri empatik duyarlılığın güçlü olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum, koro ortamının yalnızca müzikal değil, aynı zamanda duygusal ve sosyal farkındalık geliştiren bir öğrenme alanı olduğunu desteklemektedir.

İletişim ve grup etkileşimi açısından değerlendirildiğinde, öğrencilerin başkalarını dinleme, söz kesmeme ve farklı fikirlere saygı gösterme gibi becerilerde yüksek düzeyde katılım gösterdiği görülmektedir. Bu bulgular, koro çalışmalarının yapılandırılmış grup etkileşimi aracılığıyla sosyal iletişim becerilerini desteklediğini göstermektedir.

Müzikal bağlamda ise "kendi sesini gruba uyumlama" maddesinin yüksek ortalamaya sahip olması, öğrencilerin yalnızca sosyal değil, aynı zamanda kolektif müzikal farkındalık geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, müzikal uyum ile sosyal uyum arasındaki ilişkinin somut bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Genel olarak bulgular, çocuk korosu deneyiminin öğrenciler tarafından empati, iş birliği, iletişim ve grup uyumu açısından olumlu ve destekleyici bir süreç olarak algılandığını göstermektedir.

3. alt probleme yönelik elde edilen bulgular ve yorum. Ebeveynler, çocuklarının koro sürecine katılımının sosyal davranışlarına etkisini nasıl gözlemlemektedir?

Tablo 2. Ebeveynlerin çocuklarının koro sürecine katılımının sosyal davranışlarına etkisine yönelik cevapları

	Ortalama	**Düzey**	**Yorum**
Akranlarının duygularını anlar ve uygun tepki verir	4.36	Yüksek	Empatik farkındalık güçlü
Grup kurallarına uyar; sırasını bekler	4.27	Yüksek	Davranışsal uyum gelişmiş

İş birliğine açıktır; grup görevlerine gönüllü olur	4.45	Yüksek	İş birliği eğilimi güçlü
Uyuşmazlıklarda konuşmayı dener	4.18	Yüksek	Çatışma çözme becerisi olumlu
Bağımsızca özür diler ve telafi etmeye çalışır	**3.95**	Orta-Yüksek	Öz düzenleme görece daha düşük
Yönergeleri dinler ve uygulamada istikrarlıdır	4.41	Yüksek	Disiplin ve takip becerisi güçlü
Zorlanan akranlarına yardımcı olur	**4.55**	**Çok yüksek**	Yardımlaşma en güçlü alan
Performanslarda grup odağını sürdürür	4.32	Yüksek	Grup konsantrasyonu iyi
Farklılıklara saygılıdır	4.50	Çok yüksek	Sosyal duyarlılık yüksek
Eleştiri aldığında uyum sağlar	4.09	Yüksek	Duygusal kontrol genel olarak iyi

Ebeveyn değerlendirmeleri incelendiğinde, çocukların sosyal becerileri ve empatik davranışlarının genel olarak yüksek düzeyde algılandığı görülmektedir. Tüm maddelerde ortalamaların 4.00 civarında veya üzerinde olması, velilerin çocuklarının koro sürecine bağlı olarak olumlu sosyal davranışlar geliştirdiğini gözlemlediğini göstermektedir.

Özellikle "zorlanan akranlara yardım etme" ($\bar{x}$=4.55) ve "farklılıklara saygı" ($\bar{x}$=4.50) maddelerinde elde edilen yüksek ortalamalar, koro ortamının çocuklarda sosyal duyarlılık ve yardımlaşma davranışlarını desteklediğini ortaya koymaktadır. Bu durum, koro çalışmalarının yalnızca bireysel değil, aynı zamanda topluluk temelli değerleri de güçlendirdiğini göstermektedir.

Buna karşılık "özür dileme ve telafi etme" ($\bar{x}$=3.95) maddesinin diğerlerine kıyasla daha düşük ortalamaya sahip olması, çocukların öz düzenleme ve sorumluluk alma davranışlarının gelişmekte olan bir alan olduğunu düşündürmektedir.

Genel olarak ebeveyn bulguları, çocukların koro süreci içinde sosyal uyum, iş birliği ve empati açısından olumlu bir gelişim sergilediğine işaret etmektedir.

4. Alt probleme ilişkin elde edilen bulgular. Öğrenci ve ebeveyn değerlendirmeleri arasında nasıl bir örtüşme veya farklılaşma bulunmaktadır?

Öğrenci öz-değerlendirmeleri ile ebeveyn değerlendirmeleri birlikte ele alındığında, iki veri kaynağı arasında genel olarak **yüksek düzeyde bir örtüşme** olduğu görülmektedir. Her iki grupta da empati, iş birliği ve grup uyumuna ilişkin ortalamaların yüksek olması, çocuk korosu deneyiminin sosyal beceriler açısından olumlu algılandığını desteklemektedir.

Özellikle:

- **Yardımlaşma ve sosyal kapsayıcılık**
- **Grup kurallarına uyum**
- **İletişim ve dinleme becerileri**

her iki veri grubunda da güçlü biçimde öne çıkmaktadır.

Bununla birlikte bazı alanlarda dikkat çekici farklılıklar bulunmaktadır:

- Öğrenciler kendilerini **empati ve sosyal destek konusunda daha yüksek** değerlendirme eğilimindedir.
- Ebeveynler ise özellikle **özür dileme, eleştiriye tepki ve duygusal düzenleme** gibi davranışlarda daha temkinli değerlendirmeler yapmıştır.

Bu durum, çocukların sosyal davranışları algılama biçimleri ile ebeveynlerin gözlemsel değerlendirmeleri arasında doğal bir fark olduğunu göstermektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, öğrenci ve ebeveyn verilerinin birlikte ele alınması, çocuk korosu deneyiminin yalnızca bireysel algı düzeyinde değil, dış gözlem açısından da sosyal ve duygusal gelişimi destekleyen bir yapı sunduğunu ortaya koymaktadır.

5.Alt probleme ilişkin elde edilen bulgular ve yorum. Koro çalışmaları, öğrencilerin empati, iletişim ve iş birliği deneyimlerine nasıl yansımaktadır?

Öğrencilerin empati, iletişim ve iş birliği boyutlarında verdikleri yanıtlar birlikte değerlendirildiğinde, koro çalışmalarının sosyal beceri deneyimleri üzerinde olumlu bir yansıma oluşturduğu görülmektedir. Empatik farkındalık, başkalarını dinleme ve grup içinde iş birliğine katılım gibi becerilere ilişkin yüksek ortalamalar, öğrencilerin koro sürecini yalnızca müzikal değil, aynı zamanda sosyal etkileşim ve birlikte üretim deneyimi olarak algıladıklarını göstermektedir. Bu durum, koro ortamının çocukların sosyal becerilerini destekleyen bir öğrenme alanı olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmadan elde edilen bulgular, çocuk korosu ortamının yalnızca müzikal becerilerin geliştiği bir alan olmadığını, aynı zamanda çocukların sosyal ve duygusal becerilerini destekleyen bir öğrenme ortamı sunduğunu göstermektedir. Öğrenci öz-değerlendirmelerinde empati, iletişim ve iş birliği boyutlarında elde edilen yüksek ortalamalar, koro sürecinin katılımcılar tarafından olumlu ve destekleyici bir deneyim olarak algılandığını ortaya koymaktadır.

Özellikle empatiye ilişkin bulgular, öğrencilerin hem akranlarının hem de koro şefinin duygusal durumlarını fark edebilme ve buna uygun tepkiler geliştirebilme becerilerinin gelişmiş olduğunu göstermektedir. Bu durum, müziksel birlikte üretim süreçlerinde ortaya çıkan senkronizasyon ve ortak dikkat mekanizmalarının sosyal bağları güçlendirdiğini ortaya koyan çalışmalarla örtüşmektedir. Koro gibi kolektif müzik yapma ortamları, bireylerin yalnızca kendi performanslarına değil, grup bütünlüğüne odaklanmalarını gerektirdiğinden, empatik farkındalığın gelişimine doğal bir zemin hazırlamaktadır.

İletişim ve dinleme becerilerine ilişkin bulgular da benzer şekilde değerlendirildiğinde, öğrencilerin başkalarını dikkatle dinleme, söz kesmeme ve farklı fikirlere saygı gösterme gibi davranışlarda yüksek düzeyde katılım gösterdiği görülmektedir. Bu durum, yapılandırılmış grup etkinliklerinin sosyal iletişim becerilerini desteklediğine yönelik kuramsal yaklaşımlarla

uyumludur. Koro ortamı, belirli kurallar ve ortak hedefler etrafında şekillendiği için çocukların sosyal davranışlarını düzenlemeyi öğrenmelerine katkı sağlamaktadır.

Müzikal uyum ile sosyal uyum arasındaki ilişki de dikkat çekici bir bulgu olarak öne çıkmaktadır. Öğrencilerin kendi seslerini grup sesine uyumlama becerilerine ilişkin yüksek değerlendirmeleri, yalnızca teknik bir müzikal beceriyi değil, aynı zamanda grup farkındalığını ve kolektif hareket etme kapasitesini yansıtmaktadır. Bu bağlamda müzikal senkronizasyonun sosyal senkronizasyonla paralel ilerlediği söylenebilir.

Ebeveyn değerlendirmeleri incelendiğinde ise öğrencilerin sosyal davranışlarına ilişkin genel olarak olumlu bir dış gözlem olduğu görülmektedir. Özellikle yardımlaşma ve farklılıklara saygı gibi boyutlarda yüksek ortalamalar elde edilmesi, koro ortamının sosyal duyarlılığı destekleyen bir yapı sunduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, özür dileme ve eleştiriye tepki gibi öz düzenleme gerektiren davranışlarda ebeveynlerin daha temkinli değerlendirmeler yapması, bu becerilerin gelişimsel olarak daha uzun sürede oluştuğunu düşündürmektedir.

Öğrenci ve ebeveyn verileri arasındaki karşılaştırma, araştırmanın en dikkat çekici bulgularından birini oluşturmaktadır. Öğrenciler kendilerini genel olarak daha yüksek düzeyde değerlendirirken, ebeveynlerin bazı alanlarda daha ölçülü puanlamalar yaptığı görülmektedir. Bu durum, öz-değerlendirme ile dış gözlem arasındaki doğal farkı yansıtmakta ve çocukların kendi sosyal davranışlarını algılama biçimleri ile ebeveynlerin gözlemsel değerlendirmeleri arasında belirli bir mesafe olduğunu göstermektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, bu bulgular çocuk korosu deneyiminin sosyal ve duygusal öğrenme açısından çok boyutlu bir katkı sunduğunu desteklemektedir. Koro ortamı, çocukların hem bireysel farkındalıklarını hem de grup içindeki rollerini anlamalarını sağlayan önemli bir pedagojik alan olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma, çocuk korosu ortamında ortaya çıkan iletişim biçimlerini ve grup dinamiklerini öğrenci ve ebeveyn değerlendirmeleri doğrultusunda incelemeyi amaçlamıştır. Elde edilen bulgular, koro çalışmalarının çocuklar tarafından empati, iş birliği, iletişim ve grup uyumu açısından yüksek düzeyde olumlu bir deneyim olarak algılandığını göstermektedir.

Hem öğrenci hem de ebeveyn verilerinin genel olarak örtüşmesi, koro ortamının sosyal becerilerin gelişimini destekleyen bir yapı sunduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, öz düzenleme ve eleştiriye tepki gibi bazı becerilerin gelişiminin daha uzun vadeli süreçler gerektirdiği anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, çocuk korosu çalışmaları yalnızca müzikal becerilerin geliştirilmesine hizmet eden bir etkinlik değil, aynı zamanda çocukların sosyal ve duygusal gelişimlerini destekleyen bütüncül bir öğrenme ortamı olarak değerlendirilebilir.

Bu araştırmanın bulguları doğrultusunda aşağıdaki öneriler sunulabilir:

Uygulamaya yönelik öneriler:

- Koro çalışmalarında yalnızca müzikal çıktılara değil, iletişim, empati ve iş birliği becerilerine de bilinçli olarak yer verilmelidir.
- Koro şefleri, grup dinamiklerini destekleyecek etkinlikler ve etkileşim biçimleri geliştirmelidir.
- Prova süreçlerinde öğrencilerin duygusal farkındalıklarını artıracak kısa değerlendirme ve geri bildirim etkinlikleri uygulanabilir.

Araştırmaya yönelik öneriler:

- Gelecek çalışmalarda ön test–son test desenleri kullanılarak gelişimsel değişimler daha net biçimde incelenebilir.
- Daha geniş ve farklı yaş gruplarını kapsayan örneklemlerle benzer çalışmalar tekrarlanabilir.
- Nitel veri toplama yöntemleri (gözlem, görüşme vb.) eklenerek koro içi etkileşim süreçleri daha derinlemesine analiz edilebilir.

KAYNAKÇA

Delius, J. A. M., & Müller, V. (2023). Interpersonal synchrony when singing in a choir: Temporal coordination dynamics in physiological systems. *Frontiers in Psychology, 13*, 1087517. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.1087517

Dörnyei, Z. (1997). Psychological processes in cooperative language learning: Group dynamics and motivation. *The Modern Language Journal, 81*(4), 482–493.

Frizzell, E. Y., & Windsor, L. C. (2021). Effects of teaching experience and culture on choral directors' descriptions of choral tone. *PLoS One, 16*(12), e0256587. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0256587

Gutiérrez Cisneros, A., Roussey, J., Inbar, T., Fratacci, A., & Frey, A. (2023). Impact of daily choral singing and creative writing activities on the cognitive development of French children from low socioeconomic backgrounds. *Children, 10*(9), 1515. https://doi.org/10.3390/children10091515

Aynı Klavyede İki Kişi: Dört El Piyano ile Sosyal Bağların Güçlenmesi

Two People on One Keyboard: Strengthening Social Bonding Through Four- Handed Piano

Sude Zarife Özdamar

Milli Eğitim Bakanlığı

ozdamarsude@hotmail.com

Özet

Dört el piyano, iki piyanistin aynı enstrüman üzerinde eş zamanlı olarak performans sergilediği, yüksek düzeyde koordinasyon, dikkat ve karşılıklı etkileşim gerektiren bir müziksel çalışmadır. Bu performans biçiminde icracılar yalnızca teknik becerilerini değil, aynı zamanda dinleme, uyum sağlama, zamanlama ve birlikte karar verme gibi bilişsel ve sosyal becerilerini de aktif biçimde kullanırlar. Bu araştırmanın amacı, dört el piyano çalışmalarının Bilim ve Sanat Merkezi öğrencilerinin sosyal kabul düzeyleri ve akran ilişkileri üzerindeki etkisini incelemektir.

Özel yetenekli öğrencilerin eğitim ortamlarında sıklıkla gözlemlenen yüksek başarı yönelimi, bireyler arası rekabeti artırabilmekte; bu durum ise sosyal uyum ve akran ilişkileri üzerinde sınırlayıcı etkiler yaratabilmektedir. Bu bağlamda, iş birlikli müzik uygulamalarının sosyal-duygusal gelişimi destekleyici rolünün araştırılması önem arz etmektedir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup veriler, BİLSEM bünyesinde dört el piyano repertuvarı çalışan farklı yaş ve gelişim düzeyindeki öğrenciler ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmelerle toplanmıştır. Araştırma verileri, nitel tekniklere göre analiz edilecek ve alan araştırması tekniklerine göre değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak araştırmanın, dört el piyano çalışmalarının öğrenciler arasında empati, iletişim ve iş birliği becerilerini anlamlı düzeyde artıracağı; buna bağlı olarak akran zorbalığı eğilimlerini azaltarak sosyal kabul düzeylerini yükselteceği yönünde bulgular ortaya koyması beklenmektedir. Bu doğrultuda çalışma, özel yetenekli öğrencilerin eğitiminde iş birlikli müzik uygulamalarının sosyal-duygusal gelişimi destekleyen etkili bir pedagojik araç olarak kullanılabileceğine ilişkin kuramsal ve uygulamalı katkılar sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dört el piyano, sosyal kabul, akran ilişkileri, iş birlikli öğrenme, BİLSEM

Abstract

Two People on One Keyboard: Strengthening Social Bonding Through Four- Handed Piano Abstract Four-hand piano is a musical performance in which two pianists play the same instrument simultaneously, requiring a high degree of coordination, attention, and mutual interaction. In this performance format, the performers actively utilize not only their technical skills but also their cognitive and social skills, such as listening, adapting, timing, and making decisions together. The purpose of this study is to examine the effect of four-hand piano studies on the levels of social acceptance and peer relationships among students at the Science and Arts Center.

The high achievement orientation frequently observed in educational settings for gifted students can intensify inter-individual competition; this situation, in turn, may have limiting effects on social adaptation and peer relationships. In this context, it is important to investigate the role of collaborative music practices in supporting social- emotional development. The study employed a qualitative research method, and data were collected through semi-structured

interviews conducted with students of various ages and developmental levels who were working on a four-hand piano repertoire at BİLSEM. The research data were analyzed using qualitative techniques and evaluated in accordance with field research methodologies.

Consequently, the study is expected to reveal findings indicating that four hand piano studies will significantly enhance empathy, communication, and collaboration skills among students; consequently, by reducing tendencies toward peer bullying, they will increase levels of social acceptance. In this regard, the study aims to provide theoretical and practical contributions regarding the use of collaborative music practices as an effective pedagogical tool to support the social-emotional development of gifted students.

Keywords: *Four-hand piano, social acceptance, peer relationships, collaborative learning, BİLSEM*

GİRİŞ

Müzik eğitimi, bireyin yalnızca sanatsal ve teknik gelişimini değil aynı zamanda sosyal ve duygusal gelişimini de destekleyen çok yönlü bir alan olarak kabul edilebilir. Özellikle grup halinde icra edilen müzik etkinlikleri, bireyler arasında iş birliği, empati, iletişim ve karşılıklı güven gibi sosyal becerilerin gelişimine katkı sağlayan güçlü bir pedagojik araç niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda dört el piyano gibi iki icracının aynı enstrüman üzerinde eş zamanlı performans sergilemesini gerektiren çalışma biçimleri, bireyler arası koordinasyon ve uyumu en üst düzeyde talep eden özgün bir müzikal pratik olarak öne çıkmaktadır.

Özel yetenekli öğrencilerin eğitimi, genel eğitim sisteminden farklı dinamikler barındırmaktadır. Bu öğrenciler, bilişsel kapasiteleri ve performans düzeyleri bakımından akranlarından farklılaşırken, eğitim ortamlarında sıklıkla yüksek başarı beklentisi ve rekabetçi bir atmosferle karşı karşıya kalmaktadırlar. Literatürde, özel yetenekli öğrencilerin bireysel başarıya yönelik yoğun odaklanmalarının, zaman zaman sosyal uyum süreçlerini olumsuz etkileyebildiği, akran ilişkilerinde gerilim ve dışlanma gibi sorunlara zemin hazırlayabildiği vurgulanmaktadır. Bu durum öğrencilerin akademik ve sanatsal alanlardaki üstün performanslarının aksine, sosyal-duygusal gelişim açısından desteğe ihtiyaç duyabileceklerini göstermektedir.

Bu noktada, iş birlikli öğrenme yaklaşımları önemli bir çözüm potansiyeli sunmaktadır. Bireylerin ortak bir hedef doğrultusunda birlikte çalışmasını gerektiren etkinlikler, rekabetten ziyade dayanışmayı ön plana çıkararak sosyal bağların güçlenmesine katkı sağlamaktadır. Müzik alanında bu yaklaşımın en somut örneklerinden biri dört el piyano çalışmalarıdır. Dört el piyano, iki icracının aynı klavye üzerinde, aynı anda, birbirini dinleyerek ve sürekli müzikal iletişim halinde performans sergilemesini gerektirir. Bu süreçte icracılar, tempo, dinamik ve ifade gibi müzikal unsurlarda ortak kararlar almak zorunda kalır; bu da doğal olarak dinleme becerisi, empati, sabır ve uzlaşma gibi sosyal-duygusal yetkinliklerin gelişimini teşvik eder.

Bu alanda yapılan araştırmalar incelendiğinde, dört el piyano çalışmalarının özel yetenekli öğrencilerin sosyal kabul düzeyleri ve akran ilişkileri üzerindeki etkisini doğrudan ele alan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurmayı amaçlamakta; veriler, dört el piyano repertuvarı çalışan BİLSEM öğrencileriyle gerçekleştirilen görüşmeler yoluyla toplanmaktadır. Bu doğrultuda araştırma, dört el piyano uygulamalarının sosyal-duygusal gelişime ve akran ilişkilerine katkısını nitel bir bakış açısıyla incelemeyi ve hem literatüre hem de özel yetenekli öğrencilerle çalışan eğitimcilere yönelik uygulamalı öneriler sunmayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı, dört el piyano çalışmalarının özel yetenekli öğrencilerin sosyal kabul düzeyleri ve akran ilişkileri üzerindeki etkisini incelemektir.

Literatür incelendiğinde, iş birlikli müzik uygulamalarının sosyal beceriler üzerindeki etkisini ele alan çalışmaların bulunduğu, ancak bu uygulamaların özel yetenekli öğrenciler özelinde ve dört el piyano gibi ikili icra pratikleri bağlamında ele alındığı çalışmaların sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu yönüyle araştırmanın, hem alana hem de özel yetenekli öğrencilerle çalışan müzik eğitimcilerine, akran ilişkilerini destekleyici uygulamalar geliştirme konusunda katkı sunması amaçlanmaktadır. beklenmektedir.

Çalışmanın Modeli, Veri Toplama ve Çözümleme Teknikleri

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Araştırmanın verileri, dört el piyano repertuvarı çalışan, farklı yaş ve gelişim düzeylerindeki BİLSEM öğrencileriyle gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla toplanmıştır. "Yapılanmışlık bir derece sorundur. Çoğu görüşme bu iki uç arasında bir ortamda yapılır ki bunlara da yarı yapılandırılmış görüşme denir" (Karasar, 2023, s. 213). Elde edilen veriler, nitel araştırma tekniklerine uygun biçimde analiz edilerek sonuçlara ulaşılmıştır. Bu süreçte katılımcıların ifadelerinden elde edilen bulguların, dört el piyano çalışmalarının sosyal kabul ve akran ilişkileri üzerindeki olası etkilerini ortaya koyacak biçimde yorumlanması hedeflenmiştir.

Kavramsal Çerçeve

Müzik ve Sosyal Gelişim

Müzik, tarih boyunca insanları bir araya getiren ve topluluk duygusunu güçlendiren bir araç olarak düşünülebilir. Bu etkinin kökeninin, aslında düşünüldüğünden çok daha erken bir döneme dayandığı söylenebilir: "Bu alanda özellikle son yıllarda oldukça büyüyen gelişim psikolojisi literatürü, müziğin sosyal etkilerinin yaşamın ilk aylarından itibaren ortaya çıktığına ve insan hayatında tarih boyu kendine yer edinmiş müziğin, farklı mekanizmalar aracılığı ile bireyleri yakınlaştırdığına işaret etmektedir" (Soley ve Köseler, 2021: 766). Bu yakınlaştırıcı etkinin, kişiler arasındaki farklılıkları da aşabildiği kabul edilebilir. "Müziğin birleştirici ve paylaştırıcı yanının olması, insanlara müzik aracılığıyla ve müzik yapma amacıyla bir araya gelme ortamı oluşturmaktadır. Müzik, din, inanç, dil, kültür ayrımı gözetmeksizin kişileri ve grupları bir araya getirebilir" (Uslu, 2009: 820).

Çocukluk döneminde verilen müzik eğitimi söz konusu olduğunda bu etkinin daha da somutlaştığı düşünülebilir. "Çocuğun disiplinli olmasında, dahil olduğu gruplara kolayca uyum sağlamasında, sosyal becerilerinin gelişmesinde, empati yapabilmesinde, başkalarının ona ve aynı şekilde onun başkalarına saygı göstermesinde, benmerkezcilikten kurtulmasında müzik çalışmalarının önemi büyüktür" (Kazımlı, 2024: 1527).

Müziğin bu sosyalleştirici etkisi genel öğrenci grupları için geçerli kabul edilse de, özel yetenekli öğrencilerin akran ilişkilerinin farklı bir tabloya işaret edebileceği düşünülebilir.

Özel Yetenekliler ve Akran İlişkileri

Müziğin sosyalleştirici işlevinin, özel yetenekli öğrenciler söz konusu olduğunda aynı kolaylıkla ortaya çıkmayabileceği düşünülebilir; zira bu öğrencilerin akran ilişkileri, kendine özgü bazı zorluklar barındırıyor olabilir. Nitekim özel yetenekli çocukların bilişsel özellikleri, onları akranlarıyla ilişkilerinde bir tür ikilemle karşı karşıya bırakabilmektedir: "Özel yetenekli

çocuklar sahip oldukları bilişsel özelliklerinden dolayı bir ikilem arasında kalmaktadırlar. Bu çocukların ilgi ve isteklerinin farklı olmasından dolayı kendi yaş grubundaki bireylerle rahatça uyum kuramamaları ve bilişsel açıdan kendilerinden bekleneni yerine getirme istekleri özel yetenekli çocukların yalnızlık duygusuna kapılmalarına sebep olabilmektedir. Ayrıca sosyal uyum problemleri yaşamalarına ve liderlik gibi özelliklerini geliştirebilmelerine engel teşkil edebilmektedir. Özel yetenekli öğrencilerin akran ilişkileri, onların sağlıklı bir sosyal duygusal gelişim geçirmeleri için büyük önem taşımaktadır" (Ataş ve Sirem, 2020: 3260).

Bu ikilemin, bazı öğrencilerde kendini gizleme veya sosyal ortamlardan geri çekilme biçiminde de görülebildiği ifade edilebilir: "Özel yetenekli öğrencilerin arkadaş ilişkilerinde zorlandıklarını ve ilişkilerden doyum aldıklarını gösteren çalışmalar bulunmaktadır" (Yörük-Topuz ve Cihangir-Çankaya, 2022: 274).

Ancak bu tablonun tek yönlü olmadığı, akran ilişkilerine dair bulguların çeşitlilik gösterdiği de göz önünde bulundurulmalıdır: "Özel yetenekli çocukların toplumda ve akranları arasında etiketlenmeleri bazı durumlarda kendilerini gizleme, bildiklerini göstermeme, sosyal ortamlara katılmayarak yalnızlık yaşamaya neden olduğundan özel yetenekli çocuklara akran ilişkileri konusunda bireysel danışmanlık yapılmasına ihtiyaç duyulmaktadır" (Yalçın ve ark., 2021: 130).

Bu ifadeler bir arada değerlendirildiğinde, özel yetenekli öğrencilerin akran ilişkilerinin desteklenmesi gereken hassas bir alan olarak görülebileceği, bu desteğin sağlanabileceği ortamlardan birinin de yapılandırılmış ve ortak hedefe dayalı etkinlikler olabileceği düşünülebilir. Bu noktada, bireyleri ortak bir amaç etrafında bir araya getiren iş birlikli uygulamaların ve özellikle ortak müzik performansının bu sürece nasıl katkı sunabileceği bir sonraki bölümde ele alınmıştır.

İşbirliği ve Ortak Müzik Performansı

Müziğin en temel işlevlerinden birinin iletişim olduğu söylenebilir; nitekim "özünde iletişimdir müzik" (Say, 2018: 38) ifadesi, bu sanatın bireyler arası etkileşimle ne denli iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır. Bu iletişimsel özelliğinn yalnızca duygusal değil aynı zamanda işlevsel bir boyutu da bulunduğu düşünülebilir. Nitekim müzikle uğraşmanın, insan türünün gelişimi boyunca belirli sosyal işlevlere hizmet ettiği ileri sürülmektedir: "Müzik ile uğraşmak kişiyi toplum içinde, iletişim, işbirliği, grup koordinasyonu ve sosyal bütünlük gibi evrimsel fonksiyonları içerir" (Yazıcı, 2017: 90).

Bu işlevsel potansiyelin, iş birlikli öğrenme modeliyle birleştirildiğinde eğitim ortamlarında daha görünür hâle gelebileceği değerlendirilebilir: "İşbirlikli öğrenme modeli ile gerçekleştirilecek müzik eğitiminin, öğrencilerin başarı ve performanslarını arttıracağı, okula, derse, arkadaşlarına, öğretmenlerine ve öğrenmeye ilişkin olumlu tutum geliştirecekleri değerlendirilmektedir" (Kılbaş ve ark., 2022: 358). Bu yaklaşımın etkilerine ilişkin araştırma sonuçları incelendiğinde de benzer bir tabloyla karşılaşılmaktadır: "Müzik eğitimi alanında, işbirlikli öğrenme yöntemi kullanılarak yapılan araştırma sonuçları incelendiğinde, işbirlikli öğrenme yönteminin çalışma yapılan gruplar üzerinde en çok sosyal beceriler kazanma bakımından etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Grup başarısı için birlikte çalışma (olumlu bağımlılık) kazanımı, araştırmalarda en fazla elde edilen sosyal beceridir." (Kılbaş ve ark., 2022: 365).

Bu bağlamda müzik ile iş birliği arasındaki ilişkinin eğitim ortamlarında somut sosyal kazanımlara dönüşebileceği düşünülebilir. Ortak hedefe dayalı müzik etkinlikleri arasında, iki icracının aynı enstrüman üzerinde eş zamanlı performans sergilemesini gerektiren dört el piyano çalışmalarının, bu tür bir "birlikte çalışma" ve "olumlu bağımlılık" deneyimini en yoğun

biçimde barındıran uygulamalardan biri olabileceği düşünülür. Bu doğrultuda, dört el piyano çalışmalarının özel yetenekli öğrencilerin sosyal kabul düzeyleri ve akran ilişkileri üzerindeki olası katkısının incelenmesi, bu araştırmanın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Tablo1. Araştırmaya Katılan Öğrencilerin Demografik Bilgileri

	Cinsiyet	**Yaş**	**Eğitim Aldığı Kurum**	**Dört El Piyano Deneyimi**	**Piyano Eğitim Süresi**
K1	Kız	11	Mustafa Canlı Bilim ve Sanat Merkezi	Yok	2 yıl
K2	Kız	11	Mustafa Canlı Bilim ve Sanat Merkezi	Yok	3 yıl
K3	Erkek	10	Mustafa Canlı Bilim ve Sanat Merkezi	Yok	4 yıl
K4	Kız	12	Mustafa Canlı Bilim ve Sanat Merkezi	Yok	4 yıl

Araştırmaya 10-12 yaş aralığında BİLSEM kurumunda öğrenim gören dört öğrenci katılmıştır. Katılımcıların daha önce dört el-düo deneyimi yoktur. Öğrenciler derslere iki kişi girmektedir ve öğrencilerin alan grupları K1-K2 ve K3-K4 şeklindedir.

Dört aylık dört el piyano çalışması sonunda katılımcılarla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler aşağıda sunulmuştur:

Dört el piyano çalışma sürecinizde partnerinizle kurduğunuz iletişimi nasıl tanımlarsınız? Düet sürecinde aranızdaki iletişimin zamanla değiştiğini düşünüyor musunuz?

K1: *Evet. Aramızda sadece ikimizin anlayabildiği iyi bir ortak iletişim gelişti. Eskiden derslerde düet çalışmıyorduk o yüzden biraz daha az iletişim kuruyorduk.*

K2: *Evet. Eskiden sadece sözlü olarak iletişim kuruyorduk fakat şimdi jest ve mimiklerimizle bile anlaşabiliyoruz.*

K3: *Değişti. Ben onunla konuşmuyordum çok fazla düet çalışmamız nedeniyle konuşmak zorunda kaldım ve o beni açtı. Daha fazla iletişim kuruyoruz. Ona abla diyorum ve genelde hep o beni düzeltiyor.*

K4: *Kısmen değişti. Tek taraflı bir iletişim. Çoğunlukla ben konuşuyorum. O hiç konuşmuyor diyebilirim. Düet çalışmadan önce de çoğunlukla böyleydi.*

Çalışmalarınız sırasında en çok hangi konularda iletişim kuruyorsunuz?

K1: *Esere ne zaman başlayacağız? Nerede, kim, ne yapacak? Hangi tempoda çalacağız? Gibi konularda iletişim kuruyoruz.*

K2: *Yanlışlarımızı düzeltmekle ilgili birbirimizle çok tartışıyoruz.*

K3: *Düetle alakalı konularda, özellikle hatalar konusu. O beni düzeltiyor ama ben onu düzeltmiyorum.*

K4: *Çoğunlukla düet hakkında konuşuyoruz. Hataların düzeltilmesi konusu… Ama düet dışında ders sırasında yaptığı olumsuz davranışları koşununda da uyarıyorum yapmaması için. Yaramaz bir öğrenci ve beni ablalık yapmaya zorluyor.*

Birlikte çalarken uyum sağlama sürecini nasıl tanımlarsınız?

K1: *İlk başta uyum sağlayamadık sonra yavaş yavaş düeti anlamaya başladık ve birbirimizi uyarmaya başladık. Uyardıkça artık ikimizde aynı tempoda çalmaya başladık ve daha çok keyif almaya başladık.*

K2: *İlk başta çekingendik birbirimizle çok iletişim kuramıyorduk. Fakat sonradan birbirimize ısınmaya başladık ve yanlışlarımızı söylemekten çekinmez hale geldik. Böylece birbirimizin yanlışlarını kapattık ve daha iyi çaldık.*

K3: *Uyum sağladığımızı düşünüyorum ama bunun için özellikle bir şey yapıyor muyum? Onu ben de bilmiyorum. Biraz daha sürece ihtiyacım var.*

K4: *Çalarken gayet uyumlu olduğumuzu düşünüyorum. Mesela bir yeri yapamayınca yavaşlamaya çalışıyorum. Onun da aynı şekilde yaptığını düşünüyorum. Çok zorlanmadım onunla çalışırken.*

Uyum sağlamakta zorlandığınız durumlar oldu mu? Olduysa nasıl düzelttiniz?

K1: *Oldu. O çok hızlı çaldı, bense çok yavaş çaldım. Bir de eserin bir kısmını sert yapıyordu ve ben o kısımlarda biraz rahatsız oluyordum bundan dolayı onu uyardım, öğretmenimiz de uyardı. Bir hafta sonra yine aynı çalıyordu ve ben yine uyardım. Daha sonra düzeltti. Hız konusunda da orta yolu bulduk.*

K2: *Aslında düzeltmedik, zamanla birbirimize alıştık. Onunla konuşmaktan, hatalarını söylemekten çekiniyordum. Benimle küser diye…*

K3: *Evet. Deşifre yaparken ve eseri çalarken yanlış yapınca kızıyor bana. Ben de yapmamaya çalışıyorum.*

K4: *Uyum sağlamakta fazla sorun yaşamadık.*

Dört el piyano çalışırken işbirliği yapma biçiminizin zamanla değiştiğini düşünüyor musunuz?

K1: *Evet. Özellikle sahnede performansımız sırasında seyircinin bize eşlik etmesi sırasında tüm çalışma sürecimiz boyunca yaşadığımız anlaşmazlıkların üstesinden gelip bir takım arkadaşı olduğumuzu hissettim ve sahnede onunlayken çok keyif aldım. Artık birbirimizi daha iyi anlıyoruz ve eskisi kadar hata yapmıyoruz.*

K2: *Kısmen. Zamanla olumlu yönde değişmiş olabilir ama en baştan beri hep işbirliği içerisindeydik.*

K3: *Evet. İlk başta onunla hiç konuşmuyorduk.*

K4: *Sanırım evet. Onun için bilemem ama onun hatalarını beklemeye, düzeltmeye ve yardım etmeye çalışıyorum.*

Dört el piyano çalışması arkadaşlık ilişkinizi nasıl etkiledi?

K1: *Olumlu etkiledi. Onunla iyi anlaşıyoruz.*

K2: *Olumlu etkiledi. Daha çok yakınlaştık. Zamanla eserin eğlenceli hale gelmesi ile birlikte birbimizle iletişimimiz arttı.*

K3: *Olumlu etkiledi.*

K4: *Olumlu etkilediğini düşünüyorum. Yılın başlarında neredeyse hiç konuşmuyorduk. Sadece eğitimcimizle birlikteyken iletişim kuruyorduk. Şimdi biraz daha fazla iletişim kurduğumuzu düşünüyorum. Yine de tek taraflı biraz ama olsun.*

Dört el piyano çalışmasının sabır, empati ve sorumluluk gibi sosyal becerilere etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?

K1: *Evet. Bazen sabretmesi zor olsa da düet sayesinde sabretmeyi öğrendim.*

K2: *Düşünüyorum. Öncelikle düet zaten iki kişinin arasındaki bağı güçlendiriyor. Çünkü aynı piyanoda dört el çalarken o hata yaptığında "sen de o hatayı yapabilirdin" diye düşünüyorsun. Bu da işbirliğimizi artırdı.*

K3: *Evet, mesela sahneye çıkarken sahnede ne yapılması gerektiği konusunda birbirimize güvenmemiz gerekiyor.*

K4: *Evet, kesinlikle. Özellikle karşı tarafın hatalarını vs. beklemenin sabrımı artırdığını düşünüyorum. Ben de hatalar yapıyorum, o da hatalar yapıyor. O yüzden onunla daha rahat empati kurabiliyorum. Çok da sinir olmuyorum. Daha fazla tolere edebiliyorum artık.*

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma kapsamında dört ay boyunca dört el piyano çalışması yürüten BİLSEM öğrencileriyle gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen bulgular, bu çalışmanın odaklandığı sosyal kabul ve akran ilişkileri açısından olumlu değişime işaret etmektedir. Katılımcıların büyük çoğunluğu, süreç başında sınırlı düzeyde kalan iletişimlerinin zamanla derinleştiğini, sözel iletişimin yanı sıra jest ve mimik gibi sözel olmayan iletişim biçimlerinin de devreye girdiğini ifade etmiştir. Özellikle daha önce partneriyle sınırlı etkileşimde bulunan katılımcıların (K3), dört el çalışma zorunluluğu nedeniyle iletişime daha fazla dahil olduğu görülmüş; bu durum, yapılandırılmış ortak performans etkinliklerinin, kendiliğinden gelişmesi beklenemeyecek etkileşimleri tetikleyebileceğini düşündürmektedir. Bununla birlikte tüm ilişkilerin aynı simetride ilerlemediği de görülmektedir; bir katılımcı (K4) sürecin sonunda dahi iletişimin büyük ölçüde tek taraflı kaldığını belirtmiştir. Bu bulgu, dört el piyano çalışmalarının akran ilişkilerine etkisinin doğrusal ve homojen olmayabileceğine, bireysel ve ilişkisel farklılıklara bağlı olarak değişebileceğine işaret etmesi bakımından dikkate değerdir.

Uyum sağlama sürecine ilişkin ifadeler incelendiğinde, katılımcıların çoğunun süreç başında tempo ve dinamik farklılıkları gibi teknik güçlüklerle karşılaştığı, ancak bu güçlüklerin zamanla karşılıklı uyarı, geri bildirim ve öğretmen desteğiyle giderildiği görülmektedir. Bazı katılımcıların (K2) başlangıçta partnerini üzme kaygısıyla hatalarını dile getirmekten çekindiğini, ancak sürecin ilerlemesiyle bu çekingenliğin azaldığını ifade etmesi, dört el piyano çalışmasının yalnızca müzikal değil, kişilerarası güven inşasına yönelik bir işlev de üstlenebileceğini göstermektedir. Katılımcıların sahne performansı deneyimini bir dönüm noktası olarak tanımlaması (K1) ise, ortak icra sürecinin yalnızca prova ortamıyla sınırlı kalmayıp, performansın kendisinin de "birlikte bir ekip olma" algısını pekiştiren bir unsur olabileceğine işaret etmektedir.

Katılımcıların tamamı, dört el piyano çalışmasının arkadaşlık ilişkilerini olumlu yönde etkilediğini belirtmiş; sabır, empati ve sorumluluk gibi sosyal-duygusal beceriler bakımından da benzer biçimde olumlu değerlendirmelerde bulunmuştur. Özellikle partnerin hatalarını bekleme ve karşılıklı hata yapma deneyiminin paylaşılması, katılımcılarda empatik bir bakış açısının gelişmesine katkı sağlamış görünmektedir. Bu bulgular bir bütün olarak değerlendirildiğinde, dört el piyano çalışmalarının, özel yetenekli öğrencilerin akran ilişkilerinde iletişim, uyum, güven ve empati gibi boyutlarda olumlu bir katkı sunabileceği söylenebilir; bu yönüyle araştırmanın başında ortaya konan beklentilerle tutarlı bulgulara ulaşıldığı ifade edilebilir.

Bu sonuçlar doğrultusunda; öncelikle çalışma grubunun sınırlı sayıda öğrenciden oluşması nedeniyle, bulguların genellenebilirliğini artırmak amacıyla daha geniş katılımcı

gruplarıyla ve farklı BİLSEM merkezlerinde tekrarlanacak çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. İkinci olarak, sürecin başlangıcından itibaren düzenli aralıklarla veri toplanmasının, iletişim ve uyum sağlama süreçlerindeki değişimin daha ayrıntılı biçimde izlenmesine imkân tanıyacağı düşünülmektedir. Ayrıca, BİLSEM'lerde görev yapan eğitimcilerin dört el piyano gibi ikili icra etkinliklerine müfredat içinde daha fazla yer vermesi, partner eşleştirmelerinde öğrencilerin iletişim ve kişilik özelliklerini de göz önünde bulundurması önerilmektedir. Derslerin genellikle grup hâlinde yürütüldüğü göz önünde bulundurulduğunda, repertuvarda bu tür ikili çalışmalara ayrılan sürenin artırılmasının, öğrenciler arasında oluşabilecek kıyaslama ve rekabet eğilimlerini azaltarak akran zorbalığı gibi olumsuz davranışların önüne geçilmesine katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Son olarak, bu çalışmada nitel bulgularla ortaya konan eğilimlerin, sosyal kabul ve akran ilişkilerini ölçen nicel araçlarla desteklenmesinin, dört el piyano çalışmalarının etkisini daha kapsamlı biçimde ortaya koyabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Ataş, M.S. & Sirem, Ö. (2020). Özel Yetenekli Öğrencilerin Akran İlişkilerinin Öğretmen Görüşlerine Göre İncelenmesi. *Journal of History School*, 48, 3256- 3273.

Karasar, N. (2023). *Bilimsel araştırma yöntemi.* Nobel Yayınları.

Kazımlı, A. (2024). Müzik Çalışmalarının Çocukların Sosyal Gelişimine Etkisi. *International Social Sciences Studies Journal*, 10(9), 1522-1530.

Kılbaş, M., Halvaşi, B. & Bağcı, H. (2022). Müzik Eğitiminde İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Kullanımının İncelenmesi. *Turkish Studies - Education*, 17(2), 353-367.

Say, F. (2017). *Akılla bir konuşmam oldu*. Doğan Kitap Yayınları.

Soley, G., & Köseler, B. (2021). Müziğin Sosyal Gücü: Müzik Temelli Etkinliklerin Ve Eğitim Programlarının Sosyal Etkilerine Gelişimsel Bakış. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 36(3), 758-773.

Uslu, M. (2007). *Müzik Eğitiminin Kişilik ve Sosyal Gelişme Açısından Değerlendirilmesi*. 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 10-15 Eylül 2007 Ankara.

Yalçın, H., Obalı, İ. ve Öztüren, A. (2021). Özel Yetenekli Çocukların Mizah Duyguları ve Arkadaşlık İlişkileri. *KTO Karatay Üniversitesi Sağlık Bilimleri Dergisi,* 2(3), 119-134.

Yazıcı, D. (2017). Müziğin İnsan Beyni Üzerindeki Etkisi. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS),* 3(1), 2458-9381.

Yörük-Topuz, İ. ve Cihangir-Çankaya, Z. (2022). Özel Yetenekli Öğrencilerin Psikolojik Sağlamlığının Yordayıcıları: Benlik Saygısı, Akran İlişkileri ve Ebeveyn Tutumları. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Özel Eğitim Dergisi*, 23(2), 271-294.

Müzik Tercihinde Sembolik Dışlama: Negatif Omnivorluk

Symbolic Exclusion and Negative Omnivorousness in Musical Preferences

Şevval Seyit Arslan
Dokuz Eylül Üniversitesi
sevvalseyit1@gmail.com

Özet

Müzikoloji, sosyoloji ve kültürel çalışmalar literatüründe sıkça konu edinilen "yüksek sanat" ve "popüler kültür" arasındaki hiyerarşik ayrım, kitle iletişim araçlarının ve dijitalleşmenin etkisiyle ciddi bir dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşüm, Peterson'ın "kültürel omnivorluk" kuramıyla kavramsallaştırılarak yüksek statülü bireylerin estetik yelpazelerinin giderek genişlediği ileri sürülür. Ancak bu çalışma, söz konusu kapsayıcılık söyleminin sınıfsal hiyerarşileri ve toplumsal sınırları ortadan kaldırmadığı eleştirisi üzerine inşa edilmiştir. Çalışmada Bethany Bryson tarafından literatüre kazandırılan "negatif omnivorluk" ve "sembolik dışlama" kavramları merkeze alınarak, günümüz dinleme pratiklerindeki yeni sınır inşaları incelenecektir. Dijital kültürel bolluk çağında seçkin sınıflar, statülerini "neyi tükettikleriyle" değil, stratejik bir biçimde "neyi reddettikleriyle" (dislikes) korumaktadır. Bir müzik türünü reddetmek, salt estetik bir tercih olmaktan çok, o müziğin temsil ettiği altkültürü ve toplumsal grubu sembolik olarak dışlama pratiğidir. Egemen değerlerin dışında kalan grupların müzik pratiklerinin toplumda nasıl bir "ahlaki panik" (moral panic) yarattığı ve bu paniğin dışlama mekanizmalarını nasıl meşrulaştırdığı, çalışmanın odak noktalarından biridir. Bu teorik çerçeve bağlamında; küresel ölçekte "kötü", "yoz" gibi tanımlarla etiketlenen piyasa müziklerine yöneltilen refleksler ile Türkiye'de Arabesk müzik çevresinde deneyimlenen tarihsel gerilim, sembolik dışlamanın somut örnekleri olarak değerlendirilmiştir. İlgili literatür ışığında yapılan bu inceleme, estetik hoşgörünün mutlak bir sınırsızlık içermediğini; müzik tercihlerinin, görünmez "sembolik duvarlar" örerek toplumsal aidiyet ve hiyerarşileri yeniden üreten politik araçlar olarak işlev görmeye devam ettiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel omnivorluk, negatif omnivorluk, sembolik dışlama, ahlaki panik

Abstract

In the literature of music sociology and ethnomusicology, the hierarchical distinction between "high art" and "popular culture" has undergone a significant transformation due to the impact of mass media and digitalization. This transformation has been conceptualized through Richard Peterson's thesis of "cultural omnivorousness," suggesting that the aesthetic repertoires of high-status individuals are gradually expanding. However, this study is built upon the critique that this discourse of inclusivity has not eliminated class hierarchies and social boundaries. The main purpose of this study is to examine the construction of new boundaries in contemporary listening practices by focusing on the concepts of "negative omnivorousness" and "symbolic exclusion" introduced to the literature by Bethany Bryson. In the era of digital cultural abundance, elite classes maintain their status not through "what they consume," but strategically through "what they reject" (dislikes). Rejecting a musical genre is not merely an aesthetic preference; rather, it is a practice of symbolically excluding the subculture and social group that the music represents. One of the focal points of the study is how the musical practices of groups falling outside the dominant values create a "moral panic" in society and how this panic legitimizes exclusion mechanisms. Within this theoretical framework, the reflexes directed towards market music labeled as "banal" or "corrupt" on a global scale, along with the historical tension experienced around Arabesk music in Türkiye,

are evaluated as concrete examples of symbolic exclusion. This review, conducted in light of the relevant literature, reveals that aesthetic tolerance does not imply absolute limitlessness; musical preferences continue to function as political tools that reproduce social belonging and hierarchies by building invisible "symbolic walls."

Keywords: *Cultural omnivorousness, negative omnivorousness, symbolic exclusion, moral panic*

GİRİŞ

Müzikoloji ve kültür tarihi literatüründe, "sanat" ve "popüler kültür" kategorileri uzun süre birbirini dışlayan ve aralarında estetik bir uçurum barındıran yapılar olarak tasvir edilmiştir. Ancak yerleşik tarih yazımının, popüler kültürü yalnızca 20. yüzyıl kitle iletişim araçlarına indirgeyen seçkinci tavrı, müzikal üretimin tarihsel ve toplumsal sürekliliğini görmezden gelmektedir. Bu tarihsel yok sayma, esasen popüler olanın yaratacağı düşünülen kültürel erozyona karşı geliştirilmiş bir savunma mekanizmasıdır. "Popüler kültüre yüklenen olumsuz anlamların yaratacağına inanılan tahribat nedeniyle bu kültürden en hafif deyişle 'çekinilmesi' üzerine bir tarihsel arka plandan başlayarak günümüze değin yaşanan süreç ele alınmaz" (Kutluk, 2022, s. 247). Söz konusu bu 'çekinme' hali ve tarihsel sürecin devre dışı bırakılması, kategoriler arasındaki sınırların sorgulanmadan kabul edilmesine zemin hazırlamıştır. Oysa, müzikal formların "yüksek" veya "alçak" olarak etiketlenmesi estetik bir mutlaklıktan ziyade, Pierre Bourdieu'nun (1984) da işaret ettiği üzere politik bir inşa ve sınıfsal bir mesafe koyma eylemidir. Bir yapıtın popülerleştiğinde sanat vasfını yitirdiği inancı, estetik kaygıdan öte, iktidar alanlarının yeniden üretilmesiyle ilgilidir. Bu bağlamda, Richard Peterson tarafından kavramsallaştırılan "kültürel omnivorluk" tezi, hiyerarşilerin yıkıldığına dair iyimser bir tablo çizse de, güncel tartışmalar bu kapsayıcılığın sınırlarını sorgulamaktadır. Bu çalışma, müziği estetik bir yargı nesnesi olmaktan çıkarıp toplumsal bir fenomen olarak ele almakta; günümüz dinleme pratiklerinde ortaya çıkan, tercihlerin genişlemesi kadar nelerin reddedildiğiyle de ilgilenen "negatif omnivorluk" kavramını, beğeninin sadece bir tercih değil, belirli altkültürlerin sistematik olarak dışlandığı yeni bir sınıfsal sınır inşası olduğu iddiası üzerinden ilgili literatürü eleştirel bir perspektiften yeniden okumayı amaçlamaktadır.

SEÇKİNCİLİKTEN OMNİVORLUĞA

Müzik sosyolojisi literatürü incelendiğinde, sanat ve popüler kültür arasındaki gerilimin, estetik bir tartışmadan ziyade toplumsal tabakalaşma ekseninde şekillendiği görülmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında Theodor Adorno ve Max Horkheimer'ın (1944) geliştirdiği "Kültür Endüstrisi" kavramı, popüler müziği standartlaşmış, ticari ve pasif tüketime dayalı bir ürün olarak kodlarken; "ciddi müziği" (sanat müziğini) eleştirel düşüncenin kalesi olarak konumlandırmıştır. Richard Middleton (1990) ise bu yaklaşımın, popüler kültürü salt kapitalist bir üretim çıktısına indirgeyerek dinleyicinin anlam üretme kapasitesini göz ardı ettiğini savunur. Bu eleştirel hattın karşısında, popüler kültürün estetik meşruiyetini savunan en önemli isimlerden biri Amerikalı sosyolog Herbert Gans olmuştur. Gans (1974), "yüksek kültür" ve "popüler kültür" ayrımının, aslında farklı eğitim ve sosyal geçmişlere sahip grupların farklı "beğeni kültürleri" (*taste cultures*) olduğunu savunur. Ona göre, bir beğeni kültürünü diğerinden üstün tutmak yerine, her grubun kendi estetik ihtiyaçlarını karşılama hakkı tanınmalıdır. Kutluk (2022), Gans'ın bu özgürlükçü yaklaşımını ve literatüre katkısını şöyle temellendirir: "Gans, çalışmasının temelini iki değer yargısına dayandırırken ilkinde popüler kültürü bir kültür olarak kabul ettiğini belirtir, diğerinde ise insanların yüksek ya da popüler diledikleri kültürü seçme hakkı olduğunu vurgular. Sözünü ettiği kültürel demokrasinin temelinde bu sav yatar" (s. 251).

Müzikal tercihler, endüstrinin pasif bir çıktısı olmaktan çok daha derin dinamiklere dayanır. Dinleyicinin bir eseri "sevmesi" veya "reddetmesi", anlık bir histen ziyade toplumsal arka planıyla örülü bir süreçtir. ‘’Müzik beğenisi, çok basit görünen ama oldukça karmaşık ve çok boyutlu bir süreci işaret eder. Beğeniyi belirleyen şeyler oldukça değişken ve fazladır’’(Kutluk, 2022, s. 247). Söz konusu bu karmaşıklığı ve değişkenliği sosyolojik bir zemine oturtarak literatürde köklü bir kırılma yaratan isim Pierre Bourdieu olmuştur. Bourdieu (1984), *Ayrım (Distinction)* adlı çalışmasında, estetik beğeninin —Kutluk’un da işaret ettiği o karmaşık sürecin— "doğuştan gelen" bir yetenek değil, aile ve eğitim yoluyla kazanılan "kültürel sermaye"nin bir göstergesi olduğunu öne sürer. Bu perspektifte, yüksek sanatı (örneğin operayı veya klasik batı müziğini) tüketmek, egemen sınıfların kendilerini alt sınıflardan ‘’ayrıştırma’’ stratejisidir. Dolayısıyla, "neyin sanat olduğu" sorusu, aslında "kimin meşru beğeniye sahip olduğu" sorusuyla eşdeğer hale gelir ve beğeni, sınıfsal sınırların çizildiği bir mücadele alanına dönüşür.

Ancak 1990’lara gelindiğinde, küreselleşme ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte, Bourdieu’nun çizdiği "seçkinci" (snob) profilinin aşındığı gözlemlenmiştir. Peterson ve Kern (1996), ABD’deki müzik beğenileri üzerine yaptıkları araştırmada, yüksek statü sahibi bireylerin artık sadece 'yüksek sanat' tüketmediklerini; aksine hem operayı hem de popüler türleri aynı anda sevebildiklerini ortaya koymuşlardır. Yazarlar, seçkinlerin (highbrows) beğeni kalıplarındaki bu değişimi veriler ışığında şöyle özetler: "Özetle, 1992 yılındaki seçkinler (highbrows), 1982 yılındakilere kıyasla daha omnivordur. 1992 yılında seçkinlerin; 'alt' ve 'orta' statülü müzik türlerini sevdiklerini bildirme olasılıkları, 1982 yılındaki seçkinlere göre istatistiksel olarak anlamlı düzeyde daha yüksektir. Spesifik olarak, seçkinlerin Country-Western, Bluegrass, Rock ve Blues sevdiklerini bildirme olasılıkları anlamlı ölçüde artmıştır" (Peterson & Kern, 1996, s. 902). Peterson bu yeni seçkin tipolojisini "Kültürel Omnivor" (her şeyi yiyen/tüketen) olarak tanımlamıştır. "Eğer omnivor figürü, elit (seçkin) figürünün yerini alıyorsa, bu durum statü hiyerarşisinin yapısının değiştiğini gösterir. Artık mesele, 'yüksek' kültüre sahip olup 'alçak' kültürü dışlamak değil; aksine, beğeni yelpazesinin genişliğidir." (Peterson, 1992, s. 254). "Richard Peterson’ın kültürel omnivor kavramı, son dönemde kültürel tüketim ile toplumsal statü arasındaki ilişkiyi tanımlamanın 'birincil yolu' (primary way) haline gelmiştir." (Warde et al., 2007, s. 144).

Ne var ki, bu "kapsayıcılık" söylemi, sınırların tamamen ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Bethany Bryson (1996), omnivorluğun rastgele bir hoşgörü olmadığını; aksine "Negatif Omnivorluk" kavramıyla, seçkinlerin hala belirli müzik türlerini (özellikle düşük eğitimli gruplarla özdeşleşen Rap veya Arabesk gibi) sistematik olarak dışladığını öne sürmüştür. Bryson’a göre (1996), "müzikal hoşgörü"nün kendisi yeni bir statü göstergesine dönüşmüş olsa da, bu hoşgörünün sınırları, beğenilmeyen türler üzerinden yeniden çizilmektedir.

Kültürel omnivorluk, "yüksek" sanatın yanı sıra "popüler" veya "düşük" kültürü de tüketebilme esnekliğini ifade ederken; negatif omnivorluk, bu her şeyi dinlemeye açık kitlenin ‘neyi dışarıda bıraktığı’ (dislikes) üzerinden kendi sınıfsal ve kültürel sınırlarını nasıl çizdiğiyle ilgilenir. Yani omnivor birey "her şeyi dinlerim ama X hariç" diyerek yeni bir elitizm sınırı çeker.

Türkiye bağlamında düşünüldüğünde, uzun yıllar boyunca "Arabesk" müziğe yönelik geliştirilen refleksif dışlama pratikleri, negatif omnivorluğun yerel bir tezahürü olarak okunabilir. Yerel bağlamdaki bu 'Arabesk karşıtlığı', küresel ölçekte eğitimli sınıfların 'Heavy Metal' veya 'Rap' türlerine karşı geliştirdiği mesafeli tutumla yapısal bir benzerlik taşımaktadır. Dolayısıyla güncel literatür, omnivorluğun sınıfsal sınırları yok etmediğini; aksine bu sınırların 'negatif omnivorluk' mekanizmasıyla yeniden inşa edildiğini göstermektedir.

NEGATİF OMNİVORLUK VE SEMBOLİK DIŞLAMA

Kültürel hiyerarşilerin aşındığına dair tartışmaların merkezinde, seçkin sınıfların değişen tüketim alışkanlıkları yer alır. ‘’Üst düzey meslek grubundaki bireylerin müzik beğenilerinin değişken olduğu ve popüler türleri de aynı oranda tükettikleri gözlenir. Bu durum alt sınıflarda görülmez ve müzik tercihleri daha stabildir. Elitist beğeninin yanında popüler türlere duyulan ilgi, bu sınıfın yeni bir adla tanımlanmasına neden olur: kültürel omnivorluk’’ (Kutluk, 2022, s.253).

Omnivorluk tezi, kültürel sınırların silikleştiğini ve beğenilerin demokratikleştiğini öne sürse de; bu kapsayıcılığın sınırlarını sorgulayan eleştirel yaklaşımlar, literatürde "negatif omnivorluk" kavramını gündeme getirmiştir. Bu eleştirel hattın temel argümanı, statü inşasında sadece "neyin tüketildiğinin" değil, aynı zamanda "neyin reddedildiğinin" de belirleyici olduğudur.

Bu noktada, Bethany Bryson (1996) tarafından kavramsallaştırılan "Sembolik Dışlama" (Symbolic Exclusion), kültürel beğenilerin toplumsal hiyerarşiyi yeniden üretmek amacıyla stratejik bir araç olarak kullanılmasını ifade eder. Bryson’a göre, yüksek statü grupları estetik sınırlarını rastgele çizmezler; aksine, toplumsal mesafeyi korumak istedikleri alt statü gruplarıyla özdeşleşen müzik türlerini (örneğin heavy metal, rap veya arabesk) beğenilerinin dışında bırakırlar. Bu bağlamda bir müzik türünü reddetmek, aslında o müziğin temsil ettiği toplumsal grubu ve yaşam tarzını sembolik olarak reddetmek anlamına gelir. Nitekim negatif omnivorlukta da sınıf sınırlarını, sevilen (like) müziklerden ziyade sevilmeyen (dislike) müzikler belirler. Kendi sınırlarının dışında kalanın neden bir tehdit olarak algılandığını ve dışlandığını açıklarken Doğan (2016) şu tespiti yapar: "Bir kere 'doğal' ya da 'normal' olanı tanımlamaya başladıktan sonra, birçok yaşam biçimi ve davranış kendini 'uygunsuz', 'ahlaksız' ya da 'geri' tanımları çerçevesinde bulmaktadır. Çünkü bu davranışlar bize tercih etmediğimiz başka bir yaşam biçimi olasılığını hatırlatarak kendimiz için kurguladığımız 'normal'leri tehdit eder" (aktaran Ata, 2019, s. 181). Dolayısıyla, kültürel sermayesi yüksek bir birey heavy metal'i estetik beğeni yelpazesinin dışında bırakırken, aslında Doğan'ın belirttiği "uygunsuz" ve "ahlaksız" olanla arasına toplumsal bir mesafe koymaktadır. Heavy metal'in toplum nezdinde temsil ettiği "anarşizm, serserilik, kavgacı olma" gibi kalıpyargılar, omnivorun kendi "makul" ve "eğitimli" sınıf pozisyonunu meşrulaştırması için stratejik bir sınır çizme aracı haline gelir.

Dolayısıyla sembolik dışlama, basit bir "beğenmeme" halinden öte, toplumsal hiyerarşideki yeri sağlamlaştırma çabasıdır. Müzik, burada sınıflar arasında görünmez bir "duvar" işlevi görür. Yüksek eğitimli bir omnivorun "Ben her şeyi dinlerim ama..." diyerek çizdiği sınır, estetik bir tercih olmaktan çok, o müziğin temsil ettiği "eğitimsiz" veya "kaba" kitleyle arasına mesafe koyma stratejisidir. Bu dışlama pratiği, sözde hoşgörülü ve demokratik görünen kültürel tüketim alanında, sınıfsal sınırların yeniden çizilmesini sağlar.

Türkiye özelinde bu teorik çerçeve, popüler kültür ve özellikle Arabesk müzik etrafında şekillenen tarihsel gerilimi anlamlandırmak için güçlü bir zemin sunar. Batı'da ırk ve eğitim ekseninde işleyen dışlama mekanizması, Türkiye'de "modernleşme" ve "kentleşme" sancıları üzerinden Arabesk müziğe yönelmiştir. Fırat Kutluk’un (2022) çalışmasında işaret ettiği "korku" ve Meral Özbek’in (1994) vurguladığı "hastalık" metaforları, bu dışlamanın boyutunu gözler önüne serer. Toplumun egemen değerlerinin belirli bir altkültür veya grup tarafından tehdit edildiği algısıyla ortaya çıkan ve çoğunlukla iktidar araçları tarafından körüklenen "ahlaki panik" (moral panic) kavramı, bu süreci okumak için kilit bir rol oynar. Arabesk, uzun yıllar boyunca sadece "kötü müzik" olduğu için değil; köyden kente göç eden ve ideal vatandaş

tanımına uymayan "öteki"nin sesi olduğu için sembolik dışlamaya maruz kalmıştır. Martin Stokes'un (2018) 'müzikal vatandaşlık' kavramı üzerinden okunduğunda, bu dışlama pratiği çok daha derin bir sosyolojik anlam kazanmaktadır. Uzun yıllar boyunca arabesk dinlemek veya icra etmek, egemen kültür tarafından toplumda makbul vatandaş sayılmamanın müzikal bir tescili olarak işlev görmüştür.

Günümüzde kültürel omnivorluk söylemiyle birlikte arabesk müziğin de kapsayıcı bir zeminde meşrulaştığı ve elitler tarafından tüketildiği görülmektedir. Ancak bu kabul, müziğin kendi toplumsal bağlamı olan 'acı ve isyan' dinamiklerinden koparılıp, zararsız ve 'nostaljik bir tüketim nesnesine' dönüştürülmesi şartıyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, kapsayıcılık söylemine rağmen alt sınıflara yönelik sembolik dışlamanın ortadan kalkmadığı, sadece biçim ve mecra değiştirerek varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

ALTKÜLTÜRLERİN REDDİ: EKONOMİK VE POLİTİK ETKENLER

Dijitalleşme ve streaming platformlarının yaygınlaşmasıyla birlikte müziğe erişimin sınırsız hale geldiği günümüzde, kültürel tüketim pratikleri de köklü bir dönüşüme uğramıştır. Müziğin piyasada aşırı bollaşması ve "yüksek kültür" ürünlerine (örneğin klasik müzik veya opera kayıtlarına) erişimin maliyetinin sıfıra yaklaşması, seçkin sınıfların statülerini korumak için kullandıkları geleneksel araçları işlevsiz kılmıştır. Pierre Bourdieu'nün (1984) 'unvanların enflasyonu' (inflation of qualifications) analiziyle işaret ettiği üzere; ''eğitimsel ve kültürel sermayenin toplum geneline yayılması, bu göstergelere sahip olmanın getirdiği ayrım gücünü zayıflatmıştır'' (s. 133). Bu bağlamda, herkesin her şeye ulaşabildiği bir bolluk çağında, seçkin sınıfların "farklı" kalabilmek ve kültürel sermayelerini koruyabilmek için geliştirdikleri yeni strateji, "negatif bariyerler" inşa etmektir. Bu yeni bariyerler, artık "neyi bildiğimizle" değil, "neyi reddettiğimizle" ilgilidir. Kültürel sermayenin korunması, beğeni repertuvarına eklenenlerden ziyade, o repertuvarın dışında bırakılanlarla sağlanır. Bryson'ın (1996) "negatif omnivorluk" tezi tam da bu noktada devreye girer: Seçkinler, piyasadaki müzik bolluğu içinde kaybolmamak için, belirli türleri "çöp", "banal" veya "toksik" olarak etiketleyerek kendilerine güvenli bir estetik alan yaratırlar. Bu süreçte reddedilen müzik, genellikle ekonomik ve politik olarak en güçsüz olan altkültürlerin müziğidir.

Dijital çağda ekonomik bariyerlerin (konser bileti fiyatı, albüme erişim zorluğu vb.) kalkmasıyla birlikte, ayrım artık "erişim gücü" üzerinden değil, "seçim yetisi" üzerinden kurulmaktadır. Elitler için, piyasada kolayca üretilen, hızlı tüketilen ve alt sınıfların gündelik hayatını domine eden müzik türleri (örneğin viral olan sosyal medya şarkıları veya popüler dans müzikleri), sadece "kötü müzik" değil; aynı zamanda "entellektüel derinlikten yoksunluğun" ve "piyasa manipülasyonuna açıklığın" birer göstergesidir. Dolayısıyla bu türleri reddetmek, bireyin piyasanın dayatmalarına karşı duran, özerk ve seçkin bir iradeye sahip olduğunu politik olarak ilan etmesidir. Bu bağlamda negatif omnivorluk, bir "kültürel savunma hattı" olarak çalışır. Alt kültürlerin müziği, genellikle "gürültülü", "basit" veya "eğitimsiz" olarak etiketlenerek estetik alanın dışına itilir. Ancak bu etiketler, aslında o müziği üreten ve tüketen kitleye yönelik politik bir dışlamayı gizler. Bryson'ın (1996) analizinde vurguladığı üzere, genel müzikal hoşgörü eğitimle birlikte artsa da; yüksek statülü bireylerin dışladığı müzik türleri, o türle özdeşleşen kitlenin eğitim seviyesi düştükçe artan bir eğilim gösterir. Yani, eğitimli bir omnivorun "Ben her şeyi dinlerim ama şu 'banal' piyasa müziklerini dinlemem" demesi; aslında ekonomik ve kültürel sermayeden yoksun kitlelerle arasına, dijital çağda yıkılan fiziksel duvarların yerine, aşılması çok daha zor olan 'sembolik duvarlar' örmesi anlamına gelir. Türkiye bağlamında bu beğeni hiyerarşisi üzerinden uygulanan sembolik şiddet, tarihsel olarak en somut karşılığını Arabesk müziğe yönelik tutumda bulmuştur. Batı'da bugün piyasa müziğine yöneltilen "banal" suçlaması, Türkiye'de geçmişten bugüne "kitsch" ve "yoz"

kavramlarıyla altkültürlerin müziğine yöneltilmiştir. Nitekim Meral Özbek (1994), bu dışlayıcı tutumu şu sözlerle kayda geçirir:

"Arabesk, Türk entelijansiyası tarafından genellikle, gecekondu, dolmuş, lümpen kültürü gibi adlarla anılarak, çarpık kentleşmenin yarattığı bir yozlaşma ürünü olarak değerlendirildi" (s. 21).

Özbek'in işaret ettiği bu tarihsel refleks, negatif omnivorluğun sadece bireysel bir beğeni meselesi değil; ekonomik ve kültürel sermayeyi elinde tutan sınıfların, "çarpık" veya "yoz" ilan ettikleri kitlelerle aralarına mesafe koymak için inşa ettikleri politik bir savunma mekanizması olduğunu kanıtlar niteliktedir.

SONUÇ

Müzikoloji ve kültür tarihi literatüründe, 'yüksek sanat' ve 'popüler kültür' kategorileri arasındaki ayrım, uzun süre estetik hiyerarşiler ve keskin sınırlar ekseninde ele alınmıştır. Bu çalışma, söz konusu sınırların tarihsel ve toplumsal birer inşa olduğu fikrinden hareketle; günümüzde bu ayrımın nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve hangi yeni biçimlerde varlığını sürdürdüğünü literatür ışığında tartışmayı amaçlamıştır. Fırat Kutluk (2022), bu tarihsel sürekliliği şu sözlerle ortaya koyar: "Beğeninin onaylanması, küçümsenmesi, nasıl olması gerektiği, Antik Yunan'dan bu yana sürmekte" (s. 256). Bu tartışma zemininde, müziğe dair geliştirilen köklü ve çoğu zaman katı tutumların tarihsel sürekliliği, meselenin sadece bireysel bir "zevk" tercihi olmadığını açıkça göstermektedir.

Müzikal tercihlerin bireysel hazzın ötesinde, toplumsal bir aidiyet ve dışlama mekanizması olarak işlev gördüğü gerçeği, Martin Stokes'un (2018) analizleriyle daha görünür hale gelmektedir. Stokes, müziğin kamusal alandaki bu politik işlevini şu sözlerle tanımlar: "Müzikal vatandaşlık, sadece bir hak talebi değildir; aynı zamanda kimin sesinin duyulabilir, kimin sesinin ise 'gürültü' olarak kodlanacağını belirleyen sembolik bir sınır çizme pratiğidir" (Stokes, 2018, s. 25). Bu perspektiften bakıldığında, günümüzde seçkin sınıfların popüler kültüre yönelimi (omnivorluk), sınırların tamamen kalktığı anlamına gelmemektedir. Aksine, Fırat Kutluk'un da işaret ettiği tarihsel "korku" ve "mesafe" refleksleri, biçim değiştirerek varlığını sürdürmektedir.

İncelenen literatür ışığında ulaşılan temel çıkarım şudur: Modern birey (omnivor), eski tip "yasakçı" tavrı terk etmiş olsa da, bunun yerine "neyi dinlemeyeceği" üzerinden kurduğu yeni ve stratejik bir seçicilik geliştirmiştir. Bethany Bryson'ın "Negatif Omnivorluk" kavramıyla tanımladığı bu durum, estetik hoşgörünün sınırsız olmadığını; özellikle alt kültürlerle ve "banal" bulunan piyasa müziğiyle araya konulan mesafenin, yeni bir statü göstergesi olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, dijital çağda müziğe erişimin önündeki engeller kalkmış olsa da; "neyin sanat olduğu" veya "neyin dinlenmeye değer olduğu" konusundaki zihinsel ve sınıfsal bariyerlerin, daha ince stratejilerle yeniden inşa edildiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

Ata, Y. (2019). Popüler müzikte bir "ötekileştirme" örneği: Heavy metal'e yönelik olumsuz yargıların estetik, toplumsal ve ahlaki boyutları. *Etnomüzikoloji Dergisi*, *2*(2), 179-200.

Bryson, B. (1996). "Anything but heavy metal": Symbolic exclusion and musical dislikes. *American Sociological Review*, *61*(5), 884–899.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Çev.). Harvard University Press. (Orijinal eser 1979 yılında yayımlanmıştır)

Gans, H. J. (1974). *Popular culture and high culture: An analysis and evaluation of taste*. Basic Books.

Kutluk, F. (2022). Popüler kültürden korkmanın modası geçti mi? Yüksek kültür-popüler kültür ayrımına yeniden bakış. *Etnomüzikoloji Dergisi*, *5*(2), 245-258.

Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Open University Press.

Özbek, M. (1994). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İletişim Yayınları.

Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite to omnivore. *Poetics*, *21*(4), 243–258.

Peterson, R. - Kern, R. (1996). "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore", American Sociological Review, 61 (5), 900-907

Stokes, M. (2018). "Musical Citizen", Ethnomusicology Journal (ed. Fırat Kutluk), vol. 2, 15-30.

Warde, A., Wright, D., & Gayo-Cal, M. (2007). Understanding cultural omnivorousness: Or, the myth of the cultural omnivore. *Cultural Sociology*, *1*(2), 143–164.

Türk Müziğinde Solistik İcra Becerisinin Gelişiminde Psikolojik ve Sosyal Etkenler

Psychological and Social Factors in the Development of Solo Performance Skills in Turkish Music

Tuba Barutcu

Afyon Kocatepe Üniversitesi

tubabarutcu@aku.edu.tr

Özet

Sözlü repertuvarın ağırlıklı olarak yer aldığı Türk müziğinde, meşk yöntemine dayalı usta çırak ilişkisi çerçevesinde şekillenen ve gelişen solistik icra becerisinin, yalnızca teknik donanımla kazanabilecek bir yeti olarak düşünülmemesi, aynı zamanda bireyin psikolojik süreçleri ve sosyal çevresi ile sürekli biçimlenen bir gelişim alanı olarak algılanması gerekmektedir. Bireyin özgüveni, benlik algısı, duygularını ifade etme biçimi ve icraya yönelik kaygıları, solistik icra becerisini etkileyen başlıca psikolojik etkenler arasında yer almaktadır. Bununla birlikte, toplumsal değer yargıları, bireyin eğitim süreci, öğrenim gördüğü kurumda karşılaştığı eğitmen yaklaşımları ve dinleyici kitlesinin beklentileri gibi unsurlar da bu gelişim sürecinde belirleyici rol oynayan sosyal etkenlerdir. Bu çalışmanın amacı, Türk müziğinde solistik icra becerisinin gelişimini etkileyen psikolojik ve sosyal etkenleri irdelemek ve bireysel performansın ardındaki çok boyutlu dinamikleri ortaya koymaktır. Araştırmada iki farklı devlet konservatuvarında Türk müziği ses eğitimi alanında öğrenim gören 12 son sınıf öğrencisi ile nitel araştırma yöntemlerinden yarı yapılandırılmış görüşme tekniği uygulanmıştır. Edinilen bilgilere göre, solistik icra becerisi gelişiminin yalnızca müzikal tekniklerle değil, aynı zamanda bireyin içsel dünyası ve içinde bulunduğu sosyal yapının etkisiyle de şekillendiği anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, solistik icra becerisi, psikolojik ve sosyal etkenler

Abstract

In Turkish music, where the vocal repertoire predominates, the development of solo performance skills, shaped and transmitted through the master-apprentice meşk tradition, should not be considered merely a competence acquired through technical proficiency. Rather, it should be understood as a developmental domain continuously influenced by the individual's psychological processes and social environment. An individual's self-confidence, self-perception, ways of expressing emotions and performance-related anxiety are among the primary psychological factors affecting solo performance skills. In addition, social factors such as societal value judgments, the individual's educational background, the teaching approaches encountered in their institutions and the expectations of the audience also play a determining role in this developmental process. The aim of this study is to examine the psychological and social factors that influence the development of solo performance skills in Turkish music and to reveal the multidimensional dynamics underlying individual performance. In the study a semi-structured interview technique, one of the qualitative research methods was conducted with 12 senior students studying in the field of Turkish music voice training at two different state conservatories. According to the data obtained from the students, it has been understood that the development of solo performance skills is shaped not only by musical techniques but also by the individual's inner world and the social structure in which they are embedded.

Keywords: *Turkish music, solo performance skills, psychological and social factors*

GİRİŞ

Türk müziği, Türk toplumunun duygu, düşünce ve kültürel birikimini yansıtan, yapısal olarak makam ve usûl temellerine dayanan önemli bir kültürel mirastır. Bu müzik geleneğinde solistik icra, teknik yeterliliğin yanı sıra güçlü bir yorum ve duygusal aktarım becerisi gerektiren çok boyutlu bir performans sürecidir. Bu süreçte performans kaygısı, özgüven, motivasyon gibi psikolojik etkenler ile aile, eğitmen, eğitim ortamı, dinleyici ve dijital platformlar gibi sosyal etkenler performansı doğrudan etkileyebilmektedir. Bu nedenle solistik icranın yalnızca teknik açıdan değil, psikolojik ve sosyal boyutlarıyla birlikte ele alınması, sanatçı yetiştirme sürecinin daha kapsamlı değerlendirilmesine katkı sağlayacaktır.

Literatürde Türk müziğinde ses eğitimi, yorum, repertuvar ve icra tekniklerine odaklanan çeşitli araştırmalar bulunmasına karşın, solistik icra becerisinin gelişimini psikolojik ve sosyal boyutlarıyla birlikte ele alan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Özellikle performans kaygısı, aile desteği, eğitim ortamı ve dijital platformların solistik icra becerisinin gelişimine etkisini öğrenci görüşleri doğrultusunda inceleyen araştırmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Türk müziğinde solistik icra becerisinin gelişiminde etkili olan psikolojik ve sosyal etkenleri konservatuvar son sınıf öğrencilerinin görüşleri doğrultusunda incelemektir. Bu doğrultuda araştırmanın, Türk müziği alanında solistik icra becerisinin çok boyutlu yapısına ilişkin literatüre katkı sağlaması ve ses eğitimi uygulamalarına yönelik öneriler sunması hedeflenmektedir.

TÜRK MÜZİĞİNDE İCRA GELENEĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Türk Müziği'nde icra geleneği, Orta Asya Türk topluluklarına kadar uzanan köklü bir geçmişe sahiptir. İlk dönemlerde müzik, dini ve toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuş, kam, baksı ve şamanlar tarafından kopuz ve pipa eşliğinde gerçekleştirilen doğaçlama icralarla sözlü kültür içerisinde aktarılmıştır (Özalp, 2000a: 286; Özkan, 2013: 21).

Türklerin İslamiyet'i kabulüyle birlikte icra geleneği cami, tekke ve medrese çevresinde gelişmiş, Selçuklu döneminde makam anlayışının sistemleşmesi, Osmanlı döneminde ise meşk sistemiyle birlikte icra geleneği kurumsal bir yapıya kavuşmuştur. Özellikle meşk sistemi, eserlerin yalnızca nota yoluyla değil, üslûp, tavır ve yorum özellikleriyle birlikte kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamıştır (Uçan, 2000: 33-35; Öztuna, 1987: 72-81; Tanrıkorur 2003: 150).

XIX. yüzyılda batılılaşma hareketleri geleneksel icra ortamlarını etkilese de meşk anlayışı musiki cemiyetleri ve konaklarda sürmüştür. Cumhuriyet döneminde fasıl geleneği devam etmiş, ancak icradaki dinamik nüansların yetersizliği, Mesut Cemil ve arkadaşlarını "klasik koro" anlayışını geliştirmeye yöneltmiştir. Bu anlayış, eserlerin aslına uygun, sade ve anlaşılır icrasını hedeflemiştir. Plak, radyo ve konservatuvarların yaygınlaşmasıyla Türk müziği icrasında yeni bir dönem başlamıştır. Tanburi Cemil Bey geliştirdiği yenilikçi icra anlayışıyla tek başına halka açık konser veren sanatkâr olarak saz icracılığında bir ekol yaratmıştır. Ses icracılığı ise Münir Nurettin Selçuk ile birlikte modern anlamda solo konser geleneğine dönüşmüştür. Tek başına frak giyerek mikrofon başında sahne alan sanatkâr yurt dışında almış olduğu eğitimle Batı tarzı şan tekniğini Türk müziği icrasıyla birleştirmiş, geleneksel yapıyı koruyan, teknik açıdan daha kontrollü, sade ve etkileyici bir icra tavrının gelişmesine katkı sağlamıştır (Körükçü, 1998: 214-219; Özalp, 2000a: 486-490; Özalp, 2000b: 248-251; Tanrıkorur, 2003: 45). Solistin sahnedeki görünürlüğünü ve sanatsal kimliğini güçlendiren ve bireysel yorumunu merkeze alan sanatkâr, kendisinden sonraki pek çok sanatçıyı etkilemiştir.

Günümüzde ise Türk müziği icra geleneği, eğitim faaliyetleri ve bilimsel çalışmalar, Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı korolar, konservatuvarlar, musiki cemiyetleri ve TRT gibi kurumlar aracılığıyla sürdürülmektedir.

TÜRK MÜZİĞİNDE SOLİSTİK İCRA BECERİSİNİN GELİŞİMİ

Solistik icra, bir müzik eserinin tek bir icracı tarafından teknik yeterlilik, estetik duyarlılık ve sanatsal yorum anlayışıyla seslendirilmesini ifade etmektedir. Toplu icralardan farklı olarak solistik icra, sanatçının müzikal kimliğini, yorum gücünü ve ifade becerisini doğrudan ortaya koymasına olanak sağlayan çok boyutlu bir performans sürecidir. Başarılı bir solistik icra, doğru seslendirme, teknik hâkimiyet, eserin yapısal özelliklerini kavrama, nüansları uygulama ve eserin duygu dünyasını dinleyiciye aktarabilme becerilerini gerektirmektedir (Akıncı, 2011, s. 75).

Türk müziğinde solistik icra becerisinin gelişiminde geleneksel aktarım modeli olan meşk sistemi önemli bir yere sahiptir. Bu sistem aracılığıyla öğrenciler yalnızca eserleri öğrenmekle kalmamış, makam, usûl, üslûp, tavır ve yorum özelliklerini de bütüncül biçimde kazanmışlardır. Bu süreçte icracının güçlü bir sese, gelişmiş bir müzik kulağına, ritim duygusuna ve geniş bir işitsel hafızaya sahip olması önemli görülmüştür. Behar (2003: 54), Türk müziği geleneğinde güçlü işitsel hafıza icra becerisinin gelişiminde her zaman temel unsurlardan biri olarak kabul edilmiştir. Kaçar (2009: 27-35) ise meşk sisteminde hocanın ve öğrencinin repertuvar genişliğinin, icracının gelişiminde belirleyici bir unsur olduğunu ifade etmektedir.

Türk müziğinde solistik icranın temel özelliklerinden biri, eserin yalnızca teknik doğrulukla seslendirilmesi değil, aynı zamanda anlam, duygu ve estetik anlayış çerçevesinde yorumlanmasıdır. Bu noktada üslûp ve tavır kavramları önemli bir yer tutmaktadır. Üslûp, belirli bir dönem, ekol veya sanat anlayışına bağlı genel anlatım biçimini ifade ederken, tavır, icracının bireysel özelliklerini ve kendine özgü yorum anlayışını yansıtmaktadır (Sözer, 2005: 728; Oter, 2018: 364). Büyük hânende ve sâzendelerin kendilerine özgü tavırlarının sonraki kuşaklar tarafından benimsenmesi, Türk müziği icra geleneğinin aktarımında önemli bir rol üstlenmiştir (Öztuna, 1990: 383). Bunun yanında eserin güftesi, bestesi, makamı ve usûlü, icracının yorum biçimini şekillendiren temel unsurlar arasında yer almaktadır (Tan, 2015: 6).

Solistik icra becerisinin gelişiminde doğru nefes ve ses kullanımı, rezonans, entonasyon, artikülasyon ve diksiyon gibi teknik unsurlar, makam, usûl, form, güfte bilgisi ve repertuvar hâkimiyetiyle desteklenmektedir. Özellikle eserin yapısal özelliklerinin doğru analiz edilmesi, yorumun niteliğini artırmaktadır. Özdemir, müzikal yorumun eserin yapısal özelliklerinin doğru anlaşılmasıyla ilişkili olduğunu, makam, form, tempo, cümle yapısı, dilsel özellikler, nüanslar ve döneme özgü anlatım biçimlerinin dikkate alınmasının yorum kalitesini yükselttiğini belirtmektedir (2001, akt. Duran, Türkel Oter ve Ok, 2021: 75-76).

Geleneksel meşk anlayışı günümüzde konservatuvar eğitiminde çağdaş öğretim yöntemleriyle birlikte sürdürülmektedir. Konservatuvarlarda öğrencilerin hem geleneksel icra özelliklerini öğrenmeleri hem de bireysel yorum anlayışlarını geliştirmeleri amaçlanmaktadır. Bu süreçte repertuvar çalışmaları, farklı icra örneklerinin incelenmesi, usta sanatçıların yorumlarının dinlenilmesi ve sahne deneyimleri, öğrencilerin solistik kimliklerinin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Öğrenciler böylelikle hem kültürel mirası koruyan hem de bireysel sanat anlayışlarını ortaya koyabilen icracılar olarak yetişebilmektedir.

TÜRK MÜZİĞİNDE SOLİSTİK İCRA BECERİSİNİN GELİŞİMİNDE PSİKOLOJİK ETKENLER

Türk müziğinde solistik icra becerisinin gelişimi, teknik ve müzikal yeterliliklerin yanı sıra icracının psikolojik özellikleriyle de yakından ilişkilidir. Solistin motivasyonu, öz yeterlik algısı, özgüveni, dikkat ve odaklanma düzeyi ile performans kaygısını yönetebilme becerisi, eğitim sürecini ve icra niteliğini etkileyen başlıca psikolojik etkenlerdir.

Psikolojik açıdan performansa hazır olmak, teknik yeterliliğin sanatsal ifadeye dönüşmesini kolaylaştırmaktadır. Buna karşılık performans kaygısı, dikkat dağınıklığı, motivasyon eksikliği ve özgüven yetersizliği icra kalitesini olumsuz etkileyebilmektedir. Türk müziği eğitiminde önemli bir yere sahip olan meşk sistemi, müzikal becerilerin yanı sıra psikolojik dayanıklılık ve özgüvenin gelişimini de desteklemektedir. Eğitimcinin yapıcı yaklaşımı ve olumlu geri bildirimleri ise öğrencinin öz yeterlik algısını güçlendirerek özgüven ve motivasyonunu artırmaktadır.

Bandura (1977: 15), öz yeterliliği bireyin karşılaşacağı durumlarla başa çıkabilmek için gerekli davranışları gerçekleştirebileceğine ilişkin inancı olarak tanımlarken, Feltz (1988: 423), özgüveni bireyin belirli bir görevi başarıyla yerine getirebileceğine yönelik inanç olarak açıklamaktadır. Motivasyon ise bireyin davranışlarını başlatan, sürdüren ve amaç doğrultusunda yönlendiren temel güçtür (Eren, 2000: 474). Solistin içsel motivasyonu müziğe duyduğu ilgi ve sanat yapma isteğinden, dışsal motivasyonu ise eğitmen desteği, sahne deneyimi ve başarı beklentisinden beslenmektedir (Gagne ve Deci, 2005: 331). Öz yeterlik, özgüven ve motivasyonu yüksek olan solistlerin sahnede daha kontrollü ve etkili performans sergiledikleri söylenebilir.

Dikkat ve odaklanma da başarılı bir icranın temel unsurlarındandır. Etkili odaklanma, bilişsel performansı artırırken (Cüceloğlu, 2016: 220–222), solistin makam, entonasyon, usûl, tempo, diksiyon, nüans, süslemeler ve nefes kontrolü gibi birçok unsuru eş zamanlı yönetebilmesini sağlamaktadır. Dikkatin eser üzerinde sürdürebilmesi, hata olasılığını azaltmakta ve müzikal akışın kesintisiz devamına katkı sunmaktadır. Meşk sistemi içinde gerçekleştirilen tekrarlar ve uygulamalı çalışmalar da, bu becerilerin gelişimini desteklemektedir.

Solistik icrayı etkileyen en önemli psikolojik etkenlerden biri performans kaygısıdır. Performans kaygısı, bireyin müzikal performansına ilişkin yoğun endişe yaşaması nedeniyle performansını beklenen düzeyde ortaya koymakta güçlük çekmesi olarak tanımlanmaktadır (Teztel ve Aşkın, 2007: 3-10). Kaygı; korku, endişe, dikkat dağınıklığı, olumsuz düşünceler, titreme, kalp atışlarının hızlanması ve ağız kuruluğu gibi duygusal, bilişsel ve fizyolojik belirtilerle ortaya çıkabilmektedir (Kabakçı, 2016: 86-96).

Performans kaygısının oluşmasında hata yapma korkusu, yetersiz prova, eserin güçlük düzeyi, dinleyici beklentisi, olumsuz değerlendirilme endişesi, geçmiş sahne deneyimleri ve fiziksel ya da zihinsel yorgunluk gibi etkenler rol oynamaktadır. Buna karşın, esere iyi hazırlanan, teknik yeterliliğine güvenen ve kaygısını etkili biçimde yönetebilen solistler, daha kontrollü performans sergileyebilmekte ve eserin duygusal içeriğini dinleyiciye daha başarılı biçimde aktarabilmektedir. Düzenli sahne deneyimi ile eğitimci ve sosyal çevreden alınan destek de performans kaygısının azaltılmasına katkı sağlamaktadır.

TÜRK MÜZİĞİNDE SOLİSTİK İCRA BECERİSİNİN GELİŞİMİNDE SOSYAL ETKENLER

Solistik icra becerisinin gelişimi yalnızca bireysel yetenekler ve psikolojik özelliklerle açıklanabilecek bir süreç değildir. Bu beceri, aynı zamanda bireyin içinde bulunduğu sosyal çevre ve sosyal etkileşimlerle de şekillenen bir gelişim sürecini ifade etmektedir.

Sosyal etki, "diğer insanların söylediklerinin, eylemlerinin ya da yalnızca varlıklarının, düşüncelerinin, duygularımız, tutum ve davranışlarımız üzerindeki etkisi" olarak tanımlanmaktadır (Aronson vd., 2012: 30).

Bronfenbrenner'in Ekolojik Sistemler Kuramı'na göre bireyin gelişimi, yalnızca bireysel özelliklerinin değil, aile, okul, akran grupları ve içinde bulunduğu sosyal ve kültürel çevreyle kurduğu etkileşimlerin de bir sonucudur (1977: 513-531).

Müzik eğitimi ve performans sürecinde bireyin içinde bulunduğu aile ortamı, eğitim ortamı, arkadaş çevresi, dinleyici kitlesi, medya, teknoloji ve kültürel çevre, bireyin müzik gelişimini ve öğrenmesini etkileyebilmektedir. Bu sosyal çevre içerisinde aile, bireyin müzik gelişimini etkileyen temel sosyal çevre unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir (Özmenteş ve Adızel, 2017: 425). Bu bağlamda, ailenin müziğe ve müzik mesleğine yönelik yaklaşımının, bireyin müziğe yönelmesinde ve müziği meslek olarak benimseyip sürdürmesinde önem bir rol oynayadığı söylenebilir.

Eğitim ortamı icra becerisinin gelişiminde yine belirleyici sosyal etkenlerden biridir. Öğrencinin müzikal gelişimini etkileyen eğitimci, akran ve öğrenme ortamı gibi unsurlar, eğitim sürecinin temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Bu süreçte öğrencinin en yoğun etkileşim kurduğu kişilerden biri olan eğitimci, yalnızca teknik bilgi ve becerilerin kazandırılmasında değil, aynı zamanda müzikal kimliğin gelişimi, sanatsal özgüvenin desteklenmesi ve mesleki yöneliminin şekillenmesinde de önemli bir role sahiptir (Creech ve Hallam, 2011: 102-122). Arkadaş çevresiyle gerçekleştirilen toplu dersler, provalar ve sahne çalışmaları ise öğrencilerin farklı icra yaklaşımlarını tanımalarına ve müzikal deneyimlerini zenginleştirmelerine katkı sağlamaktadır.

Dinleyici kitlesi de solistik icra sürecinin önemli bir parçasıdır. Dinleyicinin ilgisi, beklentisi ve performansa yönelik geri bildirimleri, icracının sahne deneyimini ve yorum anlayışını etkileyebilmektedir. İcracı ile dinleyici arasındaki etkileşim, performansın sanatsal ve iletişimsel yönünü güçlendirmektedir.

Günümüzde teknoloji ve dijital medya, müzik eğitimi ve performans süreçlerinde diğer önemli bir sosyal etken olarak öne çıkmaktadır. İnternet tabanlı platformlar ve sosyal medya sayesinde öğrenciler farklı icra örneklerine ulaşabilmekte, çeşitli yorum biçimlerini karşılaştırabilmekte ve müzikal bilgiye kolaylıkla erişebilmektedir. Teknolojik gelişmelerin müzik öğrenme ve diğer müzisyenlerle etkileşim kurma alışkanlıklarını değiştirdiği, aynı zamanda öğrenci merkezli öğrenmeyi destekleyerek bilgi paylaşımı ve iş birliği olanaklarını artırdığı belirtilmektedir (Draper, 2007: 9; Salavuo, 2008: 121-136). Ayrıca dijital platformlar, öğrencilerin rol model aldıkları sanatçıları takip etmelerine ve kendi performanslarını değerlendirmelerine de katkı sağlamaktadır (Ho, 2004: 57-67; Komulainen vd., 2010: 364-367).

Bireyin içinde bulunduğu kültürel çevre ise, Türk müziğine yönelik algısını ve sanatsal gelişimini etkileyen önemli bir unsurdur. Geleneksel Türk Müziği kültürünün yaşatıldığı ortamlarda bulunmak bu kültüre bu kültüre özgü müzikal özelliklerin benimsenmesini desteklerken, öğrencinin yorum ve solistik icra becerilerinin gelişimine de katkı sağlamaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Türk müziğinde solistik icra becerisinin gelişimini etkileyen psikolojik ve sosyal etkenleri incelemek ve bu etkenlerin konservatuvar öğrencilerinin performans süreçlerine etkisini belirleyerek müzik eğitimi ve performans pratiğine yönelik öneriler geliştirmektir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Türk müziğinde solistik icra becerisini teknik boyutun ötesinde psikolojik ve sosyal yönleriyle ele alarak performansın çok boyutlu yapısına dikkat çekmesi bakımından önem taşımaktadır. Elde edilen bulguların solistik icra eğitimine ve alanda yapılacak gelecekteki araştırmalara katkı sağlaması beklenmektedir.

Araştırmanın Problem Cümlesi

Türk Müziğinde solistik icra becerisinin gelişiminde psikolojik ve sosyal etkenler nelerdir?

Araştırmanın Alt Problemleri

1. Türk müziğinde solistik icra becerisinin gelişiminde etkili olan psikolojik etkenlere ilişkin öğrenci görüşleri nelerdir?

1.1. Türk Müziğinde solistik icra öğrenciler için ne ifade etmektedir?
1.2. Solist kimliğinin oluşum sürecine ilişkin öğrenci görüşleri nelerdir?
1.3. Solistik icra becerisinin gelişim sürecine ilişkin öğrenci görüşleri nelerdir?
1.4. Öğrencilerin sahne kaygısının nedenleri, performansa etkileri ve kaygıyla başa çıkma stratejilerine ilişkin görüşleri nelerdir?

2. Türk müziğinde solistik icra becerisinin gelişiminde etkili olan sosyal etkenlere ilişkin öğrenci görüşleri nelerdir?

2.1. Aile, eğitmenler, arkadaş çevresi ve konservatuvar ortamının solistik icra becerisinin gelişimine etkilerine ilişkin öğrenci görüşleri nelerdir?
2.2. Toplumsal algı, sosyal medya ve dijital platformlar ile dinleyici ve sahne ortamının solistik icra becerisinin gelişimine etkilerine ilişkin öğrenci görüşleri nelerdir?
2.3. Türk müziğinde solistik icra becerisinin geliştirilmesine yönelik öğrenci önerileri nelerdir?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, Türk müziğinde solistik icra becerisinin gelişiminde psikolojik ve sosyal etkenleri ortaya koymayı amaçlayan nitel araştırma yaklaşımı kapsamında betimsel desende yürütülmüştür. Nitel araştırmalar, olay ve olguların doğal ortamlarında, gözlem, görüşme ve doküman incelemesi gibi veri toplama yöntemleri kullanılarak bütüncül bir bakış açısıyla incelenmesini amaçlayan araştırmalardır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 19). Bu araştırmada da öğrencilerin solistik icra becerisinin gelişimine ilişkin deneyim ve görüşlerinin derinlemesine incelenmesi amacıyla nitel araştırma yaklaşımı tercih edilmiştir.

Çalışma Grubu

Çalışma grubu, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği alanında öğrenim gören 12 son sınıf ses eğitimi öğrencisinden oluşmaktadır. Öğrencilerin yaşları 20 ile 30 arasında değişmekte olup, 7'si kız, 5'i erkektir.

Tablo 1. Çalışma Grubu Bilgileri

Kurum	Bölüm/Anasanat Dalı	Öğrenim Yılı	Öğrenci Sayısı
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Türk Sanat Müziği / Ses Eğitimi	4	8
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Türk Müziği / Fasıl Şarkıcılığı	4	4

Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi

Araştırma kapsamında öncelikle ilgili literatür taranarak kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Türk müziğinde solistik icra becerisinin gelişiminde etkili olan psikolojik ve sosyal etkenleri belirlemek amacıyla yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır.

Yarı yapılandırılmış görüşme, "görüşmeciye esneklik tanıyan, önceden belirlenmiş konu başlıkları çerçevesinde ilerleyen ve derinlemesine bilgi elde etmeye olanak sağlayan bir görüşme türüdür (Kümbetoğlu, 2008: 78-83). Görüşmeler öğrencilerin görüş ve deneyimlerini ayrıntılı biçimde ifade edebilecekleri esnek bir ortamda gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiş, bulgular, psikolojik ve sosyal etkenler olmak üzere iki ana tema altında değerlendirilmiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde araştırmadan elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Psikolojik Etkenlere Yönelik Bulgular

Psikolojik etkenlere yönelik bulgular başlığı altında öğrencilerin özgüven, motivasyon, benlik algısı ve performans kaygısı gibi psikolojik özelliklerinin solistik icra üzerindeki etkilerine değinilmiştir.

Tablo 2. Solistik İcraya Yüklenen Anlama İlişkin Öğrenci Görüşleri

Ana Tema	Alt Temalar	Öğrenciler	Frekans (f)
Solistik icranın ifade ve iletişim boyutu	Duyguların dinleyiciye aktarılması ve hissettirilmesi	Ö1, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8, Ö10	7
	İcracı ile dinleyici arasında duygusal bağ kurulması	Ö1, Ö7, Ö10	3
Solistik icranın teknik ve sanatsal boyutu	Teknik yeterlilik ile duygusal anlatımın bütünleşmesi	Ö2, Ö4, Ö7, Ö10	4
	Eserin güfte, duygu ve müzikal yapısının doğru aktarılması	Ö6, Ö9, Ö10	3
Solistik icranın kişisel ifade boyutu	İç dünyayı ve bireysel duyguları ifade etme aracı olması	Ö1, Ö3, Ö5, Ö8	4
	Özgüven ve kişisel gelişime katkı sağlaması	Ö2	1
Solistik icranın kültürel aktarım boyutu	Geleneksel müziğin ve kültürel mirasın taşıyıcılığı	Ö3, Ö9, Ö11, Ö12	4
	Geçmişten gelen eserleri gelecek nesillere aktarma sorumluluğu	Ö9, Ö11, Ö12	3

Öğrencilerin solistik icraya yükledikleri anlama ilişkin görüşleri incelendiğinde, solistik icranın yalnızca teknik bir ses kullanımı olarak değil, aynı zamanda duyguların, düşüncelerin ve kültürel değerlerin dinleyiciye aktarılmasını sağlayan çok boyutlu bir ifade alanı olarak değerlendirildiği görülmektedir. Öğrenciler, teknik yeterliliğin önemli olmakla birlikte, icranın temel amacının eserin taşıdığı duygu ve anlamı dinleyiciye hissettirmek olduğunu ifade etmişlerdir.

Ö1 kodlu öğrenci, solistik icranın duygusal aktarım boyutuna şu şekilde dikkat çekmiştir:

"Sadece teknik bir beceri değil, ruhumdaki o derin melankoliyi veya coşkuyu dinleyiciye aktardığım en çıplak ve savunmasız andır." (Ö1)

Bununla birlikte öğrenciler, solistik icrayı yalnızca eserin aktarımı olarak değil, icracının kendi duygu ve düşüncelerini ifade ettiği bireysel bir anlatım alanı olarak da değerlendirmişlerdir. Bu bağlamda icracı ile dinleyici arasında kurulan duygusal bağın, başarılı bir performansın temel unsurlarından biri olduğu belirtilmiştir.

Ö10 kodlu öğrenci, icracı ve dinleyici arasındaki iletişim boyutunu şöyle ifade etmiştir:

"İcracı ile dinleyici arasında kurulan sözlü bir gönül bağı olarak görüyorum. Teknik yapıyla birlikte hem eseri hem de kendi duygularımı en iyi şekilde aktarabildiğim bir alanı ifade ediyor." (Ö10)

Ayrıca öğrenciler tarafından, Türk müziğinin geleneksel yapısının korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasında solistin önemli bir sorumluluk üstlendiği vurgulanmıştır.

Ö11 kodlu öğrenci, solistik icranın kültürel aktarım yönüne dikkat çekmiştir:

"Geleneksel yönüyle baktığımız zaman sürdürülebilirliği ifade ediyor. Yeni nesillere geçmişten gelen atalarımızın ürettiği eserleri yansıtmayı ifade ediyor." (Ö11)

Tablo 3. Solist Kimliğinin Oluşum Sürecine İlişkin Öğrenci Görüşleri

Ana Tema	Alt Temalar	Öğrenciler	Frekans (f)
Teknik ve sanatsal gelişim yoluyla solist kimliğinin oluşması	Teknik ve yorum becerilerinin gelişmesiyle kendini solist olarak hissetme	Ö3, Ö7, Ö12	3
	Bilgi, deneyim ve icra yeterliliğinin artması	Ö8, Ö11, Ö12	3
Sahne deneyimi ve özgüvenin etkisi	Sahne deneyimi kazandıkça solist kimliğinin güçlenmesi	Ö4, Ö9, Ö11	3
	Büyük dinleyici kitleleri önünde performans deneyimi yaşama	Ö9, Ö11	2
Sosyal geri bildirimlerin etkisi	Çevre, öğretmen ve dinleyici desteğinin kimlik oluşumuna katkısı	Ö2, Ö5, Ö6, Ö8	4
	Başarı, beğeni ve takdir edilmenin özgüveni artırması	Ö1, Ö6, Ö7, Ö9	4
İcracı rolünü benimseme	Sahne ve topluluk yönetimiyle solistlik bilincinin gelişmesi	Ö10	1

Öğrencilerin solist kimliklerinin oluşum sürecine ilişkin görüşleri incelendiğinde, solist kimliğinin tek bir deneyime bağlı olmadığı, aynı zamanda teknik yeterlilik, yorum becerisi, sahne deneyimi, özgüven ve sosyal geri bildirimlerin etkileşimiyle zaman içerisinde geliştiği görülmektedir. Öğrenciler, özellikle ses tekniği ve yorum becerilerindeki ilerlemenin kendilerini solist olarak algılamalarında önemli bir rol oynadığını ifade etmişlerdir.

Ö3 kodlu öğrenci, teknik ve yorum gelişiminin solist kimliğine katkısını şu sözlerle dile getirmiştir:

"Teknik ve yorum bakımından gelişim sağladıkça kendimi solist olarak hissetmeye başladım." (Ö3)

Öğrenciler, sahne deneyiminin ve dinleyici karşısında başarılı performanslar sergilemenin de solist kimliğini güçlendirdiğini, özellikle geniş dinleyici kitleleri önünde sahne

almanın ve performans sonrasında alınan olumlu tepkilerin, kendilerini solist olarak görmelerini desteklediğini ifade etmişlerdir.

Ö9 kodlu öğrenci, sahne deneyiminin kimlik oluşumundaki rolünü şu şekilde vurgulamıştır:

"Büyük bir salonda solist olarak yer aldığımda, büyük izleyici kitlesinin alkışları ve konser sonrası iltifatlarıyla..." (Ö9)

Ayrıca öğrenciler, öğretmenlerin yönlendirmeleri, çevreden aldıkları olumlu geri bildirimler ve dinleyici beğenisinin mesleki özgüvenlerini artırarak solist kimliklerinin gelişimine katkı sağladığını belirtmişlerdir.

Ö5 kodlu öğrenci, öğretmen geri bildirimlerinin önemini şu sözlerle açıklamıştır:

"Hocalarımın yeterliliğim konusundaki olumlu geri bildirimleri ile..." (Ö5)

Bunun yanı sıra bazı öğrenciler, solist kimliğini yalnızca bireysel performans yeterliliğiyle değil, sahnedeki liderlik rolüyle de ilişkilendirmiştir.

Ö10 kodlu öğrenci bu görüşünü şu şekilde ifade etmiştir:

"Orkestranın tam anlamıyla benim komutlarımla hareket etmeye başladığında..." (Ö10)

Tablo 4. Solistik İcra Becerisinin Gelişim Sürecine İlişkin Öğrenci Görüşleri

Ana Tema	Alt Temalar	Öğrenciler	Frekans (f)
Teknik ve müzikal gelişim	Teknik doğruluk, perde, hançere ve ses kullanımında gelişim	Ö2, Ö6, Ö8	3
	Güfte, makam, usul, vurgu ve prozodiye yönelik bilinçli icra anlayışının gelişmesi	Ö1, Ö3, Ö4, Ö8, Ö12	5
Yorum ve ifade becerisinin gelişimi	Nota merkezli icradan duygu ve anlam odaklı icraya geçiş	Ö1, Ö4, Ö12	3
	Eserin hikâyesi ve duygusal boyutuna yönelik farkındalığın artması	Ö1, Ö3, Ö4	3
Sahne deneyimi ve performans gelişimi	Sahne duruşu, mikrofon kullanımı ve performans kontrolünde gelişim	Ö5, Ö10	2
	Düzenli sahne deneyimiyle daha kontrollü ve rahat icra yapma	Ö2, Ö7, Ö9, Ö10, Ö11	5
Psikolojik gelişim ve özgüven	Heyecan ve sahne kaygısını yönetebilme	Ö7, Ö9, Ö10, Ö11, Ö12	5
	Özgüven kazanma ve hata yapma kaygısının azalması	Ö2, Ö7, Ö9, Ö11	4

Öğrencilerin ilk sahne deneyimlerinden günümüze kadar yaşadıkları değişimlere ilişkin bulgulara göre, solistik icra gelişiminin teknik, müzikal, sahne performansı ve psikolojik boyutlarda ilerleyen çok yönlü bir süreç olduğu görülmektedir. Öğrenciler, ilk dönemlerde daha çok doğru nota söyleme, teknik yeterlilik ve hata yapmama kaygısına odaklandıklarını, zaman içerisinde ise güfte, makam, usul, prozodi ve eserin duygu boyutunu dikkate alan daha bilinçli bir icra anlayışı geliştirdiklerini ifade etmişlerdir.

Ö1 kodlu öğrenci, teknik odaklı icradan anlam ve duygu odaklı icraya geçişi şu şekilde açıklamıştır:

"İlk sahnelerde yalnızca doğru nota söylemeye odaklanırken, zamanla makamın duygusuna ve eserin hikâyesine daha fazla yoğunlaştım." (Ö1)

Bununla birlikte öğrenciler, zaman içerisinde yalnızca teknik doğruluğun yeterli olmadığını fark ettiklerini, eserin güftesi, prozodisi ve yorum özelliklerini dikkate alarak daha bilinçli ve etkili bir icra anlayışı geliştirdiklerini belirtmişlerdir.

Ö4 kodlu öğrenci, yorum anlayışındaki gelişimi şu sözlerle dile getirmiştir:

"İlk sahne deneyimimde daha çok teknik yönüne odaklanmıştım. Zamanla bunun yeterli olmadığını fark ettim. Son icramda ise güfte analizi ve prozodiye dikkat ederek duyguyu daha doğru aktarmaya başladım." (Ö4)

Öğrenciler, artan sahne deneyiminin performans sırasında yaşanan heyecanı kontrol etme becerilerini geliştirdiğini ve psikolojik açıdan kendilerine daha fazla güven duymalarını sağladığını ifade etmişlerdir. İlk dönemlerde hissedilen kaygı ve hata yapma korkusunun, zamanla edinilen deneyim ve teknik birikim sayesinde azaldığı görülmektedir.

Ö9 kodlu öğrenci, sahne deneyiminin psikolojik gelişime katkısını şu şekilde açıklamıştır:

"Şimdi edindiğim bilgi ve tecrübelerle hem teknik hem de psikolojik olarak kaygımı daha iyi kontrol edebildiğimi düşünüyorum." (Ö9)

Bunun yanı sıra öğrenciler, sahne deneyimlerinin artmasıyla birlikte sahne hâkimiyeti, beden dili, mikrofon kullanımı ve genel performans becerilerinde de belirgin gelişmeler yaşadıklarını ifade etmişlerdir.

Ö10 kodlu öğrenci, sahne performansındaki gelişimi şu sözlerle dile getirmiştir:

"Sahne duruşum, mikrofon hâkimiyetim ve özgüvenim değişti ve gelişti. Heyecan kontrolümü daha iyi sağladım." (Ö10)

Tablo 5. Sahne Kaygısına İlişkin Öğrenci Görüşleri

Ana Tema	Alt Temalar	Öğrenciler	Frekans (f)
Sahne kaygısına neden olan faktörler	Hata yapma korkusu, mükemmeliyetçilik ve özgüven eksikliği	Ö2, Ö4, Ö5, Ö9, Ö10, Ö12	6
	Eser hâkimiyeti, teknik hazırlık ve prova eksikliği	Ö5, Ö8, Ö9, Ö10, Ö12	5
	Kalabalık dinleyici, değerlendirilme baskısı ve sahne koşulları	Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö6, Ö11, Ö12	7
Sahne kaygısının performansa etkileri	Ses kontrolü, nefes, dikkat ve teknik performansın olumsuz etkilenmesi	Ö5, Ö6, Ö7, Ö8, Ö9, Ö10, Ö11	7
	Kontrollü heyecanın duygu aktarımı ve performansı desteklemesi	Ö1, Ö2, Ö3, Ö4	4
	Sahne deneyimiyle kaygının azalması ve performansın dengelenmesi	Ö1, Ö2, Ö3, Ö8, Ö11	5
Kaygıyla başa çıkma stratejileri	Nefes egzersizleri, gevşeme ve fiziksel hazırlık	Ö1, Ö7, Ö8, Ö9, Ö10	5
	Olumlu iç konuşma, müziğe odaklanma ve zihinsel hazırlık	Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö11	7

	İyi prova, teknik hazırlık ve kişisel destekleyici uygulamalar	Ö1, Ö2, Ö6, Ö8, Ö10, Ö11, Ö12	7
	Psikolojik destek, ilaç kullanımı	Ö1,Ö8,Ö10	3

Öğrencilerin sahne kaygısına ilişkin görüşlerine göre, kaygının bireysel psikolojik özellikler, teknik hazırlık düzeyi ve sahne koşullarının etkileşimi sonucunda ortaya çıktığı görülmektedir. Özellikle hata yapma korkusu, mükemmel performans gösterme beklentisi, özgüven eksikliği, eser hâkimiyetinin yetersiz olması ve prova eksikliği öğrencilerin en sık dile getirdiği kaygı nedenleri arasında yer almaktadır. Bunun yanında kalabalık dinleyici kitlesi, değerlendirilme düşüncesi ve sahne koşulları da kaygıyı artıran önemli unsurlar olarak belirtilmiştir.

Ö4 kodlu öğrenci, sahne kaygısının nedenlerini şu şekilde ifade etmiştir:

"Tüm gözlerin üzerimde olduğunu hissettiğimde geriliyor ve kaygı yaşayabiliyorum. Bazen en iyi bildiğim ve çalıştığım eseri bile sanki okuyamayacakmışım gibi hissediyorum." (Ö4)

Sahne kaygısının performans üzerindeki etkisinin her zaman olumsuz olmadığını da belirten öğrenciler, kontrol edilebilir düzeydeki heyecanın performansa duygu ve canlılık kattığı, ancak yoğun kaygının ses kontrolü, nefes kullanımı, dikkat ve teknik performansı olumsuz etkilediğini ifade etmişlerdir.

Ö5 kodlu öğrenci, kaygının performans üzerindeki etkisini şu sözlerle dile getirmiştir:

"Nefes kontrolü ve register geçişlerinde zaman zaman zorlanabiliyorum. Ayrıca yorumsal olarak duyguyu aktarmakta da bazı güçlükler yaşayabiliyorum." (Ö5)

Öğrenciler, sahne kaygısıyla başa çıkmada ise nefes ve gevşeme egzersizleri, olumlu iç konuşmalar, müziğe odaklanma, iyi bir prova süreci ve teknik hazırlığın etkili stratejiler olduğunu ifade etmişlerdir. Bazı öğrenciler ise kişisel ritüellerin kendilerini psikolojik olarak daha güvende hissettirdiğini belirtirken bazıları da kontrol edilemeyen heyecan ve kaygıdan dolayı sakinleştirici ilaç kullanabildiklerini belirtmişlerdir.

Ö1 kodlu öğrenci, kaygıyla başa çıkma stratejisini şu şekilde açıklamıştır:

"Sahneye çıkmadan önce birkaç dakika derin nefes egzersizi yapmak ve sevdiğim bir tespih ya da uğurlu bir objeyi yanımda bulundurmak beni sakinleştirip rahatlatıyor." (Ö1)

Bunun yanı sıra öğrenciler, artan sahne deneyimi ile birlikte teknik ve duygusal hazırlık düzeylerinin yükselmesinin sahne kaygısını azaltarak özgüvenlerini güçlendirdiğini ifade etmişlerdir. Bu durum, deneyim ve hazırlığın kaygının yönetilmesinde önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Ö11 kodlu öğrenci, deneyim ve hazırlığın önemini şu ifadelerle vurgulamıştır:

"İyi bir prova yapmak, esere teknik ve duygusal olarak hâkim olmak sahne kaygımı azaltarak özgüvenimi artırmaktadır." (Ö11)

Sosyal Etkenlere Yönelik Bulgular

Sosyal etkenlere yönelik bulgular başlığı altında aile, eğitim ortamı, sosyal çevre, toplum, dinleyici kitlesi ve sosyal medyanın solistik icra üzerindeki etkilerine değinilmiştir.

Tablo 6. Aile, Sosyal Çevre ve Konservatuvar Ortamının Solistik İcra Becerisinin Gelişimine Etkilerine İlişkin Öğrenci Görüşleri

Ana Tema	Alt Temalar	Öğrenciler	Frekans (f)
Aile ve sosyal çevre desteği	Aile desteğinin motivasyon, özgüven ve mesleki kararlılığı güçlendirmesi	Ö1, Ö2, Ö3, Ö6, Ö7, Ö9, Ö11, Ö12	8
	Ailenin müziğe yönelim ve kariyer seçimindeki rehberliği	Ö4, Ö6, Ö11, Ö12	4
	Sosyal çevre ve öğretmen desteğinin motivasyonu artırması	Ö1, Ö2, Ö7, Ö9, Ö11, Ö12	6
Eğitim ortamı ve eğitmen etkisi	Eğitmenlerin geri bildirim ve yönlendirmelerinin teknik ve müzikal gelişime katkısı	Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8, Ö10, Ö11, Ö12	11
	Meşk ortamı, grup çalışmaları ve akran etkileşiminin gelişime katkısı	Ö1, Ö2, Ö3, Ö7, Ö9, Ö11	6
	Konservatuvar eğitiminin teknik yeterlilik kazandırması	Ö1, Ö4, Ö5, Ö8, Ö10	5
Sosyal ve eğitimsel güçlükler	Rekabet, olumsuz eleştiri ve değerlendirilme baskısı	Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6, Ö9, Ö10, Ö12	9
	Sahne psikolojisi ve psikolojik destek çalışmalarının yetersizliği	Ö1, Ö2, Ö3, Ö5, Ö10, Ö11	6
	Sahne fırsatlarının ve eğitim olanaklarının sınırlılığı	Ö9, Ö10	2
Bireysel kararlılık	Öz motivasyon ve kişisel çabanın gelişime katkısı	Ö5, Ö8, Ö10	3

Öğrencilerin görüşleri incelendiğinde, solistik icra gelişiminin yalnızca bireysel çabaya değil, aynı zamanda aile, eğitim ortamı ve sosyal çevre desteğine bağlı olarak şekillendiği görülmektedir. Katılımcılar, özellikle aile desteğinin motivasyonlarını ve özgüvenlerini artırdığını, bazı öğrenciler ise ailelerinin yönlendirmesi sayesinde Türk müziğine erken yaşta ilgi duyduklarını ifade etmişlerdir. Bununla birlikte, bazı ailelerin mesleğin geleceğine ilişkin kaygılarının kariyer kararlarını başlangıçta olumsuz etkileyebildiği belirtilmiştir.

Ö1 kodlu öğrenci, aile desteği ile eğitmen etkisini birlikte şu şekilde ifade etmiştir:

"Ailemin desteği en büyük motivasyonum. Hocalarımın değerlendirmeleri ise hata yapma kaygımı artırabiliyor. Konservatuvar eğitimi teknik olarak çok şey kazandırsa da psikolojik dayanıklılık çoğunlukla bireysel çabayla gelişiyor."

Ö3 kodlu öğrenci ise aile geçmişi ve eğitmen desteğinin önemini şu sözlerle belirtmiştir:

"Babamın udi olması ve musiki cemiyetindeki deneyimi bana önemli bir motivasyon kaynağı oldu. Hocalarımdan aldığım geri bildirimler de solistlik gelişimimi ve özgüvenimi desteklemektedir."

Bununla birlikte öğrenciler, eğitmenlerin teknik yönlendirmeleri ve yapıcı geri bildirimlerinin solistik icra gelişiminde en önemli destekleyici unsurlardan biri olduğunu vurgulamışlardır. Ayrıca konservatuvar ortamında gerçekleştirilen meşk çalışmaları, grup etkinlikleri ve arkadaş çevresiyle kurulan etkileşimin hem teknik hem de yorum becerilerinin gelişimine katkı sağladığı ifade edilmiştir.

Ö9 kodlu öğrenci, konservatuvar ortamının hem destekleyici hem de zorlayıcı yönlerini şu şekilde dile getirmiştir:

"Konservatuvar ortamı, eğitmenler ve arkadaş çevresi solistik gelişimimi hem olumlu hem olumsuz etkilemektedir. Birlikte müzik yapmak gelişimimi desteklerken, rekabet ve sahne imkânlarının eşit dağılmaması zaman zaman motivasyonumu olumsuz etkileyebilmektedir."

Ayrıca öğrenciler, konservatuvar eğitiminin teknik açıdan yeterli olmakla birlikte, sahne psikolojisi ve performans kaygısına yönelik uygulamaların geliştirilmesi gerektiğini ifade etmişlerdir. Bu görüşler, solistik icra gelişiminde teknik eğitimin yanı sıra psikolojik hazırlık ve performans becerilerini destekleyen uygulamalara da ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir.

Ö10 kodlu öğrenci, eğitim sürecinde gördüğü eksikliği şu şekilde ifade etmiştir:

"Konservatuvar eğitimi öğrenciyi sürekli sahneye maruz bırakmasa da müfredatın daha çok teknik yönlere odaklanması, kaygı ve sahne psikolojisi konularında eksiklik yaratıyor."

Tablo 7. Toplumsal Algı, Sosyal Medya ve Dijital Platformlar ile Dinleyici ve Sahne Ortamının Solistik İcra Becerisinin Gelişimine Etkilerine İlişkin Öğrenci Görüşleri

Ana Tema	Alt Temalar	Öğrenciler	Frekans (f)
Toplumsal algının etkisi	Türk müziğine ve solistlere yönelik saygının motivasyonu artırması	Ö1, Ö2, Ö11	3
	Kültürel mirası yaşatma bilincinin mesleki bağlılığı güçlendirmesi	Ö1, Ö7, Ö8	3
	Popüler kültür, önyargılar ve mesleki statü algısının motivasyonu azaltması	Ö1, Ö2, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8, Ö9	8
	Kusursuz performans beklentisi, akademik–alaylı ayrımı ve gelecek kaygısı oluşturması	Ö3, Ö5, Ö9, Ö10, Ö12	5
Sosyal medya ve dijital platformların etkisi	Eğitim içerikleri, farklı icralar ve müzikal kaynaklara erişim sağlaması	Ö2, Ö4, Ö6, Ö8, Ö11, Ö12	6
	Geri bildirimler ve görünürlüğün motivasyonu artırması	Ö1, Ö3, Ö7, Ö9, Ö10, Ö12	6
	Beğeni, görünür olma ve karşılaştırma baskısı oluşturması	Ö1, Ö2, Ö5, Ö9, Ö12	5
Dinleyici ve sahne ortamının etkisi	Dinleyiciyle kurulan etkileşimin yorum ve motivasyonu güçlendirmesi	Ö1, Ö2, Ö3, Ö5, Ö6, Ö9, Ö10, Ö12	8
	Dinleyici beklentilerinin repertuvar ve yorum tercihlerini etkilemesi	Ö1, Ö3, Ö5, Ö11	4
	Sahne ortamı, profesyonel çevre ve performans olanaklarının gelişime katkısı	Ö2, Ö4, Ö6, Ö10	4
	Sınırlı sahne olanakları ve kayıt ortamının baskı oluşturması	Ö3, Ö4	2

Bulgulara göre, toplumsal algı, dijital ortam ve dinleyici faktörlerinin de solistik icra gelişimini çok yönlü biçimde etkilediği görülmektedir. Öğrenciler, toplumun Türk müziğine ve solistlere yönelik saygısının mesleki motivasyonlarını güçlendirdiğini, kültürel mirası yaşatma sorumluluğunun ise sanatsal bağlılıklarını artırdığını ifade etmişlerdir. Buna karşın popüler kültürün etkisi, Türk müziğine yönelik önyargılar, mesleğin toplumsal statüsüne ilişkin olumsuz algılar ve kusursuz performans beklentisinin motivasyon ve özgüven üzerinde baskı oluşturabildiği de belirtilmiştir.

Ö1 kodlu öğrenci, toplumsal algının ve dijital ortamın etkisini şu şekilde ifade etmiştir:

"Türk müziği solistlerine karşı hâlâ büyük bir saygı olduğunu düşünüyorum. Ancak bu saygı bazen popüler kültürün gölgesinde kalabiliyor."

Ö4 kodlu öğrenci ise toplumsal algı ve sahne olanaklarına ilişkin görüşünü şu sözlerle dile getirmiştir:

"Eskiden Klasik Türk müziği daha geniş kesimlerce takip edilirdi. Günümüzde dinleyici kitlesinin daralması motivasyonumu düşürüyor. Ayrıca profesyonel kurum, sahne ve icra olanaklarının sınırlı olması gelişimimi kısıtlıyor."

Bununla birlikte öğrenciler, sosyal medya ve dijital platformların farklı icraları izleme, eğitim içeriklerine ulaşma, geri bildirim alma ve kendilerini daha geniş kitlelere tanıtma açısından önemli fırsatlar sunduğunu ifade etmişlerdir. Ancak beğeni alma isteği, görünür olma baskısı ve diğer icracılarla yapılan karşılaştırmaların zaman zaman psikolojik baskı oluşturduğu belirtilmiştir.

Ö1 kodlu öğrenci, sosyal medyanın motivasyon üzerindeki etkisini şu şekilde açıklamıştır:

"Performanslarımı paylaşmak ve olumlu yorumlar motivasyonumu artırıyor. Ancak bazen 'yeterince beğeni alacak mıyım?' kaygısı oluşabiliyor."

Ö9 kodlu öğrenci ise dijital ortamın hem destekleyici hem de zorlayıcı yönlerini şu sözlerle ifade etmiştir:

"Sosyal medya nitelikli icraları dinleme ve geri bildirim alma açısından gelişimimi destekliyor. Ancak üst düzey icraları görmek zaman zaman içsel baskı oluşturabiliyor."

Ayrıca öğrenciler, dinleyici kitlesi ve sahne ortamının solistik icra sürecini doğrudan etkilediğini belirtmişlerdir. Dinleyiciyle kurulan etkileşimin yorum gücünü ve motivasyonu artırdığı, olumlu geri bildirimlerin performansı desteklediği ifade edilmiştir. Bunun yanında profesyonel sahne deneyimlerinin gelişime katkı sağladığı; ancak sınırlı sahne olanakları ile dinleyici beklentilerinin zaman zaman repertuvar tercihlerini ve performans özgürlüğünü sınırlandırabildiği dile getirilmiştir.

Ö9 kodlu öğrenci, dinleyiciyle kurulan etkileşimin önemini şu şekilde vurgulamıştır:

"Dinleyicinin ilgi ve tepkileri ise performansım sırasında duygu aktarımımı etkileyebiliyor."

Ö11 kodlu öğrenci ise dinleyici beklentilerinin repertuvar seçimine etkisini şu şekilde açıklamıştır:

"Ticari olarak sahne aldığım ortamlarda dinleyici beklentileri repertuvar seçimimi etkileyebiliyor ve zaman zaman tercihim dışında eser icrasına beni yönlendirebiliyor."

Tablo 8. Türk Müziğinde Solistik İcra Becerisinin Geliştirilmesine Yönelik Öğrenci Önerileri

Ana Tema	Alt Temalar	Öğrenciler	Frekans (f)
Eğitim ortamı ve mesleki gelişim	Destekleyici eğitim ortamları ve öğretmen desteği	Ö1, Ö11	2
	Usta–çırak (meşk) geleneğinin güçlendirilmesi	Ö1, Ö6	2
	Sanatçı yönetimi, sahne kimliği ve psikolojik hazırlık eğitimleri	Ö2, Ö9	2
	Bireysel üslup ve özgür ifade ortamlarının desteklenmesi	Ö5, Ö10	2

Sahne Olanakları ve kurumsal destekler	Sahne deneyimi ve performans fırsatlarının artırılması	Ö2, Ö3, Ö7, Ö11	4
	Kurumsal desteklerin artırılması	Ö2, Ö8	2
	Uluslararası etkinlikler ve dijital olanakların geliştirilmesi	Ö8	1
Sosyal ve kültürel gelişim	Sanatçılar arası iletişim ve yapıcı eleştiri kültürü	Ö3	1
	Etik değerler ve sanat ahlâkının güçlendirilmesi	Ö4	1
	Dinleme kültürü ve sanatçı–dinleyici etkileşiminin geliştirilmesi	Ö1, Ö6, Ö12	3

Solistik icranın gelişimine yönelik sosyal iyileştirme önerilerine ilişkin bulgular incelendiğinde, öğrencilerin öncelikle destekleyici eğitim ortamlarının oluşturulması ve sahne deneyimlerinin artırılması gerektiğini düşündükleri görülmektedir. Katılımcılar, yalnızca teknik eğitimin yeterli olmadığını; meşk geleneği, öğretmen desteği, psikolojik hazırlık ve bireysel üslubun geliştirilmesine yönelik uygulamaların da eğitim sürecinin önemli bir parçası olması gerektiğini ifade etmişlerdir.

Ö1 kodlu öğrenci, eğitim ortamı ve geleneksel aktarımın önemini şu şekilde ifade etmiştir:

"Destekleyici eğitim ortamları ve bilinçli dinleyici-sanatçı iletişimi oluşturulması gerekiyor ve meşk kültürü güçlendirilmelidir."

Bununla birlikte öğrenciler, kurumsal desteklerin artırılması, konser ve sahne olanaklarının çeşitlendirilmesi ile ulusal ve uluslararası etkinliklerin yaygınlaştırılmasının mesleki gelişimlerine önemli katkılar sağlayacağını belirtmişlerdir.

Ö2 kodlu öğrenci, kurumsal desteklere ilişkin görüşünü şu sözlerle dile getirmiştir:

"Kurumsal destekler, sahne olanakları, sanatçı yönetimi gibi dersler verilmelidir."

Ayrıca öğrenciler, solistlerin sanatsal kimliklerini geliştirebilmeleri için bireysel yaratıcılığı ve özgün yorum anlayışını destekleyen ortamların oluşturulması gerektiğini vurgulamışlardır.

Ö5 kodlu öğrenci, bireysel gelişime yönelik önerisini şu şekilde açıklamıştır:

"Solistlerin kendilerini özgür ifade edebilecekleri ortamlar yaratılmalı ve bireysel üslup geliştirme olanakları artırılmalıdır."

Bunun yanı sıra öğrenciler, Türk müziğine yönelik toplumsal farkındalığın artırılması, etik değerlerin korunması ve bilinçli dinleyici kültürünün geliştirilmesinin solistik icranın gelişimini destekleyeceğini vurgulamışlardır. Bu görüşler, solistik icranın gelişiminin yalnızca bireysel ya da kurumsal çabalarla değil, aynı zamanda toplumun sanata bakış açısıyla da yakından ilişkili olduğunu göstermektedir.

Ö12 kodlu öğrenci, toplumsal farkındalığın önemini şu şekilde belirtmiştir:

"Türk müziğine yönelik farkındalık sağlanmalı, dinleme kültürü geliştirilmelidir."

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada, Türk müziğinde solistik icra becerisinin gelişiminde psikolojik ve sosyal etkenlerin önemli bir rol oynadığı belirlenmiştir. Bulgular, öğrencilerin solistik icrayı yalnızca teknik yeterlilik değil, duygu aktarımı, özgüven, yorum becerisi ve kültürel

sorumlulukla ilişkilendirdiklerini göstermektedir. Sahne deneyiminin artmasıyla birlikte öğrencilerin özgüvenlerinin geliştiği, performans kaygılarını daha etkili yönetebildikleri ve icra süreçlerinin teknik olduğu kadar psikolojik açıdan da olgunlaştığı görülmüştür. Bunun yanında aile desteği, eğitmen geri bildirimleri, dinleyici kitlesi ve konservatuvar ortamının öğrencilerin motivasyonları ve performans gelişimleri üzerinde belirleyici olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Sosyal medya ve dijital platformların ise farklı icra örneklerine ulaşma, görünürlük sağlama ve mesleki gelişimi destekleme açısından fırsatlar sunduğu, ancak değerlendirilme ve görünür olma baskısı nedeniyle zaman zaman kaygı oluşturabildiği belirlenmiştir.

Araştırma sonuçları, Türk müziğinde solistik icra becerisinin yalnızca teknik eğitime dayalı bir süreç olarak değerlendirilemeyeceğini, psikolojik dayanıklılık, sosyal destek mekanizmaları ve sahne deneyiminin bu becerinin gelişiminde teknik yeterlilik kadar belirleyici olduğunu ortaya koymuştur. Bu yönüyle çalışma, Türk müziği ses eğitiminin daha bütüncül bir anlayışla planlanmasına yönelik önemli ipuçları sunmaktadır.

Bu doğrultuda konservatuvarlarda sahne psikolojisi, performans kaygısı ve stres yönetimine yönelik uygulamalı eğitimlere yer verilmesi önerilmektedir. Öğrencilerin özgüvenlerini geliştirmek amacıyla solo konser ve sahne uygulamalarının artırılması yararlı olacaktır. Eğitmenlerin teknik gelişimin yanında öğrencilerin psikolojik dayanıklılığını destekleyici geri bildirimler sunmaları önem taşımaktadır. Ayrıca genç solistlerin mesleki gelişimlerini desteklemek amacıyla sahne olanaklarının artırılması ve sosyal medya ile dijital platformların bilinçli kullanımına yönelik eğitimlerin verilmesi önerilmektedir. Bu konuda gerçekleştirilecek yeni çalışmaların, Türk müziğinde solistik icra eğitimine ve performans çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akıncı, M. Ş. (2011). *Müzik Eğitimi Öğretmenliği Anabilim Dalı 3. sınıf öğrencilerinin ses müziği yapıtlarını yorumlamada müzik biçimleri dersine ait kazanımlarını kullanabilme durumları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi.

Aronson, E., Wilson, T. D., & Akert, R. M. (2012). *Sosyal psikoloji*. Kaknüs Yayınları.

Bandura, A. (1977). Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change. *Psychological Review, 84*(2), 191–215. https://doi.org/10.1037/0033-295X.84.2.191

Behar, C. (2003). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Yapı Kredi Yayınları.

Bronfenbrenner, U. (1977). Toward an experimental ecology of human development. *American Psychologist, 32*(7), 513–531. https://doi.org/10.1037/0003-066X.32.7.513

Creech, A., & Hallam, S. (2011). Learning a musical instrument: The influence of interpersonal interaction on outcomes for school-aged pupils. *Psychology of Music, 39*(1), 102–122.

Cüceloğlu, D. (2016). *İnsan ve davranışı: Psikolojinin temel kavramları* (35. baskı). Remzi Kitabevi.

Draper, P. (2007). *Music two-point-zero: How participatory culture is reclaiming knowledge, power and value systems from the inside out*. Queensland Conservatorium Research Centre Twilight Series Public Lecture.

Duran, S., Türkel Oter, S., & Ok, Ü. (2021). Klâsik Türk müziğinde ses performansının kalitesini etkileyen müzikal faktörler üzerine bir araştırma. *Yegâh Mûsikî Dergisi, 4*(2), 72–96.

Eren, E. (2000). *Örgütsel davranış ve yönetim psikolojisi* (6. baskı). Beta Yayınları.

Feltz, D. L. (1988). Self-confidence and sports performance. *Exercise and Sport Sciences Reviews, 16*, 423–457. https://doi.org/10.1249/00003677-198800160-00016

Gagné, M., & Deci, E. L. (2005). Self-determination theory and work motivation. *Journal of Organizational Behavior, 26*(4), 331–362. https://doi.org/10.1002/job.322

Ho, W. C. (2004). Use of information technology and music learning in the search for quality education. *British Journal of Educational Technology, 35*(1), 57–67.

Kabakçı, C. (2016). Sahne performansı kaygısında farkındalık ve mücadele. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi, 3*, 86–96.

Kaçar, G. Y. (2009). *Türk mûsikîsi üzerine görüşler: Analiz ve yorumlar*. Maya Akademi Yayın Dağıtım.

Komulainen, S., Karukka, M., & Häkkilä, J. (2010). Social music services in teenage life: A case study. In *Proceedings of the 22nd Conference of the Computer-Human Interaction Special Interest Group of Australia on Computer-Human Interaction* (pp. 364–367). Association for Computing Machinery.

Körükçü, Ç. (1998). *Türk sanat müziği*. Khalkedon Yayınevi.

Kümbetoğlu, B. (2008). *Sosyolojide ve antropolojide niteliksel yöntem ve araştırma*. Bağlam Yayıncılık.

Oter, T. S. (2018). Klasik Türk Musikisi'nde üslup-tavır. *Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği 33. Dünya Konferansı Bildirileri*, 358–365.

Özalp, N. (2000a). *Türk mûsikîsi tarihi I*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Özalp, N. (2000b). *Türk mûsikîsi tarihi II*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Özkan, İ. H. (2013). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri: Kudüm velveleleri*. Ötüken Neşriyat.

Özmenteş, G., & Adızel, F. (2017). Müzik gelişimi ve öğrenmede sosyo-kültürel bağlam. *Journal of Research in Education and Teaching (Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi), 6* (Özel Sayı 1), 422–436.

Öztuna, Y. (1987). *Türk mûsıkîsi teknik ve tarih*. Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Yayınları.

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk mûsikîsi ansiklopedisi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Salavuo, M. (2008). Social media as an opportunity for pedagogical change in music education. *Journal of Music, Technology & Education, 1*(2–3), 121–136.

Sözer, V. (2005). *Müzik ansiklopedik sözlük*. Remzi Kitabevi.

Tan, A. (2015). Türk müziğinde türü etkileyen icra problemleri: Tavır, ritim ve güfte ilişkisi. *Akademik Bakış Dergisi, 51*, 6–?.

Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi*. Dergâh Yayınları.

Teztel, G., & Aşkın, C. (2007). Sahne heyecanının Türk müzisyenler arasındaki yaygınlığı ve çözüm yöntemleri. *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 4*(2), 3–10.

Uçan, A. (2000). *Geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. baskı). Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.

Toplum Önünde Yalnızlık: Müzik İcrasında Sosyal İzolasyon ve İçsel Deneyim

Loneliness in Public: Social Isolation and Inner Experience in Musical Performance

Tutu Aydınoğlu

İstanbul Üniversitesi

tutu.aydinoglu@istanbul.edu.tr

Özet

Bu çalışma, müzik icrasında yalnızlık olgusunu sahne psikolojisi, sosyal izolasyon, performans kaygısı ve sanatçının içsel deneyimi bağlamında incelemektedir. Sahne dışarıdan görünürlüğün, paylaşımın ve iletişimin en yoğun alanlarından biri olarak algılansa da yorumcu açısından aynı anda güçlü bir içe dönüş, öz-farkındalık ve bireysel sorumluluk alanı oluşturabilmektedir. Özellikle klasik müzik icrasında uzun süreli bireysel çalışma, sürekli değerlendirilme, mükemmeliyetçilik, hata yapma korkusu ve performansın geri döndürülemez zaman akışı, sanatçının yalnızlık deneyimini belirginleştiren unsurlardır. Çalışmada yaratıcı yalnızlık ile yıpratıcı sosyal izolasyon arasındaki ayrım vurgulanmakta; görünürlük paradoksu, performans öncesi-sırası-sonrası kaygı süreçleri, beden-zihin ilişkisi, değişen zaman algısı ve dijital çağın sürekli görünür olma baskısı tartışılmaktadır. Performans kaygısının yalnızca bilişsel değil, nefes, kalp ritmi, kas gerginliği ve motor kontrol gibi bedensel süreçler üzerinden de deneyimlendiği; buna karşılık yoğun odaklanma ve akış deneyiminin sahneyi yaratıcı ve dönüştürücü bir alana çevirebildiği değerlendirilmektedir. Sonuç olarak müzik icrasında yalnızlık, yalnızca kopuş ya da eksiklik olarak değil, sanatçının kendi iç dünyasıyla karşılaşmasını ve bu içsel deneyimi müzik aracılığıyla dinleyiciyle paylaşmasını mümkün kılan çift yönlü bir olgu olarak ele alınmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Müzik icrası, sahne psikolojisi, sosyal izolasyon, performans kaygısı, içsel deneyim

Abstract

This study examines loneliness in musical performance through stage psychology, social isolation, performance anxiety, and the performer's inner experience. Although the stage is commonly perceived as a space of maximum visibility, sharing, and communication, for the performer it may simultaneously become a field of intense inwardness, self-awareness, and individual responsibility. In classical music performance in particular, prolonged solitary practice, constant evaluation, perfectionism, fear of error, and the irreversible flow of performance time may intensify the experience of loneliness. The study distinguishes creative solitude from harmful social isolation and discusses the paradox of visibility, anxiety before, during, and after performance, mind-body interaction, altered perception of time, and the pressure of continuous visibility in the digital age. Performance anxiety is considered not only as a cognitive experience but also through bodily processes such as breathing, heart rate, muscular tension, and motor control. Conversely, deep concentration and flow may transform the stage into a creative and liberating space. The study concludes that loneliness in musical performance should not be understood solely as disconnection or deficiency; it is also a dual phenomenon that enables performers to confront their inner world and communicate that experience to listeners through music.

Keywords: *Musical performance, stage psychology, social isolation, performance anxiety, inner experience*

GİRİŞ

Müzik tarihi boyunca sahne, çoğu zaman görünürlüğün, paylaşımın ve iletişimin alanı olarak değerlendirilmiştir. Konser salonları, opera sahneleri, resitaller ve performans mekânları; sanatçının kendisini ifade ettiği, dinleyiciyle doğrudan ilişki kurduğu ve duygusal aktarımı gerçekleştirdiği alanlar olarak düşünülür. Seyirci açısından bakıldığında performans çoğunlukla estetik bir deneyimdir. Dinleyici sahnedeki sanatçıyı görür, işitir ve onun yarattığı müzikal dünyanın içine girer. Ancak performansın görünen yüzünün arkasında çok daha karmaşık bir içsel yapı bulunmaktadır. Çünkü sahne yalnızca görünürlük değil, aynı zamanda yoğun bir yalnızlık alanıdır.

Bir müzisyen sahneye çıktığında fiziksel olarak kalabalıkların önündedir; ancak psikolojik açıdan çoğu zaman kendi iç dünyasıyla baş başadır. Performans sırasında alınan kararların önemli bölümü anlık ve bireyseldir. Zamanın kontrolü, bedenin yönetimi, hafızanın sürekliliği, teknik denge, duygusal aktarım ve sahne üzerindeki psikolojik dayanıklılık aynı anda sanatçının sorumluluğundadır. Seyirci performansı paylaşabilir; fakat performansın içsel yükünü aynı biçimde paylaşamaz. Bu nedenle müzik icrası yalnızca teknik ya da estetik bir faaliyet değil, yoğun bir psikolojik ve varoluşsal deneyimdir.

Özellikle klasik müzik performansı disiplin ve bireysel çalışma üzerine kurulu bir yapı taşır. Müzisyenlerin eğitim süreçleri çoğu zaman erken yaşlarda başlar ve uzun yıllar boyunca yoğun bireysel çalışma pratiğiyle devam eder. Saatler süren etütler, tekrarlar, teknik gelişim süreçleri ve performans hazırlıkları sanatçının yaşam biçimini belirleyen temel unsurlar hâline gelir. Bu süreç zamanla müzisyeni yalnızca fiziksel olarak değil, sosyal ve duygusal olarak da farklı bir yaşam ritmine taşır. Profesyonel performans dünyasında birey çoğu zaman kendi iç sesiyle, kendi eleştirisiyle ve kendi beklentileriyle yaşamaya başlar.

Sanatçı yalnızlığı tarih boyunca farklı biçimlerde ele alınmıştır. Sanatsal derinliğin belirli ölçüde içe dönüş gerektirdiği düşüncesi, yaratıcı süreçlerin doğasıyla yakından ilişkilidir. Sessiz çalışma ortamları, bireysel düşünme süreçleri ve içsel yoğunlaşma sanat üretiminin önemli parçalarıdır. Ancak yaratıcı yalnızlık ile sosyal izolasyon aynı şey değildir. Seçilmiş ve üretimi besleyen yalnızlık, kişinin psikolojik kaynaklarını güçlendirebilirken; zorunlu, süreğen ve ilişkileri zayıflatan izolasyon yıpratıcı olabilir.

Performans psikolojisi literatürü, müzik icrasının yalnızca fiziksel beceriye dayanmadığını; bilişsel, duygusal, davranışsal ve bedensel süreçlerin birlikte işlediği karmaşık bir yapı olduğunu göstermektedir. Kenny, müzik performans kaygısını farklı yoğunluklarda görülebilen ve müzisyenin performans deneyimini ciddi biçimde etkileyebilen çok boyutlu bir olgu olarak ele almaktadır (Kenny, 2011: 47-82). Papageorgi, Hallam ve Welch ise performans kaygısını performans öncesi, performans sırası ve performans sonrası süreçleri içeren zamansal bir model içinde değerlendirmektedir (Papageorgi, Hallam ve Welch, 2007: 83-107).

Bu çalışmanın amacı müzik icrasında yalnızlık kavramını; sahne psikolojisi, sosyal izolasyon, performans kaygısı, beden-zihin ilişkisi, görünürlük baskısı ve sanatçının içsel deneyimi bağlamında tartışmaktır. Çalışma, klinik bir tanı koyma amacı taşımamakta; performans sanatının çoğu zaman görünmeyen öznel katmanlarını müzik psikolojisi ve yorumculuk deneyimi açısından kavramsal olarak değerlendirmektedir.

YALNIZLIK KAVRAMI VE SANATÇI

Yalnızlık kavramı yalnızca fiziksel tek başınalık anlamına gelmez. İnsan kalabalıklar içinde de yalnız hissedebilir; tersine, tek başına olduğu bir çalışma sürecinde kendisini üretken ve bütün hissedebilir. Sanat alanında bu ayrım özellikle önemlidir. Çünkü yaratıcı süreç çoğu

zaman dış uyaranların azaltılmasını, dikkatin içe yönelmesini ve kişinin kendi düşünsel ya da duygusal malzemesiyle uzun süre baş başa kalmasını gerektirir.

Müzisyen açısından yalnızlık daha erken yaşlarda mesleki hayatın doğal parçası hâline gelebilir. Profesyonel müzik eğitimi uzun çalışma saatleri, yoğun disiplin ve sürekli tekrar üzerine kuruludur. Teknik egzersizler, repertuvar hazırlıkları ve performans çalışmaları günlük yaşamın büyük bölümünü kaplayabilir. Bir pasajın yüzlerce kez tekrar edilmesi dışarıdan monoton görünebilir; oysa yorumcu için bu tekrar, işitsel ayrıntının, beden koordinasyonunun ve müzikal niyetin giderek inceltilmesidir. Bunun bedeli ise çoğu zaman uzun süre tek başına kalmaktır.

Özellikle solo çalgı eğitimi, öğrenciyi erken yaşlardan itibaren bireysel sorumlulukla karşılaştırır. Öğretmen haftalık derste yön verir; fakat iki ders arasındaki asıl gelişim, öğrencinin tek başına geçirdiği saatlerde gerçekleşir. Böylece öz disiplin, öz değerlendirme ve öz eleştiri mesleğin temel araçlarına dönüşür. Bu beceriler sanatçı kimliğinin gelişimi için gereklidir; ancak aşırı öz eleştiri zamanla kişinin kendi içinde sürekli bir değerlendirici ses taşımasına da neden olabilir.

Yaratıcı yalnızlık ile sosyal izolasyon arasındaki sınır burada belirginleşir. Yaratıcı yalnızlık seçilmiş, süreli ve amacı olan bir alandır. Sanatçı bu alandan tekrar ilişkilere, gündelik yaşama ve mesleki paylaşıma dönebilir. Sosyal izolasyonda ise yalnızlık kişinin seçimi olmaktan çıkabilir; anlaşılmama, ilişkilerden çekilme, sürekli değerlendirilme hissi veya mesleki yaşamın diğer alanları dışlamasıyla daha kalıcı bir yapıya dönüşebilir.

Mükemmeliyetçilik bu dönüşümde önemli bir etkendir. Yüksek standartlar müzikal gelişimi destekleyebilir; fakat hata yapmayı kişisel başarısızlıkla özdeşleştiren katı mükemmeliyetçilik, performansın doğal risklerini tehdit olarak algılatabilir. Kenny'nin değerlendirmesinde olumsuz değerlendirilme korkusu ve mükemmeliyetçilik, yoğun performans kaygısıyla ilişkili özellikler arasında yer almaktadır (Kenny, 2011: 47-82). Bu durumda sanatçı, yalnızca başkalarının değil, kendi içindeki eleştirmenin de sürekli gözlemi altındadır.

Sanatçının yaşadığı yalnızlığın önemli bir kısmı görünmezdir. Seyirci sahnede sonucu görür; fakat o sonucun arkasındaki çalışma saatlerini, fiziksel yorgunluğu, tekrarları, bellek kaygısını, mesleki belirsizlikleri ve öz eleştiriyi görmez. Dışarıdan sakin ve kontrollü görünen bir yorumcu, içeride yoğun bir mücadele yaşıyor olabilir. Dolayısıyla sanatçı yalnızlığı, görünür performans ile görünmeyen hazırlık arasındaki mesafede de oluşur.

Bununla birlikte yalnızlığı yalnızca kayıp ve eksiklik üzerinden okumak, sanatın doğasını eksik anlamak olur. İçsel sessizlik, yorumcunun eserin duygusal dünyasına yaklaşmasını, kendi estetik kararlarını oluşturmasını ve başkasının yorumunu taklit etmek yerine kişisel bir müzikal dil geliştirmesini sağlayabilir. Yalnızlık burada bir kopuş değil, yorumun olgunlaşması için gerekli bir yoğunlaşma alanıdır.

SAHNE VE GÖRÜNÜRLÜK PARADOKSU

Sahne sanatları tarih boyunca görünürlük kavramıyla özdeşleştirilmiştir. Konser salonu sanatçının toplum karşısında var olduğu, teknik becerisini ve yorum gücünü doğrudan ortaya koyduğu özel bir alandır. Ancak bu görünürlük aynı zamanda derin bir paradoks taşır. Çünkü sahne dışarıdan yoğun bir iletişim alanı gibi görünse de sanatçı açısından çoğu zaman yoğun bir içsel yalnızlık deneyimi yaratır.

Bir müzisyen sahneye çıktığında bütün dikkatlerin merkezindedir. Seyirci hareketlerini takip eder, sesini dinler ve performansını değerlendirir. Buna rağmen performansın sorumluluğu paylaşılmaz. Özellikle solo icrada yorumcu, müzikal zamanın akışı içinde verdiği

kararların sonuçlarını anında taşır. Bir cümlenin yönü, bir rubatonun süresi, bir pedallama tercihi ya da bir teknik risk o anda gerçekleşir ve geri alınamaz.

Klasik müzik performansında geri dönüşsüzlük hissi güçlüdür. Konser sırasında yapılan hata geri alınamaz; zaman sürekli ilerler ve sanatçı akışın içinde kalmak zorundadır. Bu sırada teknik kontrolü sağlamak, eseri hafızada tutmak, müzikal anlatımı korumak, beden koordinasyonunu yönetmek, salonun akustiğine uyum sağlamak ve bir sonraki müzikal hedefi öngörmek gerekir. Bu eşzamanlı görevler zihinsel yükü artırır.

Solo piyanist açısından bu durum özellikle çarpıcıdır. Piyanist sahnede fiziksel olarak tek başınadır ve en küçük ses üretiminden büyük ölçekli formun kurulmasına kadar bütün süreç onun bedeninden ve kararlarından geçer. Dinleyici yüzlerce kişi olabilir; fakat tuşa dokunma anında karar tek kişiye aittir. Bu nedenle sahne, kalabalığın ortasında son derece yoğun bir tekillik deneyimi yaratabilir.

Yoğun odaklanma anlarında dış dünyanın geri plana çekilmesi, performansın önemli özelliklerindendir. Akış kavramı, kişinin eyleme tamamen katıldığı, dikkatinin yoğunlaştığı ve zaman algısının değişebildiği optimal deneyimleri açıklamak için kullanılmaktadır (Csikszentmihalyi, 1990). Kenny de bazı kaygılı müzisyenlerin belirli performanslarda coşku ve akış deneyimi yaşayabildiğine dikkat çekmektedir (Kenny, 2011: 1-14). Dolayısıyla sahnedeki içe kapanma her zaman olumsuz değildir; bazen müzikal iletişimin en güçlü hâli bu yoğunlaşmadan doğar.

Görünürlük paradoksunun diğer boyutu, sanatçının dışarıdan algılanışı ile içsel deneyimi arasındaki farktır. Seyirci başarılı bir yorumcuyu güçlü, özgüvenli ve kontrol sahibi görebilir. Oysa performansın arkasında kaygı, fiziksel yorgunluk, bellek baskısı ve uzun hazırlık süreçleri bulunabilir. Profesyonel ortamda kırılganlığın zayıflık olarak algılanabileceği düşüncesi, sanatçının bu deneyimleri saklamasına yol açabilir.

Modern performans kültürü görünürlüğü sahnenin dışına taşımıştır. Sosyal medya, kayıtlar, prova görüntüleri, röportajlar ve sürekli içerik üretme beklentisi sanatçının kişisel imajını da performansın parçası hâline getirmektedir. Böylece sanatçı yalnızca konser sırasında değil, gündelik yaşamında da görünür olma baskısıyla karşılaşabilir. Sürekli bağlantıda olmak ise gerçek anlamda anlaşılmakla aynı değildir.

Bu noktada görünürlük ile iletişim arasındaki ayrım önem kazanır. Bir sanatçı binlerce kişi tarafından izlenebilir, alkışlanabilir ve takip edilebilir; buna rağmen kendi deneyiminin paylaşılmadığını hissedebilir. Sahnenin çarpıcı yönlerinden biri tam olarak budur: insan kalabalıkların önünde dururken kendi iç dünyasıyla tamamen baş başa kalabilir. Müzik ise bu içsel yalnızlığın dış dünyayla kurduğu köprü hâline gelir.

MÜZİK İCRASINDA SOSYAL İZOLASYON

Müzik dünyası dışarıdan bakıldığında oldukça sosyal bir alan gibi görünür. Konserler, festivaller, yarışmalar, ustalık sınıfları ve provalar müzisyenleri sürekli insanlarla bir araya getirir. Ancak profesyonel müzik yaşamının iç yapısı incelendiğinde, bu görünür sosyalliğin altında yoğun bir bireysel çalışma düzeni bulunduğu görülür. Müzik, birçok profesyonel için yalnızca meslek değil, günlük hayatın ritmini belirleyen bir yaşam biçimidir.

Profesyonel müzik eğitimi çocukluk döneminden itibaren uzun çalışma saatlerini normalleştirir. Teknik gelişim sürekli tekrar gerektirir; eserlerin ayrıntılı analizi, ezber, motor kontrol ve yorum kararları uzun süreli bireysel odaklanma ister. Konser dönemlerinde prova saatleri, seyahatler, gece performansları ve performans sonrası yorgunluk, sanatçının sosyal yaşamını toplumun genel ritminden farklılaştırabilir.

Sosyal izolasyon yalnızca fiziksel olarak tek başına kalmak değildir. İnsan çevresinde birçok kişi olduğu hâlde kendisini anlaşılmamış hissedebilir. Performansın psikolojik yükü çoğu zaman dışarıdan tam olarak görülemez. Konser öncesi yaşanan kaygı, fiziksel baskı, bellek kontrolü ve zihinsel hazırlık sanatçının iç dünyasında gerçekleşir. Bu nedenle yorumcu, kendisini seven ve destekleyen insanların arasında bile deneyiminin belirli bir kısmını tek başına taşıyabilir.

Rekabetin yoğun olduğu ortamlarda bu mesafe daha da artabilir. Yarışmalar, seçmeler, sınavlar ve eleştiriler, meslektaşlar arasında sürekli karşılaştırılma hissi yaratabilir. Sanatçı zamanla yalnızca müziğin kendisine değil, performansının nasıl değerlendirileceğine de odaklanmaya başlayabilir. Özellikle mükemmeliyetçi eğilimlerle birleştiğinde bu durum, kişinin çalışmayı sosyal ilişkilerin önüne koymasına ve giderek daha kapalı bir yaşam düzeni kurmasına neden olabilir.

Öte yandan sosyal izolasyon ile gerekli mesleki yalnızlığı birbirine karıştırmamak gerekir. Yorum sanatında belirli ölçüde sessizlik ve içe dönüş vazgeçilmezdir. Eserin yapısını, ses dünyasını ve kişisel yorumu oluşturmak için sanatçının yalnız kalabilmesi gerekir. Sorun yalnızlığın varlığı değil, yalnızlığın seçilebilir ve geri dönülebilir olmaktan çıkmasıdır.

Dijital çağ bu ayrımı daha karmaşık hâle getirmiştir. Sosyal medya sanatçıya dinleyiciyle doğrudan iletişim kurma, çalışmalarını duyurma ve uluslararası görünürlük kazanma olanağı verir. Buna karşılık sürekli aktif kalma ve kendini sergileme zorunluluğu hissi, gerçek dinlenme ve içe çekilme alanını daraltabilir. Kamuya sunulan profesyonel kimlik ile kişinin gerçek duygusal deneyimi arasındaki mesafe büyüdüğünde, görünürlük yalnızlık hissini azaltmak yerine artırabilir.

Bu nedenle müzik icrasında sosyal izolasyon yalnızca bireysel tercihlerle açıklanabilecek bir durum değildir. Müzik eğitiminin çalışma kültürü, performans dünyasının değerlendirme biçimleri, rekabet, dijital görünürlük ve mesleki zaman düzeni birlikte düşünülmelidir. Sanatçı sahnede kalabalıklara seslenirken, bu yolculuğun önemli bir bölümünü kendi iç dünyasında tek başına sürdürür.

PERFORMANS KAYGISI VE İÇSEL DENEYİM

Müzik performansı yalnızca doğru notaları seslendirme eylemi değildir. Sahneye çıkmak, hafıza, dikkat, motor koordinasyon, duygusal kontrol ve estetik kararların aynı anda yönetilmesini gerektirir. Bu nedenle performans kaygısı müzisyenin içsel deneyiminin temel bileşenlerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Kenny, performans kaygısının farklı müzik türlerinde, farklı yaşlarda ve farklı ustalık düzeylerinde görülebildiğini; deneyimin somatik, bilişsel ve davranışsal boyutları bulunduğunu belirtmektedir (Kenny, 2011: 1-14).

Performans öncesinde kalp ritminin hızlanması, nefesin değişmesi, kas gerginliği, ellerde titreme, mide rahatsızlığı veya dikkat odağının daralması gibi bedensel belirtiler görülebilir. Bu tepkiler belirli düzeyde doğal uyarılmanın parçası olabilir. Ancak sanatçı bu belirtileri yaklaşan bir başarısızlığın kanıtı olarak yorumladığında kaygı döngüsü güçlenebilir. Bedenin verdiği tepki zihinsel korkuyu, zihinsel korku da bedensel gerginliği artırabilir.

Papageorgi, Hallam ve Welch'in modeli performans kaygısını tek bir sahne anına indirgemez; performans öncesi, performans sırası ve performans sonrası aşamaları birbirine bağlı bir süreç olarak ele alır (Papageorgi, Hallam ve Welch, 2007: 83-107). Bu yaklaşım önemlidir; çünkü konserden günler önce başlayan beklenti kaygısı, sahnedeki dikkat biçimini etkileyebilir ve performans sonrasındaki değerlendirme bir sonraki konserin psikolojik başlangıç noktasını oluşturabilir.

Performans öncesi dönemde sanatçının hazırlık düzeyi kadar hazırlığını nasıl değerlendirdiği de önemlidir. Teknik olarak yeterli bir yorumcu, tek bir problemli pasaja odaklanarak bütün hazırlığını yetersiz görebilir. Benzer biçimde geçmişte yaşanmış olumsuz bir sahne deneyimi, yeni performansın henüz başlamadan tehdit olarak algılanmasına neden olabilir. Böylece konser, müzikal paylaşım alanı olmaktan çıkıp başarısızlıktan kaçınılması gereken bir sınava dönüşebilir.

Performans sırasında hata yapma korkusu özellikle klasik müzik kültüründe güçlüdür. İcranın anlık ve geri döndürülemez oluşu, küçük bir hatanın yorumcunun zihninde büyümesine neden olabilir. Oysa dinleyici aynı hatayı fark etmeyebilir veya müzikal bütünlük içinde önemsiz bulabilir. Sanatçı ise hata sonrasında dikkatini geçmişte kalan ana yönelttiğinde, birkaç saniye sonraki müzikal akışı da riske atabilir. Bu nedenle performans psikolojisinde dikkat yönetimi teknik hazırlık kadar önemlidir.

Kaygının yoğunlaştığı anlarda müzikal anlatımın yerini aşırı kontrol alabilir. Yorumcu cümlenin yönü, renk, karakter ve iletişim yerine parmakların doğru yere gidip gitmediğini izlemeye başlayabilir. Otomatikleşmiş motor becerilerin bilinçli olarak aşırı denetlenmesi, doğal akışı bozabilir. Buna karşılık yeterli hazırlık ve güven hissi, dikkatin mikro kontrolden müzikal bütüne taşınmasını kolaylaştırır.

Sahne deneyimi yalnızca kaygı üretmez. Bazı sanatçılar için performans günlük yaşamda mümkün olmayan bir özgürleşme alanıdır. Müzik aracılığıyla ifade edilen duygu, yorumcunun kendisini daha bütün ve güçlü hissetmesini sağlayabilir. Kenny'nin ele aldığı fenomenolojik örneklerde de kaygılı müzisyenlerin bazı performanslarda coşku ve akış yaşayabildiği görülmektedir (Kenny, 2011: 1-14). Bu nedenle sahne hem kırılganlık hem güç, hem korku hem özgürleşme taşıyabilir.

Performans sonrası dönem de yalnızlık deneyiminin önemli bir parçasıdır. Uzun hazırlık sürecinin ardından konserin bir anda bitmesi, yüksek fizyolojik uyarılmanın düşmesi ve salonun boşalması bazı yorumcularda boşluk hissi yaratabilir. Dışarıdan alkışla tamamlanmış görünen performans, sanatçının zihninde ayrıntılı öz değerlendirmeyle devam edebilir. Özellikle mükemmeliyetçi yorumcu, başarılı bir konserin onlarca olumlu yönü yerine tek bir hataya odaklanabilir.

Bu nedenle performans kaygısını yalnızca ortadan kaldırılması gereken bir problem olarak görmek yerine, sanatçının uyarılma düzeyini nasıl anlamlandırdığına ve yönettiğine bakmak daha işlevseldir. Uygun düzeyde uyarılma dikkati keskinleştirebilir, enerji sağlayabilir ve performansa canlılık katabilir. Asıl mesele kaygının müzikal amacı ele geçirip geçirmediğidir.

ZAMAN ALGISI, BEDEN VE SAHNE PSİKOLOJİSİ

Müzik performansında beden ve zaman algısı birbirinden ayrılmaz iki unsurdur. Sahne üzerinde sanatçı yalnızca notaları seslendirmez; bedenini, nefesini, hareketlerini ve zaman hissini de yönetir. Bu nedenle performans işitsel olduğu kadar fiziksel ve psikolojik bir deneyimdir. Müzikal zamanın kurulması, yorumcunun bedensel hareketleri ve dikkat süreçleriyle doğrudan ilişkilidir.

Gündelik yaşamda zaman çoğu zaman düzenli ve ölçülebilir bir akış gibi hissedilir. Sahne üzerinde ise öznel zaman algısı değişebilir. Bazı anlar uzuyormuş gibi algılanırken, bazı bölümler son derece hızlı geçmiş gibi hissedilebilir. Yoğun konsantrasyon sırasında çevresel farkındalık azalabilir; seyirci, salon ve dış dünya geri planda kalırken müziğin içsel akışı öne çıkar.

Akış deneyiminde yoğun odaklanma, eylem ile farkındalık arasında bütünlük ve zaman algısında değişim temel özellikler arasındadır (Csikszentmihalyi, 1990). Müzik performansındaki durum ise özel bir karmaşıklık taşır. Yorumcu yalnızca mevcut ana odaklanmaz; birkaç saniye sonrasını planlar, teknik geçişleri öngörür, büyük ölçekli formu zihninde tutar ve aynı anda çıkardığı sesi dinler. Böylece bilinç hem şimdiye hem geleceğe yönelir.

Piyanist açısından bu çok katmanlılık son derece somuttur. Pedalın değişme anı, tuşa dokunma biçimi, ritmik denge, el ve kol ağırlığı, nefes, oturuş ve yaklaşan pasajın fiziksel hazırlığı aynı zaman çizgisi içinde yönetilir. Teknik beceri geliştikçe bu süreçlerin önemli bölümü otomatikleşir; fakat sahne kaygısı otomatikleşmiş hareketleri yeniden bilinçli kontrol alanına çekebilir.

Beden, kaygının en hızlı görünür olduğu alanlardan biridir. Kalp ritminin hızlanması, nefesin yüzeyselleşmesi, omuzların yükselmesi, ellerde titreme veya kasların sertleşmesi ses üretimini doğrudan etkileyebilir. Özellikle piyano performansında gereksiz kas gerginliği yalnızca fiziksel rahatlığı değil, ses kalitesini, artikülasyonu, hız kontrolünü ve müzikal cümlenin akışını da değiştirebilir.

Bu nedenle bedensel farkındalık performans hazırlığının tamamlayıcı bir unsuru olarak düşünülmelidir. Sanatçının kendi stres tepkilerini tanıması, nefesini fark etmesi, hareket ekonomisini geliştirmesi ve teknik çalışmayı yalnızca parmak merkezli değil bütün beden üzerinden düşünmesi, sahnedeki dayanıklılığı artırabilir. Deneyimli sanatçı kaygıyı tamamen ortadan kaldırmayabilir; fakat bedenin verdiği sinyalleri daha erken tanıyabilir.

Sahne psikolojisinin dikkat çekici unsurlarından biri de sessizliktir. Müzikte sessizlik sesin yokluğu değil, biçim ve anlamın parçasıdır. Ancak sahne üzerindeki sessizlik yorumcu açısından ayrıca psikolojik bir yoğunluk taşır. İlk notadan önceki birkaç saniye, bir bölüm sonundaki bekleyiş veya uzun bir fermata, sanatçının bütün salonun dikkatini üzerinde hissettiği anlardır. Bu anlar hem kırılganlığı hem de kontrol duygusunu artırabilir.

Beden, zaman ve sessizlik arasındaki ilişki müzikal ifadenin merkezindedir. Yorumcu zamanı yalnızca metronomik olarak ölçmez; cümlenin yönünü, armonik gerilimi, nefesi ve fiziksel hareketin doğal sonucunu hissederek biçimlendirir. Dolayısıyla sahnedeki psikolojik durum, zamanın müzikal organizasyonuna da yansıyabilir. Kaygı zamanı aceleci hâle getirebilir; aşırı kontrol ise akışı ağırlaştırabilir. Dengeli bedensel farkındalık, yorumcunun zamanı daha esnek fakat yapısal olarak tutarlı kurmasına yardımcı olur.

SANATÇI KİMLİĞİ, DİJİTAL GÖRÜNÜRLÜK VE SÜREKLİ PERFORMANS HÂLİ

Günümüz müzisyeni yalnızca konser salonunda performans göstermez. Dijital platformlar, sosyal medya, video kayıtları ve çevrimiçi iletişim sanatçı kimliğini sürekli görünür kılmaktadır. Bu görünürlük, sanatçının çalışmalarını geniş kitlelere ulaştırması açısından önemli fırsatlar sunar. Ancak aynı zamanda mesleki performans ile gündelik hayat arasındaki sınırları belirsizleştirebilir.

Geçmişte konser sona erdiğinde sahne görünürlüğü büyük ölçüde sona ererken, bugün performansın görüntüsü defalarca izlenebilir, paylaşılabilir ve yorumlanabilir. Sanatçı yalnızca konserin o anki dinleyicisiyle değil, belirsiz ve sürekli genişleyebilen dijital bir izleyiciyle karşı karşıyadır. Bu durum performansın geri dönüşsüzlüğüne yeni bir boyut ekler: sahne anı geçer, fakat kayıt kalır.

Dijital ortam aynı zamanda sanatçıdan süreklilik bekler. Yeni konser, yeni kayıt, prova görüntüsü, kişisel paylaşım ve görünürlük, mesleki varlığın göstergeleri gibi algılanabilir. Bu

yapı, dinlenme ve görünmez kalma hakkını daraltabilir. Sanatçı yalnızca üretmek değil, üretimini sürekli göstermek zorunda hissedebilir. Böylece performans hâli sahneden gündelik yaşama taşınır.

Bu durum yalnızlık açısından paradoksaldır. Dijital platformlar yüzlerce ya da binlerce kişiyle anlık bağlantı kurmayı mümkün kılarken, bağlantı sayısı ile duygusal yakınlık aynı şey değildir. Sanatçı çok görünür, çok izlenen ve çok yorumlanan biri olabilir; buna rağmen mesleki baskılarını paylaşabileceği gerçek ilişkilerin azaldığını hissedebilir. Görünürlük, anlaşılmanın garantisi değildir.

Bu nedenle çağdaş sanatçı kimliğinin sürdürülebilirliği, yalnızca teknik ve sanatsal gelişimle değil, görünürlük sınırlarını kurabilmekle de ilişkilidir. Sanatçının üretim için gerekli sessizliği, kişisel alanı ve sosyal ilişkileri koruması; mesleki kimliği ile bütün kişiliğini birbirinden ayırabilmesi psikolojik denge açısından önem taşır.

PEDAGOJİK BOYUT VE MESLEKİ SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

Müzik icrasında yalnızlık ve performans kaygısı yalnızca profesyonel sahne yaşamında ortaya çıkan olgular değildir; bu deneyimlerin temelleri eğitim sürecinde de şekillenebilir. Öğrencinin erken yaşlardan itibaren performansı nasıl anlamlandırdığı, hata kavramıyla nasıl ilişki kurduğu ve değerlendirilme durumlarında kendisini nasıl algıladığı ilerideki sahne deneyimini etkileyebilir. Bu nedenle performans psikolojisi, teknik eğitimin dışında kalan ikincil bir konu değil, müzik eğitiminin doğal bir parçası olarak düşünülmelidir.

Geleneksel çalgı eğitiminde dersin önemli bir bölümü hataların düzeltilmesine ayrılır. Bu yöntem teknik gelişim için gereklidir; ancak öğrenci zamanla müziği sürekli yanlış arama süreci olarak algılamaya başlarsa, öz değerlendirme öz eleştiriye, öz eleştiri de sahnede hata yapma korkusuna dönüşebilir. Öğretmenin görevi yalnızca hatayı göstermek değil, öğrencinin performans sırasında müzikal amacı koruyabilmesini ve hata sonrasında akışı sürdürebilmesini de öğretmektir. Çünkü profesyonel sahnede kusursuzluk fikrinden daha önemli olan, müzikal bütünlüğün korunmasıdır.

Performans hazırlığının yalnızca konserden önceki son günlere sıkıştırılmaması da önem taşır. Sahne deneyimi repertuvar öğrenme sürecinin başından itibaren düşünülmelidir. Eseri küçük dinleyici grupları önünde çalmak, farklı akustiklerde denemek, kayda almak, programın bütününü kesintisiz seslendirmek ve performans sonrasında yalnızca hataları değil başarılı olan unsurları da değerlendirmek, öğrencinin sahneyi bilinmeyen bir tehdit yerine tanıdık bir çalışma alanı olarak görmesine yardımcı olabilir.

Papageorgi, Hallam ve Welch'in performans kaygısını performans öncesi, sırası ve sonrası aşamalarıyla ele alan yaklaşımı pedagojik açıdan da işlevseldir (Papageorgi, Hallam ve Welch, 2007: 83-107). Öğrenciye yalnızca sahneye çıkmadan önce nasıl sakinleşeceğini öğretmek yeterli değildir. Hazırlık dönemindeki düşünce biçimleri, sahnedeki dikkat yönetimi ve konser sonrasındaki öz değerlendirme alışkanlıkları birlikte ele alınmalıdır. Böylece performans deneyimi tek bir sınav anı olmaktan çıkarak öğrenilebilir ve geliştirilebilir bir süreç hâline gelir.

Öğretmen-öğrenci ilişkisinin niteliği de sanatçının ileride kendi iç sesiyle kuracağı ilişkiyi etkileyebilir. Sürekli eleştiriye dayanan bir eğitim ortamında öğrenci, öğretmenin sesi ortadan kalktığında dahi aynı sert değerlendirme dilini kendi içinde sürdürebilir. Buna karşılık yüksek standartları korurken hatayı öğrenme sürecinin parçası olarak ele alan bir yaklaşım, öğrencinin sahnede daha esnek ve dayanıklı olmasına katkı sağlayabilir. Burada amaç kaygıyı bütünüyle yok etmek değil, öğrencinin kaygıya rağmen müzikal niyetini sürdürebilmesini sağlamaktır.

Mesleki sürdürülebilirlik açısından sanatçının çalışma ile dinlenme arasındaki sınırı kurabilmesi de önemlidir. Profesyonel müzisyen için çalışma hiçbir zaman bütünüyle bitmiş sayılmaz; her eserde geliştirilecek yeni ayrıntılar bulunabilir. Bu durum, dinlenmeyi kolaylıkla suçluluk duygusuna dönüştürebilir. Oysa fiziksel ve zihinsel toparlanma, uzun vadeli performans kapasitesinin parçasıdır. Sürekli çalışma hâli, kısa vadede üretken görünse de dikkat yorgunluğu, fiziksel gerginlik ve sanatsal tükenme riskini artırabilir.

Müzisyenlerin mesleki çevrelerinde deneyim paylaşımına açık alanların bulunması, görünmeyen yalnızlığın azalmasına katkı sağlayabilir. Performans kaygısının yalnızca bireysel yetersizlik olarak görülmediği; deneyimli sanatçıların da kaygı, bellek baskısı, fiziksel gerilim veya konser sonrası boşluk yaşayabildiğinin konuşulabildiği bir eğitim kültürü, genç müzisyenlerin kendi deneyimlerini daha gerçekçi değerlendirmelerine yardımcı olur. Kenny'nin çalışması da performans kaygısının farklı tür, yaş ve ustalık düzeylerindeki müzisyenlerde görülebildiğini vurgulamaktadır (Kenny, 2011: 1-14).

Sanatçının mesleki kimliği ile kişisel benliği arasındaki ayrım da sürdürülebilirlik bakımından önemlidir. Bir konserin başarısı ya da başarısızlığı, sanatçının bütün değerini belirleyen bir ölçüte dönüştüğünde performansın psikolojik yükü ağırlaşır. Performans kişinin yaptığı bir eylem olmaktan çıkarak kişinin kimliğinin bütünü gibi algılanabilir. Böyle bir durumda eleştiri yalnızca yoruma değil, doğrudan benliğe yönelmiş gibi hissedilir. Sanatsal kimliği güçlü tutarken kişinin kendisini tek bir performans sonucuna indirgememesi, uzun vadeli psikolojik dayanıklılık açısından önemlidir.

Son olarak, sahneye hazırlanmanın amacı kaygısız bir insan yaratmak değil, belirsizlik içinde müzik yapabilen bir sanatçı yetiştirmektir. Canlı performans doğası gereği kontrol edilemeyen unsurlar içerir: salonun akustiği değişebilir, enstrüman farklı olabilir, beden o gün başka hissedebilir ve beklenmedik bir hata ortaya çıkabilir. Profesyonel ustalık, bütün bu değişkenleri ortadan kaldırmak değil, değişkenlerin içinde müzikal yönü koruyabilme kapasitesidir. Bu bakımdan pedagojik süreç, teknik güven kadar psikolojik esnekliği de geliştirmelidir.

SONUÇ

Müzik icrası çoğu zaman teknik başarı, estetik yorum ve sahne performansı üzerinden değerlendirilir. Ancak bu çalışma boyunca görüldüğü üzere performans sanatı, görünenden çok daha karmaşık bir insan deneyimini içinde taşımaktadır. Sahne yalnızca ses üretiminin gerçekleştiği bir alan değil; psikolojik, sosyal, fiziksel ve varoluşsal katmanların iç içe geçtiği özel bir deneyim alanıdır.

Yalnızlık müzik performansında çok yönlü bir yapı gösterir. Sanatçının yaşadığı yalnızlık yalnızca fiziksel tek başınalık anlamına gelmez. Kalabalıklar önünde gerçekleşen performanslar sırasında bile yorumcu yoğun bir içsel yalnızlık hissi yaşayabilir. Bu durum sahnenin doğasında bulunan görünürlük paradoksuyla ilişkilidir: sanatçı toplumun merkezindedir, fakat aynı anda kendi zihinsel ve duygusal dünyasıyla baş başadır.

Müzik eğitiminin yapısı bu deneyimi güçlendiren unsurlardan biridir. Erken yaşlardan itibaren başlayan disiplinli çalışma, uzun bireysel pratik saatleri, teknik tekrarlar ve sürekli değerlendirilme kültürü müzisyenin yaşam biçimini şekillendirir. Bu yapı yaratıcı yoğunlaşmayı ve ustalığı desteklerken, belirli koşullarda sosyal izolasyon ve psikolojik baskı da yaratabilir. Bu nedenle yaratıcı yalnızlık ile yıpratıcı izolasyon arasındaki ayrım korunmalıdır.

Performans kaygısı, sahnedeki yalnızlığın en görünür psikolojik boyutlarından biridir. Kaygı yalnızca zihinsel bir düşünce değil; nefes, kalp ritmi, kas dengesi, dikkat ve motor

kontrol üzerinden bedene yayılan bir deneyimdir. Performansın öncesi, sırası ve sonrasını birbirine bağlayan süreçler, her konserin bir sonraki sahne deneyimini de etkileyebileceğini göstermektedir. Bu nedenle performans psikolojisi yalnızca konser anına indirgenmemelidir.

Zaman algısı ve beden farkındalığı da müzik icrasının içsel yapısında belirleyicidir. Yorumcu sahnede aynı anda mevcut sesi dinler, yaklaşan müzikal olayı planlar ve eserin bütününü zihninde taşır. Bu çok katmanlı bilinç hâli, dışarıdan tek bir akıcı performans olarak duyulsa da içeride son derece yoğun bir zihinsel ve fiziksel organizasyondur. Sahnedeki yalnızlık, bu organizasyonun sorumluluğunun tek bir bedende toplanmasıyla daha da belirginleşir.

Modern dönemde dijital görünürlük sanatçı yalnızlığına yeni bir boyut eklemiştir. Müzisyen yalnızca sahnede değil, çevrimiçi alanda da sürekli değerlendirilebilir durumdadır. Performansın kaydı kalıcılaşmakta, sanatçı kimliği sürekli içerik üretimiyle ilişkilendirilmektedir. Bu koşullarda görünürlük ile gerçek iletişim arasındaki farkı korumak, sanatçının psikolojik sürdürülebilirliği açısından önem taşımaktadır.

Bununla birlikte yalnızlık her zaman olumsuz bir kavram değildir. Sanat üretimi belirli ölçüde içe dönüş, sessizlik ve bireysel yoğunlaşma gerektirir. Yorumcu kendi sesini ancak başkalarının sesinden geçici olarak uzaklaşabildiğinde duyabilir. Akış deneyimi, sahnede yoğunlaşmanın kaygıdan özgürleşmeye dönüşebileceğini; aynı fiziksel ve zihinsel enerjinin yaratıcı bir bütünlük içinde örgütlenebileceğini göstermektedir.

Sonuç olarak müzik icrasında yalnızlık, sosyal izolasyon ve içsel deneyim birbirinden ayrı düşünülemez. Müzisyen sahnede yalnız olabilir; ancak aynı anda müzik aracılığıyla insanlarla son derece güçlü bir bağ kurabilir. Belki de sanatın en etkileyici yönlerinden biri tam olarak budur: insan kendi içsel yalnızlığını sese dönüştürür ve kişisel olan deneyim, dinleyiciyle karşılaştığı anda ortak bir duygu alanına dönüşür. Bu nedenle sahne, yalnızlığın yalnızca yaşandığı değil, dönüştürüldüğü bir mekân olarak da değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

Csikszentmihalyi, M. (1990). Flow: The Psychology of Optimal Experience. New York: Harper & Row.

Kenny, D. T. (2011). The Psychology of Music Performance Anxiety. Oxford: Oxford University Press.

Papageorgi, I., Hallam, S. ve Welch, G. F. (2007). A Conceptual Framework for Understanding Musical Performance Anxiety. Research Studies in Music Education, 28(1), 83-107. https://doi.org/10.1177/1321103X070280010207

Williamon, A. (Ed.). (2004). Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance. Oxford: Oxford University Press.

Dinleme ile Anlama Arasında: Saygun'un *Ağıt*'ı Üzerinden Bir İnceleme

Between Listening and Understanding: A Study of Saygun's Ağıt

Türev Berki
Başkent Üniversitesi
turevberki@baskent.edu.tr
İsmet Karadeniz
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
ismet.karadeniz@mgu.edu.tr
Begüm Öz
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
begumusic@gmail.com

Özet

Müziksel anlam doğrudan işitsel veriden türetilen bir içerik midir? Yoksa bilgi, bağlam ve yönlendirmeyle mi şekillenir dinleyicinin algısı? Peki ya, dinleyici bir konservatuvar öğrencisi, dinlediği de bir çağdaş yapıtsa, yanıtı değişir mi yukarıdaki sorunun? Bu çalışma, Ahmed Adnan Saygun'un *İnsan Üzerine Deyişler* dizisinin ilk parçası olan *Ağıt* üzerinden, müzikte anlamın nasıl kurulduğunu nitel bir model aracılığıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Fenomenoloji desenine göre tasarlanan çalışma, üç aşamadan oluşmaktadır: Ön Uygulama, Analiz Atölyesi ve Son Uygulama. Çalışma, müziği anlamaya yönelik bu süreci, bir sanat yapıtını okumak benzeri bir edim olarak ele alırken; bu yaklaşımı Hans-Georg Gadamer'in felsefî hermenötiği bağlamında, anlamın, eser ile dinleyici arasındaki karşılıklı etkileşim içinde kurulduğu bir süreç çerçevesinde konumlandırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Estetik algı, çağdaş müzikte anlam, hermenötik, Ahmed Adnan Saygun, *Ağıt*

Abstract

Is musical meaning directly derived from auditory data? Or is the listener's perception shaped by information, context, and guidance? And if the listener is a conservatory student and the music being heard is a contemporary work, does the answer to the question change? This study aims to examine how meaning is constructed in music through a qualitative model, focusing on Ağıt*, the first piece of Ahmed Adnan Saygun's* İnsan Üzerine Deyişler*. Designed according to a phenomenological research design, the study consists of three stages: Pre-Application, Analysis Workshop, and Post-Application. The study approaches the process of understanding music as an act analogous to reading a work of art; within the framework of Hans-Georg Gadamer's philosophical hermeneutics, this approach is situated as a process in which meaning is constructed through the reciprocal interaction between the work and the listener.*

Keywords: *Aesthetic perception, meaning in contemporary music, hermeneutics, Ahmed Adnan Saygun,* Ağıt

GİRİŞ

Müziksel anlamın nerede ve nasıl oluştuğu, müzik estetiğinin temel sorularından biridir. Bir müzik eserinin anlamı yalnızca eserin işitsel ve yapısal özelliklerinde mi bulunur, yoksa dinleyicinin bilgi birikimi, deneyimi ve esere yönelttiği dikkat de anlamın oluşumunda belirleyici midir? Bu soru, özellikle çağdaş müzik söz konusu olduğunda daha da önem kazanmaktadır. Dinleyicinin alışık olduğu müziksel dilin dışında kalan armonik, melodik ve biçimsel ilişkiler, ilk karşılaşmada işitsel olarak karmaşık veya anlamlandırılması güç bir deneyim yaratabilir. Böyle durumlarda dinleyicinin ilk izlenimi, eserin yapısal özelliklerinden ziyade onda uyandırdığı kişisel ve duygusal çağrışımlar üzerinden biçimlenebilmektedir.

Müziksel anlamı yalnızca eserin içinde hazır bulunan ve analiz yoluyla ortaya çıkarılabilecek sabit bir içerik olarak düşünmek, dinleyicinin anlamlandırma sürecindeki etkinliğini göz ardı eder. Buna karşılık anlamı bütünüyle dinleyicinin öznel deneyimine indirgemek de eserin tarihsel, yapısal ve estetik özelliklerinin belirleyiciliğini ikinci plana iter. Bu çalışma, bu iki uç yaklaşım arasında, müziksel anlamı eser ile dinleyici arasındaki karşılaşmada ortaya çıkan diyalojik bir süreç olarak ele almaktadır. Bu yaklaşım, Hans-Georg Gadamer'in (1900-2002) felsefî hermenötiğiyle örtüşmektedir. Gadamer'e göre anlama, karşısındaki nesneyi yalnızca çözümleyen bir öznenin tek yönlü etkinliği değil, yorumcunun kendi tarihsel ufku ile eser arasında gerçekleşen bir karşılaşmadır. Dolayısıyla bir eserin anlamının görünür hâle gelmesi, dinleyicinin bilgi, deneyim ve tarihsel ufkuyla yakından ilişkilidir (Gadamer, 2009: 57-60; Karadeniz, 2020: 31).

Bu bakış açısından hareketle, analiz etkinliği esere ilişkin önceden belirlenmiş bir 'doğru' veya –hermenötik tabirle– "kabul edilebilir" anlamı (Hekman, 2012: 199; Margolis, 1965: 76) dinleyiciye aktaran bir işlem olarak değil, eserin farklı katmanlarını görünür kılacak yeni okuma imkânları sunan bir yönlendirme biçimi olarak ele alınmaktadır. Böyle bir yaklaşımda teknik bilgi ile estetik deneyim birbirinin karşıtı değildir. Aksine, eserin nasıl kurulduğunun anlaşılması, dinleyicinin ilk anda sezgisel olarak yaşadığı duygusal deneyimin hangi müziksel araçlarla oluşturulduğunu fark etmesini sağlayabilmektedir. Bu nedenle bir eseri analitik olarak anlamaya yönelik çaba, onun duygusal etkisini azaltmak yerine, dinleyicinin eserle kurduğu ilişkinin derinleşmesine katkıda bulunacaktır.

Bu ilişkiyi incelemek bakımından Ahmed Adnan Saygun'un (1907-1991) *İnsan Üzerine Deyişler* (Saygun, 1977) dizisinin ilk parçası olan *Ağıt*, birden fazla anlam katmanını aynı müziksel yapı içerisinde buluşturması nedeniyle elverişli bir örnek sunmaktadır. Saygun'un kendi şiirini müziklendirdiği eser, metin ile müziğin karşılıklı ilişkisini izlemeye imkân vermektedir. *Ağıt*'ın çalışmada ele alınan son 32 ölçüsü, ilk dinleyişte yalnızca duygusal ve çağrışımsal düzeyde algılanabilecek bir anlam yüzeyinin altında, tarihsel ve simgesel katmanlar barındırmaktadır. Şiirdeki göndermelerin II. Dünya Savaşı ve Hiroşima-Nagazaki yıkımıyla ilişkisi, eserin anlam alanını bireysel çağrışımların ötesine taşıyarak toplumsal felaket ve kolektif yas bağlamına açmaktadır (Karadeniz, 2016: 616-617).

Eserin müziksel kuruluşu da bu anlam alanının yalnızca şiirsel metinden kaynaklanmadığını göstermektedir. *Ağıt*'ta belirgin biçimde kullanılan yinelemeli ezgisel yapılar, bestecinin *cyclique* (döngüsel) yazı anlayışı bağlamında değerlendirilmesi gereken tematik ve motifsel bağlantılar kurmaktadır. Saygun'un, Schola Cantorum'da öğrenim gördüğü zaman zarfında, öğretmeni Vincent d'Indy (1851-1931) aracılığıyla içselleştirerek kendi yazı stillerinden biri hâline getirdiği bu anlayış, farklı müziksel bölümler arasında süreklilik ve bütünlük sağlayan ilişkiler ağına dayanmaktadır (Aracı, 2007: 65; Baran, 1962: 16). Bunun yanında eserdeki Saygun akorları ve Bestenigâr makamına ilişkin soyutlamalar, ilk dinleyişte alışılmadık ya da belirsiz olarak duyulabilecek ses dünyasının belirli bir kompozisyonel

örgütlenmeye dayandığını ortaya koymaktadır. Bu özellikleriyle *Ağıt*, dinleyicinin ilk sezgisel algısı ile eserin analitik olarak görünür hâle gelen yapısal katmanları arasındaki ilişkinin incelenmesine olanak sağlamaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın temel hareket noktası, bir müzik eserine ilişkin teknik ve tarihsel bilginin, estetik deneyimi sınırlandırıp sınırlandırmadığı değil; bu bilginin, dinleyicinin eserle kurduğu ilişkiyi nasıl dönüştürdüğü olarak belirlenmiştir. Nitekim çalışmanın ön uygulamasında katılımcıların önemli bir bölümü için, müziğin yapısal özelliklerine ilişkin arayışlar ve uygun görülen yanıtlar sınırlı düzeyde kalmıştır. Analiz atölyesinde ise (sözlerin tarihsel bağlamı, ezgisel aralıkların dağılımı, *cyclique* yazı, piyano referansı, Saygun akoru, makam soyutlamaları ve tonal sonlanma gibi) farklı katmanların birlikte ele alınması, aynı kesitin başka bir algısal çerçeve içinde yeniden dinlenmesini mümkün kılmıştır. Son uygulamada gözlenen değişim, bu nedenle yalnızca teknik terminolojinin öğrenilmesi olarak değil, dinleyicinin eserle kurduğu ilişkinin yeniden yapılandırılması olarak değerlendirilmiştir.

Müziksel anlamın hermenötik bir süreç olarak ele alınmasına ilişkin kuramsal tartışmalar geniş bir literatüre sahip olmakla birlikte (bkz. Gadamer, 1995, 2008, 2009; Kuçuradi, 1999; Özlem, 2011), bu yaklaşımın dinleyicinin ilk sezgisel algısından yönlendirilmiş analitik farkındalığa doğru gerçekleşen dönüşüm üzerinden nitel bir uygulama modeliyle ele alınması, bu çalışmanın özgün yönünü oluşturmaktadır. Özellikle Çağdaş Dönem repertuvarında, metin-müzik ilişkisinin, tarihsel bağlamın ve teknik çözümlemenin aynı eser üzerinde yürütülen bir analiz atölyesi aracılığıyla dinleyici algısını nasıl dönüştürdüğü, yine bu çalışmanın temel inceleme alanıdır. Benzer biçimde, profesyonel müzik eğitimi alan öğrencilerin bir yapıtla ilk karşılaşmalarında oluşturdukları sezgisel ve öznel okumalar ile analitik yönlendirme sonrasında geliştirdikleri farkındalık arasındaki niteliksel dönüşümün deneysel bir süreç içerisinde ele alınması da araştırılması gereken bir alan olarak ayrıca ortaya çıkmaktadır.

Bu doğrultuda bu çalışmanın amacı, Ahmed Adnan Saygun'un *Ağıt*'ı üzerinden gerçekleştirilen bir analiz atölyesinin, konservatuvar öğrencilerinin müziksel anlamlandırma biçimleri üzerindeki etkisini incelemektir. Çalışmada, katılımcıların aynı müzik kesitiyle ön uygulama, analiz atölyesi ve son uygulama aşamalarında kurdukları ilişkiler karşılaştırılarak, kişisel ve sezgisel ilk algıların teknik, tarihsel ve bağlamsal bilgi aracılığıyla nasıl değiştiği araştırılmaktadır. Böylece çalışma, müziksel anlamın yalnızca işitsel verinin içkin bir özelliği olarak değil, eser ile dinleyici arasındaki karşılaşmada, dinleyicinin bilgi birikimi ve yorumlayıcı etkinliğiyle birlikte şekillenen bir süreç olarak ele alınmasına katkı sunmayı; aynı zamanda teknik çözümleme ile estetik deneyimin birbirini dışlamayan, aksine birbirini tamamlayan boyutlar olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Çalışma, nitel araştırma yaklaşımlarından 'fenomenoloji deseni'ne[44] göre tasarlanmıştır.

Çalışma grubunu, 2025-2026/Bahar Yarıyılında bir vakıf üniversitesinin konservatuvarında öğrenim gören 14 lisans öğrencisi oluşturmaktadır. Grubun belirlenmesinde "ölçüt örnekleme stratejisi" (Given, 2021) izlenmiş; Müzik Tarihi ve Edebiyatı IV dersini alan

[44] Fenomenolojik (olgubilimsel) araştırma deseni, bireylerin belirli bir olguya ilişkin deneyimlerini, algılarını ve yükledikleri anlamları, 'doğrudan kendi ifadeleri' üzerinden derinlemesine incelemeyi hedefler (Creswell, 2021). Fenomenolojik araştırmalarda örneklem büyüklüğünden ziyade bilgi zenginliği ve veri doygunluğu esas alındığından, görece küçük gruplar yeterli görülmektedir (Baltacı, 2019; Given, 2021).

tüm öğrenciler çalışmaya dâhil edilmiştir. Bu noktada temel dâhil etme ölçütü, katılımcıların 'çağdaş müzik' konusunda önceden kapsamlı ve sistematik bir eğitim almamış oluşudur.

Katılımcıların yaşları ve öğrenim gördükleri programlara ilişkin veriler Tablo 1'de görülmektedir:

Tablo 16. Katılımcılara İlişkin Betimsel Bilgiler

Değişken	***N***	**Min.**	**Maks.**	$\bar{x}$	***ss***
Yaş	14	19	24	20,1	1,35
Mesleki Müzik Eğitimi Süresi (Yıl)	14	2	12	4,86	3,03
Yaş Grubu	***n***	***%***			
19–20	10	71,4			
21–24	4	28,6			
Lisans Programı	***n***	***%***			
Sahne Sanatları: Opera	10	71,4			
Müzik: Bestecilik ve Müzik Teorisi	3	21,4			
Müzik: Piyano, Arp ve Gitar	1	7,1			
Toplam	**14**	**100**			

Not: Yüzdelerin toplamı, yuvarlama nedeniyle %100'ü bulmayabilir.

Katılımcıların yaş ortalaması 20,1'dir (SS=1,35; aralık: 19-24) ve grubun %71,4'ü 19-20 yaş aralığındadır. Katılımcıların %71,4'ü *Opera*, %21,4'ü Bestecilik ve Müzik Teorisi, %7,1'i ise Piyano, Arp ve Gitar lisans programında öğrenim görmektedir.

Çalışma; Ön Uygulama, Analiz Atölyesi ve Son Uygulama olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Ön Uygulama; 'Dinlediğiniz kesit size neleri düşündürdü, neleri hissettirdi?' ve 'Kesite ilişkin olarak aklınıza gelen ilk beş kavram nedir?'[45] sorularına dayanmaktadır.

Bu aşamada, katılımcılara kesitin yer aldığı eser, besteci ve konuya dair hiçbir bilgi verilmemiş, sadece kesitin notası dağıtılmıştır. Kesit, baştan sona iki kez dinletilmiştir.

Analiz Atölyesinde kesit; önceden belirlenmiş yedi yönlendirici soru çerçevesinde katılımcılarla birlikte çözümlenmiştir. Bu sorular; kesitin ait olduğu eser, sözler, vokal partiyi oluşturan aralıklar, piyano referansı, makam soyutlamaları ve tonal sonlanma boyutlarına odaklanmaktadır.

Son Uygulamada veriler, aynı kesit üzerinden Ön Uygulamayla özdeş bir dinleme ve yazma protokolüyle[46] toplanmıştır.

Verilerin çözümlenmesinde tematik analiz yöntemi benimsenmiştir (Braun ve Clarke, 2006). Kodlama; yanıtlardan üretilen açık kodların oluşturulması, anlamsal yakınlıklarına göre kategoriler altında toplanması ve tüm kategorileri kapsayan üst temanın belirlenmesi olmak üzere üç aşamada yürütülmüştür (Sağlam ve Kanadlı, 2020; Saldaña, 2019).

Bilgisayar destekli nitel veri analizi yazılımlarının süreçlere sağladığı kolaylıklar nedeniyle, kodlama ve tematik düzenleme MAXQDA 2022 yazılımıyla yönetilmiştir (Aytemur, 2022). Kelime çağrışım yanıtları da anlamsal yakınlıklarına göre kümelenerek, sözcük düzeyinde

[45] Bu çalışmada, öğrenenlerin bilişsel yapılarını görünür kılmak amacıyla metaforlardan yararlanılmıştır (Lakoff ve Johnson, 1980). Böylece katılımcıların teknik jargona takılmadan sezgisel algılarını hızla dışa vurmalarına olanak tanımıştır. Metaforik ifadelerin müzik eğitiminde algılama ve yorumlama süreçlerini ortaya koymadaki işlevselliği alanyazında da gösterilmiştir (Aytemur ve Gültekin, 2022).

[46] Dinleme ve yazma protokolünün her iki uygulamada da aynı tutulması, ön ve son verilerin değerlendirilmesinde geçerliği güvence altına almaktadır.

sıklık hesabı yapılmaksızın ilk algısal çerçeveyi betimleyen niteliksel bir katman olarak yorumlanmıştır. Katılımcı yanıtlarından elde edilen toplam kod sayısı 120'dir.

ÖN UYGULAMA: YANITLAR

Ön Uygulamaya ilişkin katılımcı yanıtları değerlendirildiğinde, şu dört eğilimin varlığından söz edilmesi mümkündür:

- Aşk ve ayrılık anlatısı[47]
- Karanlık, gergin ve kaotik bir atmosfer[48]
- Belirsizlikten kabullenişe doğru ilerleyen bir duygu akışı[49]
- Kesite karşı itiraz ve yabancılık duygusu[50]

Buna ilaveten, müziğin yapısına –çoğunlukla piyano partisi üzerinden– odaklanan az sayıdaki yanıt da dikkat çekicidir.[51]

ANALİZ ATÖLYESİ

Bu başlık altında, Analiz Atölyesinde kullanılan 'dile' sadık kalınarak, kesitin nasıl irdelendiğine odaklanılmaktadır:

Soru 1

"Dinlediğimiz kesit hangi esere ait?"

Ahmed Adnan Saygun, 1977'den başlayarak, ses ve piyano için üç defterde topladığı bir albüm kaleme aldı: *İnsan Üzerine Deyişler*. Bunların ilki, Opus 60 sayılı *Birinci Defter* şu beş parçadan oluşuyordu: *Ağıt*, *Üç Kuş*, *Dönsem*, *Hasret* ve *Dilek* (Karadeniz, 2016: 613).

Dinlediğimiz kesit, *Ağıt*'ın son 32 ölçüsü.

Soru 2

"Sözler neyi anlatıyor? Söz gelimi, yükseklerde uçan kuş neden taş yürekli? Ya da mavi göğün farıması ne demek?"

Öncelikle, şu kritik noktayı paylaşmakta yarar var: *İnsan Üzerine Deyişler*'deki tüm şiirler bizzat bestecinin kaleminden çıkmış.

Tablo 17. Sözleri Anlamak

Dize	Anlam
Yükseklerde kuş mudur?	II. Dünya Savaşı'nda, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarını taşıyan iki uçak: *Enola Gay* ve *Bockscar.*
Yüreciği taş mıdır?	
Som mavi gök farıdı,	Masmavi gökyüzü yoruldu, vazgeçti[52]
Bir değil, bin bir değil	Atom bombası nedeniyle yaşamını yitirenlerin ne denli çok sayıda oluşu[53]
On bin değil, bin bin değil!...	

Yukarıda sergilenen eğilimlere 'gerekçe' teşkil eden katılımcı yanıtları için;
[47] Bkz. EK-1a
[48] Bkz. EK-1b
[49] Bkz. EK-1c
[50] Bkz. EK-1d
[51] Bkz. EK-1e
[52] "Farımak: 1. Güçsüz düşmek, yorulmak" (*Türkçe Sözlük*, 2011: 851). "Farımak: 1. Vazgeçmek, fâriğ olmak" (*Osmanlıca Yazılışlı ...*, 2020: 649).
[53] ICAN (International Campaign to Abolish Nuclear Weapons) verileri, 1945 sonuna dek yaklaşık 214.000 kişinin atom bombası kurbanı olduğunu gösteriyor.

Şimdi vardı, gayrı yok…	Kurbanların 'birdenbire' göçüp gitmesi
Göçtüğümü bilemedim,	Tasavvufi manada bir çaresizlik ve kabulleniş
Sevdiğimi bulamadım,	
Bulup da ağlayamadım…	

Gördüğünüz gibi, şiirin tarihsel ve simgesel katmanlarının görünür hâle gelmesiyle birlikte, sizler, ilk dinleyişinizde öznel çağrışımlarla kurduğunuz anlamı yeniden gözden geçirmek durumunda kalıyorsunuz. Hermenötik açıdan bu durumu, eserin değişmesi değil, 'dinleyici ufkunun genişlemesi' olarak yorumlarız. Demek ki, bu süreçte anlam, eser ile dinleyici arasında kurulan diyalog içerisinde yeniden oluşuyor (Gadamer, 2009: 57-60; Karadeniz, 2020: 23-24).

Soru 3

"Soprano partisindeki ilk iki sese bakalım: Si-si. Demek ki, aralarında 0 basamaklık bir aralık oluşturuyorlar. Bu da Tam birli (T1) *demek. Peki, aynı hesaplamayı ikinci-üçüncü, üçüncü-dördüncü, dördüncü-beşinci, özetle tüm ardışık sesler için tekrarlasak hangi aralıkları buluruz?"*

Tablo 3. Soprano Partisi: Aralıkların Dağılımı

Aralık[54]	Sıklık
T1	44
m2	1
M2	3
A2	1
m3	8
M3	1
e4	1
T4	2
T5	1
m6	2
M7	2

Soru 4

"Yukarıdaki tabloda Tam birli aralığa tam 44 kez rastlamamızın, minör üçlü'yü ise diğer aralıklara oranla daha çok görüyor oluşumuzun özel bir nedeni var mı?"

Hemen belirtelim, T1 ve m3 sadece *Ağıt*'ta değil, *İnsan Üzerine Deyişler*'i oluşturan pek çok bölümde diğer aralıklara oranla çok daha sık kullanılıyor.

T1 ya da m3'ün, –çok daha genel bir ifadeyle, ezgisel bir yapının– *İnsan Üzerine Deyişler*'in bir bölümünde ısrarla vurgulanıp, üstelik başka bölümlerde de çok kez yineleniyor oluşu, bir bestecilik yaklaşımı olan '*cyclique* yazı anlayışı'nın Saygun'daki yansıması.

Emre Aracı (2007: 65), *cyclique* yazıyı şöyle tanımlıyor: "Bölümler arası tematik ve motifsel bağlar yoluyla, bir parça içerisinde mantıksal bütünlük sağlama."

Cyclique yazı prensibini Beethoven'ın (1770-1827) bazı eserlerinde 'keşfedip' bir akım hâline getiren isim, César Franck'tı (1822-1890). Franck, Paris Konservatuvarı'nda Vincent d'Indy'yi yetiştirecek, aynı akımın takipçilerinden olan d'Indy, yıllar sonra Schola

[54] T: Tam, m: minör, M: Majör, A: Artırılmış, e: eksiltilmiş

Cantorum'da Adnan Saygun'un öğretmenleri arasında yer alacaktı. Öyle ki, bir Franck hayranı olan d'Indy'nin, bu okuldaki öğrencilerini *cyclique* ve *anti-cyclique* olarak iki gruba ayırdığını biliyoruz (Aracı, 2007: 61-67).

İlhan Baran (1934-2016), Saygun'un yapıtlarının, biçim bakımından *cyclique* yapı anlayışı içinde olduğunu ifade eder. Beethoven ve Franck'ta yüceliğe erişen bu anlayışta, birkaç bölümden meydana gelen yapıtın tümü bir 'ana öğe' üzerine kuruludur. Bu ana öğe, –Saygun'da– bir 'ritim vuruşu' ya da bir 'aralık hareketi' olabilmektedir (Baran, 1962: 16).

Cyclique yazı, sadece belirli aralıkların yinelenmesi değil. Dinleyicinin belleğinde süreklilik duygusu oluşturan anlatısal bir mekanizma. Tekrar edilen aralıklar, *Ağıt*'taki yas duygusunu doğrusal değil, döngüsel bir zaman anlayışı içerisinde yeniden üretiyor. Bu, müziğin ilerleyen değil 'sürekli geri dönen' bir hafıza mekânına dönüşmesi demek. Bu nedenle *cyclique* yazı, yalnızca biçimsel bütünlük sağlayan bir kompozisyon tekniği değil. Aynı zamanda, dinleyicinin belleğinde anlamı sürekli yeniden etkinleştiren estetik bir mekanizma.

T1'in durumuna bir-iki cümleyle değinmeden, yukarıdaki soruyu tam anlamıyla yanıtlamış olmayız. En basit anlatımla, 'aynı perdenin yinelenmesi' olarak tanımlanabilecek olan T1'le tam 44 kez karşılaşmak şu sonuca götürür bizi: Ezgisel hareketten çok, 'söze' odaklanan bir anlatım. Başka bir ifadeyle, bu aralığı her kullanışında, ezgiyi dramatik gelişmenin taşıyıcısı olmaktan çıkarıp, metnin semantik yükünü ön plana alan bir vokal söyleyişi tercih ediyor Saygun.

Soru 5

"Soprano, kesitin 8. ölçüsündeki do diyez'in ardından tam dört ölçü boyunca suskun kalıp, yoluna 12. ölçüdeki re bemol ile devam ediyor. Çağdaş bir eserle karşı karşıya olduğumuza göre, bu uzunca aradan sonra doğru notayı bulabilmesi nasıl mümkün oluyor?"

Bu sorunun yanıtı gayet kısa ve net: 'Piyano referansı'.

11. ölçüde, piyanonun seslendirdiği 'son' sese bakalım: Do diyez. Az sonra, sopranonun yoluna devam edeceği re bemol'ün 'sesteşi'. Bu pratik çözüm, sadece incelediğimiz kesitte değil, *İnsan Üzerine Deyişler*'in pek çok noktasında karşımıza çıkan bir yaklaşım.

Bunu yalnızca 'doğru sesi buldurma' ya da 'kopya verme'ye indirgersek yanılırız. Piyano referansı, aslında yapısal sürekliliği de sağlayan bir simge. Vokal çizgi ile piyano arasındaki ses ilişkisi, 'eşlik eden' ve 'eşlik edilen' ayrımının ötesine geçerek ortak bir söylem oluşturuyor. Şu hâlde piyano, –armonik zeminden öte– vokal anlatının da 'hafızasını' taşımakta.

Soru 6

"Literatürde Saygun akoru *diye adlandırılan bir yapı var, Bestenigâr makamıyla ilişkilendirilen. Peki, bu kesitte de Saygun akoruna rastlanıyor mu?"*

Evet, hem de birkaç kez. Dilerseniz, önce Saygun akorunu kısaca tanıtalım; ardından, bu yapıya kesitin hangi bölgelerinde rastlıyoruz, anlatalım:

Saygun akoru üç akor tipinden oluşuyor. Bunlardan ilki, $_{x}$(3 3 5).

Parantezin önündeki "x", 'köken ses'i simgeliyor. Neden x? Çünkü o her nota olabilir!

Söz gelimi, köken ses do olsun. Do'nun üzerine 3 basamak ekledik ve mi bemol'ü bulduk. Ardından, bu kez mi bemol'ün üzerine 3 basamak ekledik ve sol bemol'ü elde ettik. Üçüncü ve son adımda ise sol bemol'ün üzerine 5 basamak ilave ederek si'ye ulaştık. Bu yolla

elde ettiğimiz 'do - mi bemol - sol bemol - si' akoru $_{do}$(3 3 5)'tir ve köken konumundaki Saygun akorudur.

Aynı yöntemle, Saygun akorunun diğer iki tipini de bulabiliriz: $_{x}$(3 5 3) ve $_{x}$(5 3 3).

Literatürde, Saygun akorunun dört ayrı varyantına da rastlıyoruz: "Genişletme", "bölme", "ses taşıma" ve "iç içe kullanma" (Karadeniz ve Berki, 2015: 49-50). Özetle, Saygun akorunu biraz daha 'çetrefilli' hâle getiren yeni yapılar bunlar.

Bakalım, kesitte kaç tane Saygun akoru kullanılmış:

Tablo 4. Saygun Akorlarının Dağılımı

Ölçü No.	**Parti**[55]	**Saygun Akoru**	
		Sesler	**Formülasyon**[56]
1	Pf	do, mi bemol, fa diyez, si	**$_{do}$(3 3 5)**
2			
3	S+Pf	do, mi bemol, fa diyez, si	**$_{do}$(3 3 5)**
4			
5	S+Pf	fa, sol diyez, si, do diyez, re, mi	$_{fa}$(3 3 2 1 2) = **$_{fa}$(3 3 5)$^{t/}$**
6	S+Pf	mi bemol, fa diyez, si, re	**$_{mib}$(3 5 3)**
7	S+Pf	re, fa, sol diyez, si, do diyez	$_{re}$(3 3 3 2) = **$_{re}$(3 3 5)/**
9	Pf	mi diyez, sol diyez, si, do diyez, mi	$_{mi\#}$(3 3 2 3) = **$_{mi\#}$(3 3 5)**
10	Pf	re, fa, si bemol, do diyez	**$_{re}$(3 5 3)**
11			
15	S+Pf	fa, si bemol, re bemol, mi[57]	**$_{fa}$(5 3 3)**

Görüldüğü gibi, kesitte yedi farklı Saygun akoruna rastlıyoruz. Bu demektir ki, kesiti oluşturan toplam 32 ölçünün 11'inde –yaklaşık üçte birinde– 'Bestenigâr soyutlaması' söz konusu.

Bestenigâr soyutlamasının ve Saygun akorlarının yoğun kullanımı, dinleyicinin ilk seferinde yalnızca 'çağdaş' veya 'alışılmadık' olarak algıladığı ses dünyasının, aslında belirli bir estetik sistem içinde kurulduğunu gösteriyor. Başka bir deyişle, hiçbir şey –pek çok müzikseverin çağdaş müziği anlatırken kullandığı sözcük olan– 'rastlantısal' değil; tam tersine, bilinçli bir kompozisyon tercihi.

Soru kapsamı dışında kalmakla birlikte, kesitte –tıpkı Saygun akoru gibi– geleneksel Türk müziği temelli bir bölge daha olduğunu söyleyelim. 18. ölçü. Burada, piyanonun sol elinde yer alan seslerin fa eksenli bir 'Hüzzam rengi' oluşturduğunu görüyoruz. Aynı anda sağ elde duyulan Fa Majör akoru ise, Emre Aracı'nın (2007) Saygun'a atfen kullandığı "Doğu-Batı arası müzik köprüsü" ifadesinin adeta bir kanıtı!

Soru 7

"Kesit fa minör'de sonlanıyor. Bu, Ağıt*'ın sonundaki çaresizlik ve kabullenişin bir yansıması mı, yoksa Saygun müziğinin özelliklerinden biri mi?"*

Her iki soruya da yanıtımız, 'Evet!'.

[55] S: Soprano, Pf: Piyano
[56] Parantezin sağında görülen 't' taşımayı, '/' ise bölmeyi ifade eden simgelerdir.
[57] Burada Saygun akoru 'tonal bağlam' içinde kullanılmaktadır (Manav, 2022: para.120-121).

Üçlü aralıklarla yapılandırılan (*triadic*) akorlar, Saygun müziğinde geniş yer bulurlar kendilerine. Özkan Manav'ın şu saptamasına dikkatinizi çekmek istiyoruz: "Saygun, gereksinim duyduğu anlarda tonal ses bağlamına tereddütsüz yönelir ve duyuşu bu yönde de oldukça güçlü, kalemi keskindir" (Manav, 2022: para.89).

Burada, en az fa minör kadar ilgi çekici bir başka özelliği var müziğin: T5 aralığının 1 basamak kaydırılmasıyla ortaya çıkan, 'anlık Majör/minör mod değişimi'. Bununla anlatmak istediğimiz, 23. ölçüden itibaren piyano partisinde gördüğümüz fa - do beşlisinin, –ilki 26., ikincisiyse 28. ölçüde olmak üzere– iki kez 1'er basamak kalınlaşmasıyla (fa bemol - do bemol) ortaya çıkan Fa bemol Majör. Bu yeni modun yarattığı 'ümit' ya da 'aydınlanma', yeni bir kaydırmayla, yerini tekrar fa minör'e bırakıyor: 'Kedere, acıya dönüş…'

Eğer, bu kesiti değil de *Ağıt*'ın tümünü inceleseydik, ıstırap dolu iki sahneyle daha karşılaşacaktık. Başka bir ifadeyle, *Ağıt* üç ayrı ağıtı barındırıyor bünyesinde. Biz yalnızca atom bombası felâketine odaklandık. İşte, az önce sözünü ettiğimiz fa minör, dinleyicinin, önceki iki sahneyi yeni bir perspektiften okumasına imkân veriyor. Şu hâlde, bu tonal kapanış yalnızca bir armonik tercih değil; hermenötik açıdan 'anlamı geriye doğru kuran', başlı başına bir anlatım aracı.

SON UYGULAMA: YANITLAR

Son Uygulamaya ilişkin katılımcı yanıtları değerlendirildiğinde, kritik bir 'dönüşüm'ün varlığı açıktır:

• "Aşk" algısının, yerini 'ortak yas duygusu'na bırakması[58]

• "Karmaşık ve kaotik" müziğin 'planlı bir yapı' olarak kavranması[59]

• "Çaresizlik" ya da "boyun eğiş" olarak adlandırılan duygunun 'bilinçli bir okuma'ya evrilmesi[60]

• Belirsiz bir tahminden ya da sezgisel durumdan, 'somut bir tarihsel gerçekliğe' geçiş[61]

İki uygulama arasındaki büyük farklılığın tezahürlerinden biri de, yanıtlarda müziğin 'yapısal' özelliklerine yapılan vurgulardır.[62]

TARTIŞMA

Çalışmada elde edilen bulgular, Analiz Atölyesinin öğrencilere sağladığı en belirgin katkının şu iki noktada gerçekleştiğini göstermektedir: 'Teknik bilgi düzeyinde artış' ve 'anlamın kişiselden evrensele dönüşümü'.

Ön Uygulama, katılımcıların kesitle henüz 'donanımsız' karşılaştığı, anlamın kişisel çağrışımlarla sınırlı kaldığı bir aşama görünümündedir. Bu durumu 'bilişsel bir eksiklik' olarak değil, müzik algısının işleyişine işaret eden başlı başına anlamlı bir tablo olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Esasen, mesleki müzik eğitimi alan bir konservatuvar öğrencisinin, incelediği esere 'analitik' bir duyarlılıkla yaklaşması beklenir. Oysa bu gerçekleşmemiş; katılımcılar,

Yukarıda sergilenen eğilimlere 'gerekçe' teşkil eden katılımcı yanıtları için;
[58] Bkz. EK-2a
[59] Bkz. EK-2b
[60] Bkz. EK-2c
[61] Bkz. EK-2d
[62] Bkz. EK-2e

dinledikleri kesiti sadece 'duygusal bir deneyim' olarak algılamışlardır. Muhtemelen bunun nedeni, teknik gözlem için gerekli olan zihinsel çerçeveyi devreye sokmakta zorlanmalarıdır. Zira bu bir 'çağdaş müzik' kesitidir ve özellikle 20. yüzyıl eserlerine aşinalığı olmayan öğrenciler için bu beklenebilir bir sonuçtur.

Analiz Atölyesinin işlevi tam da bu noktada anlam kazanmaktadır: Son Uygulamada katılımcılar, kesiti artık teknik bir terminoloji üzerinden okumaya başlamış; *cyclique* yazı, Bestenigâr soyutlaması, ağıt etkisini pekiştiren minör mod ve vokalin *Sprechgesang* yapısı gibi öğeleri doğrudan adlandırabilmiştir. Bu durum, kullanılan terimlerin büyük ölçüde Analiz Atölyesi içeriğinden yansıdığını gösterse de teknik bilginin her katılımcıda aynı düzeyde içselleştirilmediği de ilgi çekicidir. Bazı katılımcılar, edindikleri bilgiyi kendi yorumsal çerçeveleriyle bütünleştirip, özgün bir kavrayışa ulaşırken, diğerleri ise öğrendikleri terimleri yineleme düzeyinde kalmıştır.

Ön Uygulamada dağınık ve öznel olan tepkiler, Atölye sonrasında ortak bir yöne toplanmış; 14 katılımcının neredeyse tamamında anlam çerçevesi, kişisel bir anlatıdan toplumsal bir felaket ve kolektif yas anlatısına doğru köklü biçimde dönüşmüştür.

Gadamer'e göre hiçbir dinleyici tarihin dışında durmaz. Her anlama edinimi, geçmişin etkilerini taşıyan bir bilinç içinde gerçekleşir. Bir eserin anlamı da onu etkileyen tarihsel olaylardan, o olayların kolektif bellekteki izlerinden bağımsız kavranamaz. Gadamer'in "etkili tarih" (*Wirkungsgeschichte*) olarak adlandırdığı bu boyut, anlamın yalnızca bireysel bir karşılaşmada değil, paylaşılan bir tarihsel bilinç içinde kurulduğunu vurgular (Gadamer, 2008; Karadeniz, 2020). Dinlenen kesit söz konusu olduğunda bu tarihsel zemin, II. Dünya Savaşı ve Hiroşima'nın yıkımıdır. Atölyede eserin bu tarihsel art alanının görünür kılınmasıyla birlikte, katılımcıların kişisel çağrışımları yerini kolektif bir yas bilincine bırakmış; anlam, bireysel bir duygudan, paylaşılan bir tarihsel deneyime doğru genişlemiştir.

Son olarak, Analiz Atölyesinin, katılımcılara eserin 'doğru' yorumunu dayatmak değil, bestecinin niyetinin anlamlandırılmasını zorlayan donanım eksikliğini gidererek, eser ile dinleyici arasındaki diyaloğu olanaklı hâle getirmeyi amaçladığını vurgulamak isteriz. Şu hâlde Atölyenin temel işlevi, 'anlamın yeniden kurulabileceği' bir zemin yaratmaktır.

Analiz Atölyesinden, özellikle çağdaş müziği anlama ve anlamlandırmada bir 'öğretim modeli' olarak yararlanılabileceği yönündeki önerimiz, bir katılımcının şu cümlesinden doğmuştur:

"Bilmeden dinlemekle bilerek dinlemek arasındaki uçurum hissediliyor."

KAYNAKÇA

Aracı, E. (2007). *Ahmed Adnan Saygun / Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aytemur, B. (2022). Müzik Araştırmalarında Nitel Veri Analizi. Ü. S. Şen, Y. Şen, ve Ş. Ö. Akçay (Ed.), *Müzik Araştırmalarında Bilimsel Yöntem ve Yaklaşımlar* (s. 233-263) içinde. Nobel Akademik Yayıncılık.

Aytemur, B. ve Gültekin, E. (2022). Flüt Öğrencilerinin Müziksel Yorumlama Sürecine Metaforlar Yoluyla Yaratıcı Katılımları. *İdil, 11*(93), 721-744. https://doi.org/10.7816/idil-11-93-08

Baltacı, A. (2019). Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5*(2), 368-388. https://doi.org/10.31592/aeusbed.598299

Baran, İ. (1962). Saygun'un Müziği Üzerine. *Değişim, 7*, 16.

Braun, V. ve Clarke, V. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology, 3*(2), 77-101. https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa

Creswell, J. W. (2021). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşıma Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni* (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Gadamer, H.-G. (1995). Hermeneutik. D. Özlem (Çev., Haz.). *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar* (s. 9-28) içinde. Ankara: Ark Yayınevi.

Gadamer, H.-G. (2008). *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-* (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Gadamer, H.-G. (2009). *Hakikat ve Yöntem -İkinci Cilt-* (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Given, L. M. (2021). *100 Soruda Nitel Araştırma* (A. Bakla ve İ. Çakır, Çev.). Ankara: Anı Yayıncılık.

Hekman, S. (2012). *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik: Mannheim, Gadamer, Foucault ve Derrida* (H. Arslan ve B. Balkız, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Karadeniz, İ. (2016). Ahmed Adnan Saygun'un İnsan Üzerine Deyişler'inde Cyclique Yazı Anlayışı ve Şiir-Müzik Uyumu. E. Lehimler ve K. Çelenk (Ed.), *1. Erzurum Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu: 28-29 Nisan 2016 / Bildiri Kitabı Cilt 2* (s. 613-636) içinde. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Karadeniz, İ. (2020). Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (23), 21-33. https://doi.org/10.17484/yedi.579048

Karadeniz, İ. ve Berki, T. (2015). Bir Saygun imzası: [5,3,3]. Ç. Adar (Haz.), *VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: 28-30 Mayıs 2015 / Tam Metin Kitabı / Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses Tını Algı Bileşenleri* (s. 302-308) içinde. Afyonkarahisar: Matbaa-i Beka.

Kuçuradi, İ. (1999). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Ayraç Yayınevi.

Lakoff, G. ve Johnson, M. (1980). The Metaphorical Structure of the Human Conceptual System. *Cognitive Science, 4*, 195-208. https://doi.org/10.1207/s15516709cog0402_4

Manav, Ö. (2022). Saygun Müziğinin Genetik Kodlarına Doğru. T. Berki (Ed.), *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları* içinde. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Margolis, J. (1965). *The Language of Art & Art Criticism: Analytic Questions in Aesthetics*. Detroit: Wayne State University Press.

Özlem, D. (2011). *Hermeneutik ve Şiir*. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.

Sağlam, Y. ve Kanadlı, S. (2020). *Nitel Veri Analizinde Kodlama*. Pegem Akademi Yayıncılık.

Saldaña, J. (2019). *Nitel Araştırmacılar için Kodlama El Kitabı* (A. Tüfekci Akcan ve S. N. Şad, Çev., Ed.). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Saygun, A. A. (1977). *İnsan Üzerine Deyişler, Birinci Defter, Op. 60* [Nota]. (El Yazması).

EKLER

EK-1a

"Birine duyduğu bir özlem gibi de hissettirdi. Sanki bir aşk acısı çekiyor gibi."

"Onu terk eden bir kişiden bahsediyor ya da ikisi de birbirini seviyordu ama imkânsız aşk denilen bir şey vardır ya."

"Bitmesini istemediğimiz bir aşkın sona sürüklenmesi ve bunun ümitsizliği"

EK-1b

"Çok karanlık ve soğuk bir mekân hissi… Sanki dar bir koridorda ilerliyormuşum gibi bir kaygı duydum."

"Oldukça gergin ve belirsiz bir atmosfer"

"Piyanonun eşliği gergin hissettirdi."

"Gece vakti kalabalık bir şehirdeki karmaşa"

"Zihnimde bir kaos görüntüsü oluşturdu ama bu kaosun içinde… çok insani bir özlem duygusu da barınıyordu."

EK-1c

"Bu belirsizliğin içinden vokalin doğuşu, bende bir yalnızlık ve ardından gelen bir kabulleniş hissettirdi."

"... duygular eserin sonuna doğru kendini kabullenişe bıraktı gibi hissettim."

"*Çaresizliğin getirdiği sinir gibi bir arayışta. Fakat bulamıyor."*

EK-1d

"Alışık olduğumuz kalıpların dışında olması bana bir 'itiraz' ve 'aykırılık' hissettirdi."

"Kader ya da yaşanan şeylerin bütününe bir isyan varmış gibi hissettim."

EK-1e

"Ani değişimler oldu, forte'den piyano'ya indi gibi."

"… kromatik veya atonal yürüyüşleri bir belirsizlik hissettirdi."

"Piyanonun perkülatif kullanımı vokaldeki dramatik yapıyı desteklemiş."

"Piyanonun eşliği vokaldeki melankoliyi daha da derinleştirmiş."

"Piyanonun ritmik yapısı… vokalle olan çatışması esere büyük bir dinamizm katmış."

EK-2a

"İlk dinlediğimde aşk acısı gibi gelmişti. Ama insanların ölüme duyulan acıyı duygusal bir şekilde anlattığını fark ettim."

"Nükleer bir kışın yarattığı o büyük boşluk"

EK-2b

"İlk başta sadece bir kaos olarak duyduğum sesler, şimdi bir yıkımın kronolojisi gibi geliyor."

"Sadece karışık sesler olmadığını, her bir sesin bir amacı olduğunu kavramaya başladım."

"Perkülatif piyano vuruşlarının her biri şimdi kafamda birer patlamayı veya yıkımı simgeliyor."

EK-2c

"Başlangıçtaki yalnızlık duygusu yerine, şimdi toplumsal bir yasın parçası gibi hissettirdi."

"Vokaldeki konuşur gibi söyleyişin bir tesadüf olmadığını fark ettim. Bu bilinçli bir anlatım biçimi ve bu bana yeni bir bakış açısı kazandırdı."

EK-2d

"En büyük dünya olaylarından biri"

"Artık bir rüyada değil, gerçek bir trajedinin ortasında gibi hissediyorum."

"Her şey aslında çok daha netmiş. Uyandırdığı hissi almıştım fakat anlatılan olay oldukça detaylıymış. Yapılan betimlemeler, en büyük dünya olaylarından birini tek bir çarpıcılıkla anlatmış."

"Gizem ve korku hissi azalmadı ama 'anlam kazandı'. Artık bir rüyada değil, gerçek bir trajedinin ortasında gibi hissediyorum. Müziğin neden bu kadar 'boşluklu' tınladığını, o sessizliklerin bile bir anlamı olduğunu atölyede görmek çok etkileyiciydi."

EK-2e

"Müziğin içindeki o matematiksel zekâ ile duygusal yoğunluğun birleşiminden etkilendim."

"Bestecinin makamsal öğeleri (Bestenigâr göndermeleri gibi) nasıl harmanladığını bilmek, teknik detayların duyguya nasıl hizmet ettiğini görmemi sağladı."

"Geçmişte, 'Çağdaş müziği bir çocuk da yapar' diye düşünürdüm. Ama bu fikrim tamamen değişti. Matematiğin olmadığı bir müzikte inanılmaz bir işlem, bir problem var. Sözlerin anlamıyla birleşince gerçekten ortaya bambaşka bir olay çıkıyor."

Üreticilerinden Tüketicilerine Kütahyada Kaset Piyasası: Histometrik Bir Analiz

The Cassette Market in Kutahya from Producers to Consumers: A Histometric Analysis

Uğur Türkmen

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

uturkmen@comu.edu.tr

Özet

Günümüzde yapay zeka hayatın ve dolayısı ile bilim dünyasının da en önemli gündem maddelerinden biri. Besteci, icracı, eğitimci, öğrenci ve hatta konuya meraklı sanatseverler sık sık yapay zekanın müziğe etkileri üzerinde fikir paylaşımları yapma ihtiyacı hissediyor. Bununla birlikte tüm bu süreçte, eskiye özlem, nostalji, plak, kaset gibi konular da sık sık dile getirilmekte. 70'li, 80'li ve 90'Lı yıllarda hayatımızda önemli bir yer edinen, CD üretimleri sonrasında 90'lı yılların sonunda itibarını kaybeden kaset piyasasında "yerel" özelinde oldukça ilginç üretimlere, bestecilere, icracılara rastlanmakta. Diğer yandan bu konu özelinde bilimsel çalışma ise oldukça az. Odak noktasında Kütahyalı ve/veya Kütahya'da yaşamış/yaşamakta müzik insanları olan bu çalışmada; Kütahya ilinde kaset piyasasında üretimlerin histometrik bir analizi yapılmaya çalışılacaktır. Teknolojik gelişmelerin kaset piyasasına etkileri, üretim süreçleri, ön plana çıkmış ve fark yaratan besteci, icracı, yapımcıları, ilklere imza atanları, en çok satanları gibi konular üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kaset, üreticiler, tüketiciler

Abstract

Today, artificial intelligence is one of the most important topics on the agenda of life and, consequently, the scientific world. Composers, performers, educators, students, and even art lovers interested in the subject frequently feel the need to share their ideas on the effects of artificial intelligence on music. However, throughout this process, nostalgia, nostalgia for the past, and topics like records and cassettes are also frequently mentioned. In the cassette market, which held an important place in our lives in the 70s, 80s, and 90s, and lost its prestige at the end of the 90s after CD production, quite interesting productions, composers, and performers can be found, especially in the "local" context. On the other hand, scientific studies on this subject are quite limited. This study, focusing on musicians from Kütahya and/or those who have lived or are currently living in Kütahya, will attempt a histometric analysis of cassette production in the Kütahya province. It will examine the impact of technological advancements on the cassette market, production processes, prominent and innovative composers, performers, producers, pioneers, and best-selling artists.

Keywords: *Cassette, producers, consumers*

GİRİŞ

Dünya müzik kültüründe tanınmış bestecilere ve tanınmış eserlerine sıklıkla rastlanır. Ülkemiz sınırları dışında; Mozart, Beethoven, Bach, ülke sınırları içinde Aşık Veysel, Hacı Arif Bey, Dede Efendi hemen akla geliverir. Bu durum; teknik, üslup, melodi zenginliği, din, dil, ırk fark etmeksizin ortak bir müzik zevki, yaratıcılık, farklılık gibi birçok unsurla açıklanabilir. Bir adım ötesi, eseri ilk duyduğumuzda bu *"…. bestecinindir"* söylemi de oldukça sıklıkla dile getirilir.

Diğer yandan yüzlerce eseri olan bestecilerin çok az sayıda eseri tanınmış, sergilenmiş de olabilir. İşte bu noktada özellikle ülkemizde önemli bir çalışma eksikliği göze çarpmaktadır. Konser salonlarında, eğitim ortamlarında eserlerin ne kadar sıklıkla sergilendiğinin incelenmesi

bir başka deyişle histometrik araştırmalar yeterince yapılmamaktadır. Bu durum "yerel müzik kültürü, endüstrisi" söz konusu olduğunda daha da belirginleşir.

70'li, 80'li ve 90'Lı yıllarda hayatımızda önemli bir yer edinen, 90'lı yılların sonunda itibarını kaybeden kaset piyasasında "yerel" özelinde oldukça ilginç üretimlere, bestecilere, icracılara rastlanmakta. Diğer yandan bu konu özelinde bilimsel çalışma ise oldukça az.

Odak noktasında Kütahyalı ve/veya Kütahya'da yaşamış/yaşamakta müzik insanları olan bu çalışmada; Kütahya ilinde kaset piyasasında üretimlerin histometrik bir analizine "giriş" yapılmıştır. Teknolojik gelişmelerin kaset piyasasına etkileri, üretim süreçleri, ön plana çıkmış ve fark yaratan besteci, icracı, yapımcıları, ilklere imza atanları, en çok satanları gibi konular üzerinde durulmuştur.

Kütahya ve Kütahya Müzik Kültürü Üzerine

Kütahya tarih boyunca yer altı ve yer üstü güzellikleriyle, tarihi dokusuyla, sanatı merkezine alan medeniyetleriyle tanınan bir şehir olmuştur. Yedi bin yıllık tarihinde kadim bir Anadolu şehri olarak tanınmasında yine sanatın önemli bir rolü vardır.

Ezop, Porsuk bey, Hezar Dinari, Şeyhi, Evliye Çelebi, Pesendi ilk akla gelen tanıdık isimler olsa da çok sayıda ressam, şair, çini, hat ve seramik sanatçısı tanınmışı vardır. Mevleviliğin önemli merkezlerinden olması da ayrıca önemli bir unsur olarak dile getirilir.

Söz konusu müzik olduğunda ise daha çok geleneksel müziklerimiz olmak üzere çok sayıda müzik insanına rastlanır.

Türkmen ve Güler (2013) tarafından yayınlanan çalışmada; Abdülbâkî Baykara Dede, Ahmet Akalın, Ahmet Ali Çakır, Ahmet Ali Atikan, Ahmet Emin Alpgiray, Ahmet Günay, Ahmet Haldun Eralp, Ahmet Kurt, Ahmet Rıfat Akıncan, Ahmet Ürütük, Ahmet Yakupoğlu, Ahmet Yarlıgaş, Alaaddin Aydoğan, Ali Karaalp, Arabacı İbrahim Ağa, Ârifî, Âşık Hasan Dede-Kâmilî, Âşık Ömer, Âşık Sırrı, Âşık Şükrü, Âşık Umur, Başkâtiplerin Ahmet Bey, Celal Aybey, Cemil Tuğcuoğlu, Dinçer Dalkılıç, Doğan Canku, Doğan Karaağaoğlu, Dülgerin Hüseyin Ağa, Ebubekir Dede , Emel Örgün, Ercüment Akalın, Erdoğan Çelik, Erhan Akalın, Fazıl Bey, Gavsî Baykara, Halil Altıntaş, Hasan Efe, Himmet Ören, Hisarlı Ahmet, Hürkan Ayvazoğlu, İbrahim Selman Coşgun, İbrahim Taş, İsa Kahraman, İsmail Ayvazoğlu, İsmail Çırakman, İsmail Erçek, İsmail Kara, İsmail Kaynar, İsmail Pektaş, Kambur Celâl Tavukçuoğlu, Kâzım Baltaoğlu, Kazım Göktuğ Kutlu, Kelerzâde Ethem Bey, Kudret Karayiğit, Kumru Canku, Künhî Abdurrahîm Dede, Mehmed Celâleddin Dede Efendi, Mehmet Ali Elifoğlu, Mehmet Emin Alpgiray, Mehmet Emin Kavdır, Mehmet Mustafa Kalyon, Mehmet Uykucuoğlu, Mesut Çiftkardeş, Mesut Tezcan, Metin Kıymık, Muammer Tezcan, Muharrem Akyol, Murat Çiftkardeş, Mustafa Efendi-Saatçizade, Mustafa Hisarlı, Mustafa Kocagöz, Mustafa Oruç, Mustafa Özoruç, Mustafa Salün, Mücahit Dinç, Münir Nûrettin Selçuk, Nâsır Abdulbâkî Dede, Nilüfer Özkan, Nuri Çavuş, Nuri Uygun, Nutkî Ali Dede, Orhan Ayaz, Orhan Kasap, Osman Demiröz, Ömer Kocaoğlu, Ömer Söyler Kırkan, Pesendî, Rahmi Oruç Güvenç, Raif Dede, Salih Kahraman, Süleyman Kaplan, Süleyman Oruç, Şeyhoğlu Mustafa, Tamer Beşikkaya, Tekin Uğurel, Terzi Sadık Türk, Timur Selçuk, Udî Sadreddin Bey, Uğur Türkmen, Ünsal Salün, Yaşar Güvenç, Yavuz Akalın, Yusuf Kayya, Zeki Ermumcu, Zeynel Sağ

Sonraki araştırmalarımızda aşağıdaki isimleri de ekleyebiliyoruz.

A.Ersin Özçoban, Abdullah Şen, Ahmet Emeksiz, Ali Karakaş, Altan – Rıfat Eke (kardeşler), Asım Simav, Aşık Mustafa Sarı, Aziz Baltak, Deniz Yenilmez, Emirhan Erdönmez , Fatih Aşır, Furkan Akyel, H. İbrahim Kesen, H.İbrahim Bilgin, İsmail Uyalçak , M. Cüneyt Aydın, Mehmet Demirci, Mehmet Demiröz, Mehmet Dumlu, Mehmet Ünver, Mehmet Yenilmez, Mehmet Yiğit, Melih Yenilmez, Memiş Can, Mesut Mutafoğlu, Murat Gezer,

Mustafa Akyel, Naim Kayacan, Necati Erhan, Ömer Erdönmez, Ömer Namaz, Ramazan Yıldırım, Senayi Sümer, Süleyman Samur, Şemsettin Güvey, Talat Pembe, Uğur Karayörük, Yusuf Sarpaşan, Yusuf Türkel, Yusuf Ziya Beydüz, Zafer Baysal.

Sadece Kütahya'lı değil, Kütahya ile yolu kesişmiş sanatçıların nitelik ve nicelik olarak çokluğu oldukça dikkat çekicidir.

Müziğin Coğrafyası ve Kasetler

"Müzik coğrafyası, inceleme yapılan yörede, ülkede, ülkelerde ya da yeryüzündeki; kuruluşlar (konservatuvarlar, dernekler, vakıflar, orkestralar, korolar…), mekanlar, müzik etkinlikleri (dinletiler, yaz akademileri, festivaller, yarışmalar….), besteciler, ünlü seslendiriciler, müzik basımevleri, müzik çeşitleri… gibi günümüzde yaşayan ve yaşatılmakta olan müzikle ilgili olaylarla ilgilenen bir müzikoloji alt bilim dalıdır" (Günay, 2011: 56)

Müziğin milleti olduğu gibi coğrafyası da vardır. Hem millet hem de coğrafya bu gelişmelerden doğrudan veya dolaylı olarak etkilenir. Müzikte tarih boyunca değişim ve dönüşümlere rastlanmıştır. 20. Yüzyılda özellikle teknoloji bu değişim ve dönüşümlere etki etmiş, sadece son yüzyıla bakıldığında kayıt sektöründeki ve sahneleme pratiklerinde sanatçıları da şaşırtan gelişmelere sıklıkla rastlanmıştır.

Dorsay bu durumu "20. Yüzyıl başka maceralar yaşadı, başka serüvenlerin peşinde koştu, başka dramlara tanıklık etti… müzik, geçen yüzyılda, önceki yüzyıllarda görülmedik biçimde kitle sanatı oldu" diyerek açıklar (2003:10-11)

Müzik ve coğrafya söz konusu olduğunda, yerel müzik pratikleri ilk akla gelen unsurlardandır. Kaset piyasası ise bu unsurun önemli parçalarından biridir.

Günay'a göre 2011:55) "müzik (sanat) halk içindir önermesi siyasal amaçlıdır, "sanat, sanat içindir" önermesi ise estetik amaçlıdır, denilebilir. Söz konusu kaset piyasası olduğunda böylesi beylik söylemlerin yeri tamamen endüstriyel ve maddesel/ekonomik söylemlere bıraktığı rahatlıkla dile getirilebilir.

Erol bu durumu popüler kültür bağlantılı açıklar. "Kentin tüm ürünlerini kent ya da kent dışı paylaşmayı her zaman ekonomik bir kazanca dönüştürmesi ile bu ürünlere kent de kent dışında bulunanların "rıza göstermesi, kent de olgunlaşmaya başlayan bir kültürel ürünün üretim sürecini yeniden gözden geçirmeyi gerektiriyor. Kent ürünü popüler müziğe artık sahip olan kent denilen adanın dışındaki insanların kültürel müziksel deneyimleri ya da bu deneyimlerini besleyecek önemli unsurları "popüler" müziğin önemli bir gereci olarak hesaba katılıyor. (2002:262-263)

Müziğin İşlevleri ve Kaset Piyasası

Kaplan'ın Bascom'dan aktardığına göre müziğin işlevsel yapıları şunlardır. 1.Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi, 2. Değerler, toplum kurallarına ve törelere destek verme, 3. Gelecek kuşaklara aktarma yoluyla eğitim işlevi, 4. Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması. (2013:109)

Histometri

Dean Keith Simenton *"Ürünler, İnsanlar ve Süreçler: Kompozisyonel Yaratıcılığın Histerometrik Analizi*" adlı çalışmasında şu tespitlerde bulunur.

"Histerometri kompozisyonel yaratıcılığın psikolojisini geliştirmek için geniş bir teknik olarak inanılmaz bir potansiyele sahiptir. Metot bestecilerin yaşamları ve kariyerleri hakkında biyografik bilgilerin birleştirilmesine izin verdiği için, histerometrik çalışmalar yaratıcı insanlar kapsamında oluştuğundan dolayı müzikal yaratıcılığı inceleyebilmektedir. Buna ek olarak, bu

yaklaşım, araştırmacının sosyokültürel bağlamdaki etkisini incelemesine ve böylece müzikal yaratıcılığın süreçlerini çalışmasına olanak vermektedir. Ayrıca, müzik sanatsal dışavurumun bütün oluşumlarının en matematiksel olanı olduğundan dolayı, ürünleri de bilgisayarlı içerik analizlerine de oldukça yatkındır. Bu potansiyel burada değerlendirmesi yapılmış çalışmaların bazılarında çoktan gösterilmiştir fakat metotlarda gelecekteki gelişimler için bol bol yer vardır. Belki de bir bilgisayarın, cd üzerindeki bütün dijital bilgiye direkt olarak ulaşabildiği ve bunları direkt olarak melodik, ritmik, armonik, enstrümantal, yapısal orijinallik gibi çeşitli estetik parametrelerin yararlı ölçümlerine çevirebildiği bir gün de gelecektir. Buna ek olarak, histerometrik tekniklerin caz, rock ve pop gibi (bkz. örn. Jackson ve Padgett 1982; Peterson ve Berger 1975) diğer müzik geleneklerine uygulanmasına daha dokunmadık bile. Doğrusunu söylemek gerekirse, histerometri müziğin ürünlerin, insanların ve süreçlerin gelişi ve gidişini aktaran tarihe sahip olan herhangi bir türüne uygulanabilir" (1999:96)

Çalışmada Metodoloji

Çalışmanın amacı, Kütahya müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan kaset piyasasında; besteciler, solistler, kayıt ortamları, popüler olduğu ve sona erdiği dönemler, icra adabı gibi konulara dair bir fikir elde etmektir. Betimleme (Eski terimi: tasvir); objeleri, özneleri, olayları, kurumları…. Gözleyip inceleyerek, belli ilişkiler içindeki durumlarını (söz, yazı gibi) bir ifade aracı yolu ile anlatmaktır. (Günay, 2011: 27)

Çalışmanın problem cümlesi "Kütahya kaset piyasasının genel görünümü nedir? olarak belirlenmiş, besteciler, solistler, kayıt ortamları, popüler olduğu ve sona erdiği dönemler, icra adabı alt başlıklar halinde incelenmiştir. Çalışma bir yönüyle müzik etnografisi temellidir. "İnsanı ve onu çevreleyen tüm etkenleri sistemli bir düzlemde ve ait olduğu kültürün içerisinde araştırmayı gerektiren" (Erdoğan, 2019: 25) bu çalışmada alanında uzman, kaset piyasasında tanınmış, kılavuz bir sanatçı ile konu özelinde çalışılmış görüşleri kaset piyasası betimlenmiştir.

Veriler işlenirken, benzer veriler tekrar edilmemiştir. Kütahya kaset piyasasını çok iyi bildiği düşünülen ve bilinen iki önemli sanatçı müzik yapımcısı Mustafa Salün (MS), Şükrü Uçak ise (ŞU) olarak betimlenmiştir. Ortak görüşlerde ise ayrıca bir kısaltmaya yer verilmemiştir.

BULGULAR VE YORUM

A) Besteciler Üzerine

Kütahya kültür endüstrisinde yapımcı ve satıcı olarak önemli bir yer edinen Şükrü Uçak'a göre; yenilerde (Yaklaşık 4 yıldır) Fincanlı Kazım 18 bestesi vardır ve aynı zamanda MESAM üyeliğine kabul edilmiştir. (Besteler yerel radyoda yayınlanıp ham kayıt gönderildikten sonra bestelerin kişiye ait olduğu tescillenip üyeliğe kabul ediliyor)

Piyasada yer edinmiş bestecilerin olmaması oldukça dikkat çekici. Dolayısı ile bu konu özelinde elimizde net bir veri yoktur.

B) Solistler/Şarkıcılar

Kaset Piyasasının Solistleri

Aziz Baltak, Ahmet Emeksiz, Ahmet Taş, Mehmet Kapal, Kadir Çamlıbel, Mustafa Karabacak, Muharrem Ersoy, Aşık Şaban, Mehmet Öncel, Rahmi Kayak, Mehmet Uykucuoglu – Emel Örgün- Süleyman Oruç – Mustafa Salün – Mustafa Oruç – Zeynel Sağ - Halil İbrahim Kesen – Köprücekli Ali Karaaalp – İsmail Erçek – Osman Demiröz – Mehmet Demiröz - Mustafa Akyel – Berber Kazım Baltacıoğlu – Ahmet Günay - Nurdan Torun – Salih Kahraman - Ali Saruhan – Süleyman Samur – Mehmet Yiğit, Şükret Arslan

Kütahya sınırlarını aşmış solistler

Nurdan Torun – Emel Örgün Mehmet Uykucuoglu – Süleyman Oruç, Mustafa Oruç – Mustafa Salün - Salih Kahraman – Zeynel Sağ

"Süleyman Oruç. Bizim sanatçılarımızda Türkiye genelinde satış yaptı fakat Kütahya dışında bir albüm yapmadılar. Albümlerini İzmir, Uşak, Afyon, Eskişehir gibi bölgesel illerde çok sattılar fakat Van gibi bölge dışı illerde satmadılar. Süleyman Oruç İstanbul'da da albüm yaptığı için daha geniş kitlelere ulaştı" (ŞU)

Kadın sanatçılar arasında en popüler olanlar

Hale Gür – Ayla Dikmen – Emel Örgün – Nurdan Torun

Erkek sanatçılar arasında en popüler olanlar

Süleyman Oruç – Mustafa Salün – Zeynel Sağ – Mustafa Oruç - Salih Kahraman, Mustafa Akyel, Aziz Baltak, Ahmet Emeksiz.

Ayırt edici özellikleri olan/farklı olanlar

Süleyman Oruç – Salih Kahraman – Mustafa Salün

"Mustafa Salün, Mustafa Akyel Aziz Baltak. Bu isimler öğretici olup diğer solistlere örnek oldular" (ŞU)

En çok kaseti satılan sanatçılar

Süleyman Oruç – Salih Kahraman, Ahmet Emeksiz, Mustafa Akyel, Aziz Baltak.

C) Kayıt Ortamları

Stüdyolar

Özbudak – Beyaz Güller – Erol Kasetçilik – Uçak Kasetçilik.

Dört stüdyonun olması önemli.

"Kütahya da ilk başlayan Fehmi Özbudak oldu sonra biz çırakları başladık. Deck ile kayıt ederdi vardı. Mustafa Salün, Şükrü Uçak, Tavşanlı Erol Kasetçilik ve ismini hatırlamadığım bir yer daha vardı" (ŞU)

En donanımlı stüdyo

"Hepsi aynı idi. Deck + Eko + Mikser kullanılıyordu. Çok profesyonel sistemler yoktu". (MS)

"Uçak Kasetçilik" (ŞU)

Stüdyonuz neden tercih edildi?

"Kayıtın düzgün yapılmasından" (MS)

"Yerel sanatçıların kayıtları daha temiz daha düzgün ulaştırdığımız için tercih edildi" (ŞU)

Kayıt öncesinde yaşanan süreçler

"Sanatçının okuyacağı eserler 2-3 kez prova ediliyor. Kayıt olacak kıvama geldiğinde kayıt günü belirleniyor ve işlem gerçekleşiyordu. Hücum kayıt tarzı" (MS)

"Önce sanatçı ile anlaşma sürecimiz oluyordu, ön görüşmede neler okuyacağı konuşulurdu, telif araştırması yapılır eserlerin telif hakkı olup olmadığı araştırılırdı. Genelde Kütahya oyun havaları türküleri üzerinden gidilirdi. Çünkü bize daha az maliyet çıkaran bir işlerle uğraşıyorduk o dönemde. Albüm tutarsa masrafları çıkarırdı tutmazsa da zarara sokardı" (ŞU)

Kayıt sürecinde planlamalar

"Ön hazırlık eşlik edecek sazlar listeyi alıyor. Kendileri eserleri geçtikten sonra solist ile stüdyoda test ediliyor ardından kayıt ediliyordu" (MS)

"Gün saat belirlenip çalgıcılar ayarlanıp mini bir orkestra kurulurdu. Kayıt öncesi prova yapılıyordu. Eserler oturduktan sonra kayıt alınıyordu. Sonrasında sanatçı notere götürülürdü. "Kasetin A ve B yüzünde yazan eserleri Uçak kasetçiliğe okudum. Üzerimde hiçbir hakkım yoktur. CD, kaset yapma dağıtma çoğaltma haklarına sahiptir" Diye bir belge imzalıyordu. Sonrasında eserler bizim üzerimize geçiyordu. Eserleri ister başka bir firmaya devir edebilirdik ya da kendimiz çıkarabilirdik. Ben daha çok kendim çıkarmayı tercih ettim" (ŞU)

Kayıt süresince yaşadığınız ilginç, komik, acı olaylar

"Olmaz mı? Her şey yolunda giderse sorun yoktu fakat bazen cihazdan oluşan arıza, solistin 2-3 eserden sonra sesin bozulması, yanlış çalmalar komik gülüşmelere sebepti" (MS)

"Sanatçıların bazıları ağlardı. Örneğin "anne, baba" gibi kelimelerin geçtiği yerde" (ŞU)

Kayıt stüdyosunun fiziksel ortamı (dekorasyonu, düzeni, ışıklandırma, havalandırma, konfor vb.)

"Duvarlarda köpük kaplı idi. Yankılamayı önlemek için. Bazen dükkânın bir bölümünde veya müsait bir boş mekânda yapıyorduk. 1 kaset 3-4 saat arasında bitmiş oluyordu." (MS)

"Normal bir odaydı. Çok profesyonel bir stüdyo kurmadık. Yalıtımlı duvarlara eko yapmaması için kumaş bezle yapardık. Kimisi yumurta kabuğu kullanırdı ama biz kumaş geriyorduk. Seslerin çarpacağı yerleri yumuşatıyordu. Bir de yerde kesinlikle halı olması gerekirdi. Yalıtımı sağlardı" (ŞU)

Kayıt sırasında karşılaştığınız olumlu-olumsuz deneyimler

"Bazen zamanlarda istenilen sound'u yakalayamıyorduk. Başka bir güne atıyorduk. Bazen okuyanın sesi bozuluyordu, yine erteliyorduk. Her şey yolunda gittiğinde hepimizin yüzü gülüyordu." (MS)

"Kayıt yaparken çalamayanlar olabilirdi. Sesin kötü olduğu, detone olduğu olurdu Detone olduğunda birkaç kez denerdik tutmazsa da çalışın daha sonra kayıt alalım diyerek gönderiyorduk" (ŞU)

Kayıt sırasındaki kaygı ve stres düzeyi

"İlla ki oluyordu, hadi bir daha hadi bir daha diyerek sonuca ulaşılıyordu" (MS)

"Pek olmadı" (ŞU)

D) Kaset Piyasasının En Popüler Olduğu Dönemler

Ne zaman başladı?

"1975" (MS)

"Benim bildiğim kadarıyla Özal zamanında başladı Fabrikalar kuruldu. 90'lar süreci kasette iyiydi. Kaset dönemi çok uzun sürdü fakat cd dönemi çok uzun sürmedi" (ŞU)

Kimler tercih etti?

"Kütahya ve ilçeleri" (MS)

"Herkes tercih etti. Her evde vardı. Özel radyo sayısı çok olmadığı için çok tercih edildi. (ŞU)

En çok nerelerde dinlendi?

Dolmuşlarda, restoranlarda, parklarda

Stüdyo dışında kayıt yapılır mıydı?

"Hayır. Seyyar teyp ile bazı izleyiciler kendilerine kayıt alıyordu" (MS)

"*O dönemde yapılmıyordu" (ŞU)*

Dinleyicili kayıt yapıldı mı?

Hayır

E) Kaset Piyasasının Sona Erdiği Dönemler Ve Nedenleri

Ne zaman sona erdi?

"2010" (MS)

"USB'lerin çoğaldığı 2020 lere kadar satışları devam etse de sonrasında durağana geçti. Dijital ortam önüne geçti" (ŞU)

Bugün hala dinleyeni var mı?

"Çok nadir" (MS)

"Arşivciler ve teybi olanlar tercih ediyor. Üretimi olmadığı için şu an daha yüksek fiyatlara satılıyor" (ŞU)

F) İcra Pratikleri

Hangi çalgılar kullanıldı?

Bağlama – Keman – Flüt – Darbuka – Def - Bongo – Cura – Ud – Klarnet, Zil, Org, Kaşık, Elektro Bağlama

En tanınmış icracılar kimler oldu?

Süleyman Oruç – Mustafa Salün - Mustafa Akyel – Salih Kahraman, Ahmet Emeksiz, Himmet Ören, Aziz Baltak, Mustafa Karabacak.

G) Performans Adabı

En tanınmış orkestra hangisiydi?

Beyaz Güller Saz Grubu

Nasıl giyinirlerdi?

Solist ekstra - ekip tek tip kravatlı, papyonlu, saçı sakalı düzgün

Kaset kapakları nerede ve nasıl çekilirdi?

"Önceleri fotoğraftan fotokopi çoğaltması ile, sonraları renkli matbaalardan yaptırılarak" (MS)

"Kütahya da çekilip, İstanbul'da yapılırdı. Ücretleri biz öderdik vekalatle fabrikaya verilirdi" (ŞU)

Orkestra nasıl otururdu?

"Solistin arkasında sandalyelerde, sazın durumuna göre" (MS)

"Sanatçı önünde mikrofon diğer enstrümanlarda bir adım kadar arkasında olurdu. Ritimlere mikserden ayar yapılırdı. Önce tek tek dinleyip sonra topluca dinlerdik. Solistin sesini bastırıp bastırmadığını kontrol ederdik. Solist söylemeye başladığında bütün enstrümanlar piyanoya düşerdi. Reverb ekolayzer gibi miks araçlarını kayıt sırasında kullanmazdık. Aldığımız kaydı bozmasından korkardık. Stüdyo ortamında duyulduğu gibi kaydı alırdık. (Not: bu kısım ses kaydında yok)" (ŞU)

Kayıt esnasında başkaları olur muydu? (aile fertleri, usta vb)

"Usta veya çok yakın bir kişi belki" (MS)

"Faklı kulağın dinleyip kötü yanları olursa fikir versin diye danışman müzisyen olurdu. Örneğin destek için Mustafa Akyel gelirdi." (ŞU)

H) Kaset Kapakları

En tanınmış olanların kapak resimlerinden örnekler verebilirseniz sevinirim.





SONUÇ

Yerel kaset piyasası ve endüstrisine yönelik "giriş" niteliğindeki çalışma sürecinde görüldü ki farklı başlıklar halinde daha detaylı bir çalışmaya gereksinim var. Notasyon, kişisel ve yöresel üslup, makamsal yapı, sözel yapı gibi birçok alt başlıkta yeni ve özgün çalışmalar yapılabilir.

Besteciler, solistler, kayıt ortamları, popüler olduğu ve sona erdiği dönemler, icra adabı başlıklarına, öznel göstergeler, nesnel göstergeler, öne çıkan bireyler ve topluluklar, kariyer gelişimleri, kaset piyasasındaki içsel ve dışsal faktörler gibi yeni başlıklar eklenebilir.

KAYNAKÇA

Erdoğan, G. (2019). Müzik, Gelenek ve Temsil, gece Kitaplığı, Ankara.

Erol, A. (2003). Popüler Müziği Anlamak Kültürel Kimlik bağlamında Popüler Müzikte Anlam, Bağlam yayınları, İstanbul.

Dorsay, A. (2003). Ne Şurup Şeker Şarkılardı Onlar, Remzi Kitapevi, İstanbul

Güler, K., Türkmen, U. (2013). Kütahya Sanatçıları, Kütahya Ticaret Odası yayınları, Kütahya

Günay, E. (2011). Müzik Sosyolojisi, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Kaplan, A. (2013). Kültürel Müzikoloji, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Simonton, D.K. (1999). *Products, Persons, and Periods: Histoeiometric Analyses of Compositional Creativity,* Edit, Hargreaves, D.J., North, A. C. (1999). The Social Psychology of Music, Oxford University Press, New York

Assolist Pratiğini Karşılaştırmalı Olarak Magazin Dergilerinden Okumak

Reading the Assolist Practice Comparatively Through Magazine Periodicals

Volkan Güloğlu

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

vguloglu@mu.edu.tr

Özet

Bu makale, Türkiye'de 1970'li yıllardan 2000'lere uzanan dönemde assolist kavramının popüler kültür endüstrisi içinde nasıl temsil edildiğini ve hangi sosyo-kültürel dönüşümlerle yeniden anlamlandırıldığını magazin dergileri üzerinden incelemektedir. Çalışma, 1970-1992 yılları arasında Ses dergisinde ve 2000'li yılları temsil eden Kral dergisinde yer alan assolist temsillerinin göstergebilimsel çözümlemesine dayanmaktadır. Bulgular, modern kadın ve evin kadını imgelerinin aynı temsil çerçevesi içinde birlikte kurulduğunu; gazino merkezli ses rejiminden televizyon, müzik kanalları ve magazin basını eksenli görsel-spektaküler rejime geçişin assolistliğin anlamını dönüştürdüğünü; yıldız sisteminin ise imajı sürekli yenileme mantığı üzerinden kurumsallaştığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Assolist, popüler kültür, göstergebilim, temsil, magazin dergileri

Abstract

This article examines how the concept of the assolist was represented within the popular culture industry in Türkiye from the 1970s to the 2000s and how it was reinterpreted through socio-cultural transformations, using magazine periodicals as its primary material. The study is based on a semiotic analysis of assolist representations published in Ses magazine between 1970 and 1992 and in Kral magazine, representing the 2000s. The findings show that images of the modern woman and the domestic woman were constructed together within the same representational framework; that the transition from a casino-centred sonic regime to a visual-spectacular regime centred on television, music channels and the magazine press transformed the meaning of the assolist; and that the star system became institutionalized through the logic of continually renewing the image.

Keywords: *Assolist, popular culture, semiotics, representation, magazine periodicals*

GİRİŞ

Türk Dil Kurumu'na (TDK, t.y.) göre assolist, "bir müzik programında genellikle en son sahneye çıkan, alanında çok ünlü olan sanatçı"dır. Bu tanım, assolistliğin yalnızca sanatsal yetkinlikle değil, sahne sıralaması, görünürlük ve izleyici beklentisiyle de ilişkili bir konum olduğunu gösterir. Türkiye'de assolistlik, özellikle gazino kültürünün güçlü olduğu dönemde, başta Türk sanat müziği olmak üzere farklı türleri de yorumlayan genelde kadın ses sanatçıları aracılığıyla kurumsallaşmıştır. 1960'lardan itibaren anlam kazanan bu terim, 1970'lerde belirgin bir sahne statüsünü ifade ederken, eğlence pratiklerinin dönüşümüyle birlikte 2000'li yıllarda çoğu kez daha gevşek bir niteleme olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1970'lerden 1980'lerin ikinci yarısına kadar gazino programlarının finalinde sahne alan assolistler, yaklaşık iki buçuk saat süren performanslarında müzikal icrayı görsel sunumla birleştirmiştir. Bu nedenle çalışmanın odağı, eğlence anlayışının bütün tarihsel dönüşümünden çok, assolistlik kavramının 1970'lerde ve 2000'lerde hangi anlam kodlarıyla temsil edildiğidir.

1970-1980 arasındaki yıllarda bir yorumcunun assolist olarak konumlanması belirli mesleki ve kültürel koşullara bağlıdır. Bu bağlamda assolistten geniş ve özgün bir repertuvara sahip olması; makam ve usul bilgisi bakımından yetkin saz ve ses ustalarından eğitim alması

beklenmiştir (Aktaş, 2017). Ayrıca dönemin disiplinli ve kurumsal müzik ortamını temsil eden TRT Radyosu'nda "radyo sanatçısı" unvanıyla görev yapmış olmak, yorumcunun mesleki saygınlığını artırmıştır (Çelik, 2018). TRT İstanbul Radyosu ve özellikle TRT Ankara Radyosu, dönemin birçok ünlü assolistinin profesyonel sanat yaşamına başladığı kurumlardır.

Bir yorumcunun assolist olarak anılmasında belirleyici ölçütlerden biri, gazino programında son sanatçı olarak sahneye çıkması ve programı finale taşımasıdır. Gazino kültürü, Türkiye'de 1960'lardan itibaren müzikli eğlencenin en önemli biçimlerinden biri olarak kabul edilmiştir (Sarı, 2019). Bu sahne düzeninde assolistin yalnızca yorumladığı şarkılar değil, izleyiciye sunduğu görsel ve bedensel performans da anlam üretir. Kostüm, takı, sahne dekoru, izleyiciyle kurulan diyalog, saz topluluğunun giyimi ve sahnedeki yerleşim düzeni, assolist imajının bütünsel parçaları olarak işlev görür (Şengül, 2023; Goffman, 2014).

Bu çerçevede makyaj, kostüm ve sahnedeki duruş, assolistin görsel performansını kuran başlıca unsurlardır. Bu unsurlar, assolistin "benlik sunumu"nu düzenleyerek hem bireysel kimliğini hem de toplumsal temsilini biçimlendirir (Goffman, 2014; Yıldız, 2009). Makyaj, sanatçının yüzünü gündelik görünümün dışına çıkarır ve onu kültürel bir ikon olarak yeniden kurar (Taşkın, 2024). Morin'e göre makyaj, yıldız olabilmek için önemli bir adımdır; yüzün gerçek anlamını silerken ona yeni bir kişilik kazandırır (Yüksel, 2002). Benzer biçimde, sahne dışında kullanılması çoğu kez mümkün olmayan ışıltılı ve abartılı kostümler, izleyicide fantazya alanı açar. Dolayısıyla assolistliğin etkisi, yalnızca ses icrasından değil, kendini sahne üzerinde sunma biçiminden de doğar.

Assolistler, 1970'ler Türkiye'sinin müzik kültüründe yüksek görünürlüğe sahip figürlerdir. Dergi kapakları, röportajlar, fotoğraflar ve haber akışları aracılığıyla assolist imajı yalnızca bir sahne icrasını değil; modernlik, kadınlık, sınıf, millî temsil ve yıldızlık anlatılarını bir araya getiren bir temsil alanını üretir. Bu makale, Ses ve Kral dergilerinde assolist temsilini karşılaştırmalı olarak çözümlemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, gazino sahnesinde kurulan assolist performansının değişen medya ve eğlence ekonomileri içinde nasıl yeniden anlamlandırıldığını magazin dergileri üzerinden tartışır. Böylece dergi söylemi ile sahne-mekân rejimleri arasındaki ilişki aracılığıyla assolistliğin tarihsel süreklilikleri ve kopuşları görünür kılınır.

Assolist imajını çözümlemek, kültürel üretim alanındaki iktidar ilişkilerini ve pazar dinamiklerini birlikte ele almayı gerektirir. Kültür endüstrisi yaklaşımı, popüler kültür ürünlerinin standartlaşma ve metalaşma süreçlerini; yıldız sistemi ise dolaşımı yöneten bir mekanizma olarak imaj üretimini açıklamaya olanak verir (Dellaloğlu, 1999; Frith, 2000). Barthes'ın göstergebilim ve mit kavrayışı, dergi kapaklarında "modern feminenlik", "saygın yıldız" ve "ulusal temsil" gibi kodların doğal gerçeklik gibi sunuluşunu çözümlemek için elverişli bir kuramsal zemin sağlar (Barthes, 1998; Berger, 1986; İmançer ve Özel, 2004). Bu nedenle assolist, yalnızca bir yorumcu değil; modernleşme ideolojisi, patriyarkal saygınlık rejimi ve piyasa mantığının kesişiminde konumlanan bir temsil figürü olarak okunmaktadır (Curran ve Sparks, 1999; Gürbilek, 1992).

YÖNTEM

Medya analizlerinde içerik analizi ve göstergebilimsel çözümleme iki temel yaklaşım olarak öne çıkar. Bu çalışma, assolistliğin görsel ve söylemsel dönüşümüne odaklandığından, içerik analizinden çok göstergebilimsel çözümlemeye yaslanmaktadır. Dergi kapakları, fotoğraflar, başlıklar, röportaj soruları ve haber kurguları; düzanlam, yananlam, kod ve mit düzlemlerinde okunmuştur. Saussure'ün gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiye dayanan gösterge anlayışı çerçevesinde, assolist imajı yalnızca sanatçıya ait bireysel özelliklerden değil, bu özelliklerin belirli kültürel kodlarla ilişkilendirilmesinden doğan bir anlamlandırma süreci

olarak değerlendirilebilir (Saussure, 1998). Fotoğrafın iletişimdeki ayrıcalıklı konumu, görsel göstergelerin yalnızca betimlenmesini değil, anlam üretimindeki işlevlerinin çözümlenmesini de gerekli kılar (Berger, 1986). Bu nedenle göstergebilimsel okuma, görünen içeriğin ötesinde, anlamın nasıl düzenlendiğine ve hangi ideolojik kodlarla kurulduğuna odaklanır (İmançer ve Özel, 2004).

Dil, insanlar arası etkileşimin kurulmasında temel araçlardan biridir; ancak anlam üretimi yalnızca sözel ifadeyle sınırlı değildir. Jestler, beden duruşu, kıyafet, saç, makyaj ve fotoğrafik kompozisyon da toplumsal anlamların taşındığı göstergelerdir. Fotoğraflar, bu göstergeleri tek bir görsel düzlemde yoğunlaştırdıkları için magazin söyleminde özel bir işlev üstlenir. Görmenin duymadan önce gelen algısal etkisi, magazin dergilerinde görsel malzemenin neden güçlü bir ikna ve temsil aracı olarak kullanıldığını açıklar (Berger, 1986).

Berger'in belirttiği gibi, bireyler konuşmadıkları zamanlarda da "konuşurlar"; duruş, saç, kıyafet ve beden dili belirli anlamlar taşıyan simgeler olarak işler (Berger, 1993). Bu simgeler bir araya geldiğinde, izleyicinin ya da okurun anlamlandırdığı bütünlüklü bir mesaj üretir. Bu çalışmada "fotoğrafların söyledikleri" üzerinde durulmasının nedeni de budur. Magazin dergileri, assolist imajını yalnızca yazılı haberlerle değil, fotoğrafın kurduğu söylen aracılığıyla dolaşıma sokar. Bir assolistin kapakta saçı, makyajı, kostümü ve pozu ile yer alması, okurda farklı çağrışımlar yaratır; ancak bu çağrışımlar bütünüyle rastlantısal değildir. Dergi, bu görsel düzenleme yoluyla yıldızın erişilmezliğini, çekiciliğini, modernliğini ya da aile içindeki saygın konumunu kodlar. Bu nedenle her magazin dergisi aynı yayın politikasına sahip olmasa da ortak hedef, gündemdeki assolisti görünür kılarak okur ilgisini ve satış değerini artırmaktır.

Assolistin özellikle gazino sahnesinde kurduğu imaj, magazin dergileri aracılığıyla daha geniş bir izlerkitleye taşınır ve pekiştirilir. Dergiler, assolisti farklı bağlamlarda temsil ederek tekil bir sanatçı imajından çok, birbiriyle eklemlenen imaj dizileri üretir. Assolistin ev içindeki gündelik pratiklerini konu edinen haberler; eşini işe gönderme, yemek hazırlama, temizlik yapma ya da çocuğuyla ilgilenme gibi mizansenlerle kurgulanan fotoğraflar aracılığıyla ideal eş, anne ve evinin kadını imajını öne çıkarır. Böylece assolist, çalışan, bakımlı ve müzikal bilgi birikimine sahip modern kadın imajıyla birlikte geleneksel kadınlık kodlarını da taşır.

ASSOLİSTLİK MİTİ VE KODLAMALARI

Türk toplumunda assolistliğe ilişkin güçlü bir mit alanı oluşmuştur. "Assolist gibi geç gelme" ya da "assolist gibi süslenme" gibi gündelik söylemler, assolistin yalnızca bir müzik figürü değil, aynı zamanda kültürel bir temsil biçimi olarak toplumsal hafızaya yerleştiğini gösterir (Yıldız, 2009; Şengül, 2023). Assolist miti, sarışınlık, güzellik, şöhret ve erişilmezlik gibi alt mitlerle birlikte işler. Bu mitler, toplumsal cinsiyet normlarının popüler kültür içinde yeniden üretildiği alanlar olarak değerlendirilebilir (İnceoğlu ve Kar, 2016). Barthes'ın "dişilik miti"ne ilişkin yaklaşımı da bu bağlamda önemlidir; çünkü assolist figürü, kadınsılığın yüceltilmiş fakat aynı zamanda nesneleştirilmiş bir biçimini görünür kılar (Barthes, 1998). Kadın ve assolist terimlerinin birlikte anılması, bu figüre tarihsel süreklilik kazandırırken assolistliği de çok katmanlı bir kültürel mite dönüştürür (Yıldız, 2009; Şengül, 2023). Şöhret miti ise bu yapının bir diğer belirleyici unsurudur. "Ulaşılmaz olan değerlidir" düşüncesi, magazin kültüründe kadın sanatçılar üzerinden arzuyu, saygınlığı ve görünürlüğü aynı anda kodlar (Taşkın, 2024).

Kodlar, kültür içinde yer alan ve görünürde basit olsa da derinlemesine örgütlenmiş anlam örüntüleridir (Barthes, 1998; Berger, 1993). Bireyin toplumsal konumunu ve temsil biçimlerini belirleyen birçok unsur, bu kültürel kodlar aracılığıyla işler. Assolistliğe dair

toplumsal kodlar bu çalışmada "fantazya", "moda ve güzellik" ve "kişisel yaşantı" olmak üzere üç temel dizge altında incelenmektedir (Yıldız, 2009).

1. Fantazya Kodu

Fantazya kodunda saç, makyaj ve özellikle kostüm merkezi bir yere sahiptir. Gazino kültürünün en belirgin göstergelerinden biri olan kostüm, assolistin toplumsal statüsünü görsel olarak pekiştirir. Abartılı ve gösterişli sahne kostümleri, sanatçıyı gündelik yaşamın sıradanlığından ayırarak onu seyirlik bir figüre dönüştürür. Kostüm, yalnızca sahnede değil, özel yaşam temsillerinde de assolistin imgesini koruyan bir "simgesel zırh" işlevi görür. Goffman'ın (2014) "gündelik yaşamda benliğin sunumu" kavramı bu noktada açıklayıcıdır: Assolist, izleyici üzerindeki etkisini sahne dışına da taşıyarak imgesini süreklileştirir. Böylece izleyicinin fantazya alanı canlı tutulur ve assolistin tanınırlığı görsel imajıyla bütünleşir.

2. Moda ve Güzellik Kodu

Moda ve güzellik kodu, modernlik ölçütü olarak kadının görünümüyle doğrudan ilişkilidir (İnceoğlu ve Kar, 2016; Yıldız, 2009). Popüler müzik tarihinde assolistlerin müzikal birikimleri kadar dış görünümlerinin de vurgulanması bu nedenle tesadüf değildir. Dergilerde "taşbebek" ve "cennet gözlü" gibi sıfatlarla anılmaları, güzelliğin bir statü göstergesi olarak işlediğini gösterir. Sarışınlık da incelenen Ses dergisi örneklerinde Batılılık ve modern kadınlıkla ilişkilendirilen belirgin görsel kodlardan biri olarak ortaya çıkar. Assolistin modayı yakından takip etmesi ise onu hem çağdaş hem de erişilmez bir figür olarak konumlandırır.

3. Kişisel Yaşantı Kodu

Kişisel yaşantı kodu, assolistin özel yaşamının magazin söylemi içinde nasıl kamusallaştırıldığını gösterir. Popüler kültürde ünlü figürlerin aile ilişkileri, annelik ve eş rolleri, kimlik inşasının önemli parçalarıdır. Assolist, toplumun gözünde hem "modern ve bakımlı" hem de "fedakâr Türk kadını" tipolojisini temsil eder (Şengül, 2023; Yıldız, 2009). Bu ikili temsil, kadına görünürlük kazandırırken onu aynı zamanda geleneksel değerlere bağlayan çelişkili bir yapı üretir. Dolayısıyla assolist figürü, Cumhuriyet'in modern kadın idealini popüler kültür sahnesinde yeniden üretirken ataerkil kodların sürekliliğine de aracılık eder.

Bu kuramsal kodlar, aşağıda çözümlenen Ses ve Kral dergisi örneklerinin yorumlanmasında analitik çerçeve olarak kullanılmaktadır.

MAGAZİN DERGİLERİNDE ASSOLİSTLİK İMAJININ KURULMASI

Magazin dergisi, TDK'nin tanımıyla "çoğunluğu ilgilendirecek çeşitli konulardan söz eden, bol resimli yayın"dır (TDK, t.y.). Bu tür yayınlar, toplumsal yaşam içinde bireye ünlülerin gündelik ya da sanatsal yaşamına ilişkin bilgi aktarır; ancak bu bilgi çoğu zaman salt haber değeriyle sınırlı kalmaz. Magazin, okura gündelik yaşamın sıradanlığından kaçış olanağı sunan, yıldız figürleri aracılığıyla özdeşleşme ve arzu alanı kuran bir söylem biçimidir. Belge'nin ifadesiyle, "kitle-insanı" kendi hayatının monotonluğundan ancak yarı efsanevi ve yapay bir dünyaya geçerek uzaklaşabilir; Türkiye'de bu dünyanın yayın düzeyindeki başlıca temsilcilerinden biri magazindir (Belge, 1997). Bu nedenle magazinsel söylem, okurun ilgisini yalnızca yıldızın olağanüstülüğüyle değil, onun gündelik yaşamla kurduğu sahte yakınlıkla da canlı tutar. Okur, bir yandan hayranlık duyduğu yıldızın kendi dünyasından bütünüyle kopuk olmadığını görür; diğer yandan sıradan olanın gerçek dışı motiflerle süslenerek sunulduğu bir fantazya evrenine dâhil olur (Belge, 1997).

Yıldıza meşruiyet kazandıran alan, çoğu zaman magazin söyleminin kendisidir. Bu söylem, yıldızın çekiciliğini artırmak ve ona öykünmeyi mümkün kılmak için renkli, sıfatlarla

yüklü ve ideolojik olarak işlevsel bir dil kullanır. Yıldızın kendi ifadesi de derginin haber dili de bu çekiciliği üretmeye katkıda bulunur. Böylece magazin, bireyi yalnızca eğlendiren bir alan olmaktan çıkar; onu belirli toplumsal değerlerin ve ideolojik kabullerin parçası hâline getiren bir temsil mekanizmasına dönüşür. Belirlenmiş sınırların dışına çıkma arzusu taşıyan okura magazin, alımlı bir fantazya evreni sunar; ancak bu fantazya, çoğu kez bireyi yeniden mevcut sistemin değerlerine bağlar:

> Magazinde bizi irkilten şey, insanın kendisiyle yüzleşmesini her an engelleyen, çevresiyle gerçek anlamda tanışmasını da sürekli imkânsızlaştıran yanılsama dünyasıdır. Bu dünyayı istenilir kılan ise, öncelikle, çağdaş toplumların iş bölümü, çalışmaya ve boş zamana verilen anlam, politik iktidarın paylaşılma biçimi gibi yapısal özelliklerdir. Bütün bu yapılar, toplumun bireylerini belirli alanlarda edilgenleştirirken, etkinliklerini de ancak belirli alanlarda yoğunlaştırmalarına yol açmıştır. Böylece bölünmelerin sonucunda genel olarak kitlenin ilgisi "gündelik hayat" çerçevesi ile sınırlanmış, magazin de gündelikliğin monotonluğunu giderici bir yanılsama dünyası olarak özel bir işlev kazanmıştır (Belge, 1997: 378).

Kemalist reformlar, Türkiye'yi "muasır medeniyetler seviyesine" ulaştırma hedefiyle kadınlara kamusal alanda yeni sorumluluklar yüklemiştir (Şıvgın, 1998; Erdem, 2015; Arıkan, 1998). Cumhuriyet'in kurucu kadroları, kadınların eğitim, siyaset, sanat ve kültür alanlarında görünür olmalarını modernleşmenin temel göstergelerinden biri olarak değerlendirmiştir. Bu nedenle kadınlar, yalnızca yurttaşlık haklarının değil, modern ulusun temsil biçimlerinin de taşıyıcıları hâline gelmiştir (Şengül, 2023).

Kadın ses sanatçıları, Türkiye'nin değişen ve Batılılaşan yüzünü temsil etme kapasiteleri nedeniyle bu süreçte özel bir konum edinmiştir (Şengül, 2023). Sahnedeki Batılı görünüm, kostüm ve makyaj, kadın sanatçıları "modern Türk kadını" imgesinin görünür temsilcilerine dönüştürmüştür (Yıldız, 2009). Cumhuriyet'in erken döneminde sınırlı kalan bu temsil, kültürel çeşitliliğin arttığı 1970'lerde daha belirgin hâle gelmiş; 2000'lerde ise farklı medya ve eğlence biçimleri içinde yeniden şekillenmiştir.

Magazin dergilerinde assolistin dış görünüşü, temsilin belirleyici unsurlarından biri olarak öne çıkar. Özellikle 1970'lerde assolistler, modernlik ile geleneksellik arasında konumlanan bir kadınlık temsilini görünür kılar: Sahne imajları ve performansları bakımından modern, özel yaşam temsilleri bakımından ise gelenekseldirler (Yıldız, 2009; Şengül, 2023). Ses dergisinin ilk dönem assolist haberlerinde bu ikili yapı sıkça görülür. Saç, makyaj, gündelik kıyafet ve sahne kostümüyle Batı modasını takip eden kadın sanatçılar modern kadın kimliğini temsil ederken, evli ya da çocuk sahibi olduklarında "evinin kadını" imajıyla aile kurumu içinde yeniden konumlandırılırlar.

Bu temsil, Cumhuriyet ideolojisinin hedeflediği modern kadın kimliği ile ataerkil düzenin sürekliliği arasında kurulan bir senteze işaret eder (Arıkan, 1998). Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadın öğretmenlerin modernleşme ideolojisini yurt geneline taşıması gibi, 1970 sonrasında assolistler de Türkiye'nin farklı bölgelerinde verdikleri konserler ve dolaşıma soktukları imajlar aracılığıyla modernleşme fantazyasını görünür kılan kültürel aktörler olarak değerlendirilebilir (Şıvgın, 1998; Şengül, 2023).

Materyal ve Örneklem: Ses ve Kral Dergileri

Bu çalışma tarihsel bir karşılaştırma üzerine kuruludur ve iki dönemsel mecra üzerinden ilerler: 1970'li yılların klasik assolistlerini temsil eden Ses dergisi ile 2000'li yılların yeni assolist temsillerini görünür kılan Kral dergisi. Ses dergisinin geniş dolaşımı, okur mektupları

ve "Sevdiğiniz Yıldız Evinizde" gibi kampanyaları, onu dönemin popüler söylemlerini izlemek için elverişli bir kaynak hâline getirir. Kral dergisi ise Kral TV ile ilişkisi ve 2000'li yıllarda gazino kültürünün yerini müzik kanalı, klip ve görsel yıldız rejimine bırakması nedeniyle yeni assolist imajını çözümlemek için uygun bir mecra olarak değerlendirilmiştir.

Çalışma, 1970'li yıllardan 2000'lere uzanan süreçte assolistliğin magazin dergilerinde nasıl imgeselleştirildiğini incelemektedir. Ses dergisi için haftalık yayının Ocak ve Temmuz sayıları sistematik örnekleme mantığıyla seçilmiş; ulaşılamayan yıllarda örnekleme en yakın aylardaki sayılar kullanılmıştır. Bu makalede analiz, 1970-1992 döneminden erişilebilen 28 Ses sayısı ile Aralık 2002-Ağustos 2003 arasında yayımlanan 9 Kral sayısına dayanmaktadır. Böylece magazin dergilerinin görselliği nasıl kullandığı, assolisti hangi temsil kodlarıyla sunduğu ve assolistin dergiyi kendisini ifade etme aracı olarak nasıl kullandığı karşılaştırmalı olarak tartışılmıştır.

Assolistliğin Magazin Dergileri Üzerinden Göstergebilimsel Çözümlemesi

Yukarıdaki kuramsal ve tarihsel çerçeveden hareketle, assolistliğin magazin dergilerindeki gösterge düzeni aşağıdaki karşılaştırmalı tablo aracılığıyla çözümlenebilir.

Tablo 1. Ses ve Kral Dergilerinde Assolist Temsilinin Temel Farkları

Karşılaştırma Ölçütü	**Ses Dergisi (1970'ler)**	**Kral Dergisi (2000'ler)**
Medya / meşruiyet	Gazino sahnesi; güçlü ses, repertuvar ve sahne hiyerarşisi.	Televizyon, müzik kanalı ve magazin görünürlüğü; görsel dolaşım.
Assolist figürü	Emel Sayın, Gönül Yazar, Gönül Akkor vb.; saygın ve usta yorumcu.	Petek Dinçöz başta olmak üzere gençlik, görünürlük ve güncellikle öne çıkan yıldızlar.
Görsel imaj	Özenli saç ve makyaj, ışıltılı kostüm, zarafet ve erişilmezlik.	Değişken saç/makyaj, bedensel görünürlük, moda ve sürekli yenilenen imaj.
Kadınlık / özel yaşam	Modern kadınlık; aile, eş ve annelik kodlarıyla dengelenir.	Aile kodu zayıflar; beden, görünürlük ve popüler tüketim öne çıkar.
Temel dönüşüm	Gazino merkezli, ses ve saygınlık temelli klasik assolistlik.	Medya merkezli, görsellik ve sürekli imaj yenilemeye dayalı yıldızlık.

Tablo 1, Ses ve Kral dergilerinde assolist temsilinin temel dönüşümünü özetlemektedir. Ses'te gazino sahnesi, ses icrası, saygınlık ve aile kodları belirleyiciyken; Kral'da medya görünürlüğü, görsellik, gençlik ve imajın sürekli yenilenmesi öne çıkmaktadır.

Magazin Dergilerinin Metinsel Söylemleri

Elde edilen bulgular, assolistlere ilişkin söylemsel kodların tarihsel süreç içerisinde yalnızca müzikal nitelik üzerinden değil; dış görünüş, özel yaşam, aile, toplumsal cinsiyet ve medya görünürlüğü gibi alanların kesişiminde kurulduğunu göstermektedir. Ses ve Kral dergileri karşılaştırıldığında bu kodların bazı yönlerden süreklilik gösterdiği, ancak değişen medya ve eğlence kültürüyle birlikte farklı anlamlar kazandığı görülmektedir.

Ses dergisinde assolistin dış görünüşü ve sahne imajı, mesleki kimliğinin önemli bir parçası olarak sunulmaktadır. 4 Temmuz 1970 tarihli sayıda Gönül Akkor'a ilişkin haberde, birkaç erkek hayranının sanatçıya yazdığı mektuba yer verilmiş; Akkor'un "yıllardan beri aynı tuvaletle, ayakkabı ile ve de koku ile karşılarına çıktığı" ve "göz zevklerine hitap etmediği" belirtilmiştir (Ses Dergisi, 4 Temmuz 1970). Benzer biçimde Sevim Tuna'nın 'sahnelerde kullanmak üzere' Avrupa'dan gardırobunu yenilemesi (Ses Dergisi, 8 Temmuz 1971) ve

"Sevdiğiniz Yıldız Telefonda" programına katılan Emel Sayın'a sahne ve gündelik kıyafetleri ile saç modeli hakkında sorular yöneltilmesi (Ses Dergisi, 6 Ocak 1973), kıyafet, makyaj ve saç düzeninin yıldız imajının kurulmasındaki önemini ortaya koymaktadır. Assolist böylece yalnızca dinlenen değil, aynı zamanda bakılan ve öykünme ilişkisi kurulan bir figür hâline gelmektedir.

Ses dergisinin bir diğer belirgin söylemsel ekseni aile kurumudur. Kamuran Akkor'un eşinin sevdiği yemeğin tarifini vermesi (Ses Dergisi, 3 Ocak 1970), Gönül Yazar'ın Darülaceze ve Cerrahpaşa Çocuk Hastanesini ziyaretinin annelik söylemiyle sunulması (Ses Dergisi, 12 Ocak 1974) ve Yüksel Uzel'in boşanmış olmasına rağmen çocuğuyla ilgilenmesinin 'eğer assolist olmasaydı mükemmel bir ev kadını olacağı' ifadesiyle aktarılması (Ses Dergisi, 15 Kasım 1980), kadın sanatçının kamusal başarısının geleneksel aile rolleriyle dengelendiğini göstermektedir. Hülya Koçyiğit'in sahne başarısının düzenli aile hayatıyla ilişkilendirilmesi (Ses Dergisi, 28 Mart 1981) ve Bülent Ersoy'un tıbbi operasyonla kadın olmasına ilişkin haberde "Assolist aynı zamanda topluma örnek olmalıdır, toplumdan bağımsız olamaz" söyleminin kullanılması (Ses Dergisi, 4 Temmuz 1981), assolistliğin mesleki başarının yanı sıra dönemin normatif aile ve toplumsal cinsiyet düzeni üzerinden de değerlendirildiğini göstermektedir.

1980'li yıllarla birlikte bu temsil biçiminde belirgin bir dönüşümün işaretleri ortaya çıkmaktadır. Televizyon kültürünün yaygınlaşması assolistin görünürlüğünü gazino sahnesinin dışına taşırken, görsel çekicilik ve sansasyonel imajın önemini artırmıştır. Seda Sayan'ın "sarışın seks yıldızı" olarak nitelendirilmesi (Ses Dergisi, 30 Haziran 1984), aile değerleriyle dengelenen klasik assolist imajından cinselliğin ve görsel çekiciliğin daha açık biçimde öne çıktığı yıldız imajına geçişin göstergelerinden biridir. Televizyona çıkma arzusu da assolistin yeni medya ortamında varlığını sürdürebilmesi için görünürlüğünü farklı mecralarda yeniden üretme gereksinimini ortaya koymaktadır.

2000'li yılların müzik magazin söylemini temsil eden Kral dergisinde ise bu dönüşüm daha belirgin hâle gelmektedir. Aralık 2002-Ağustos 2003 arasındaki dokuz sayı incelendiğinde, Ses dergisinde assolistin sanatsal yaşamı, aile ilişkileri ve toplumsal saygınlığı çevresinde kurulan ayrıntılı haber anlatısının yerini daha kısa metinlerin ve görsel malzemenin ağırlık kazandığı bir sunum biçimine bıraktığı görülmektedir. Kral'ın aynı sayfa içerisinde birden fazla yıldızı kısa haberler ve fotoğraflarla sunan "bol resim-az haber" anlayışı, assolist imajının uzun anlatılardan çok görünürlük, görsel dolaşım ve güncellik üzerinden kurulmasına yol açmaktadır. Bu yönüyle Kral, Ses'in görece metin merkezli yıldız anlatısından daha parçalı ve görsel ağırlıklı bir yıldız söylemine geçişi temsil etmektedir.

Bu değişim, derginin sanatçıları adlandırma biçiminde de izlenebilmektedir. Kral'da Emel Sayın ve Muazzez Abacı gibi klasik assolistlere yer verilmekle birlikte, yeni kuşaktan Petek Dinçöz assolist sıfatıyla belirgin biçimde öne çıkmaktadır. İncelenen dokuz Kral sayısının altısında Dinçöz'e ilişkin haber ve fotoğraflara yer verilmesi dikkat çekicidir. Buna karşılık Gülben Ergen ve Ebru Gündeş gibi dönemin popüler kadın sanatçıları dergi söyleminde çoğunlukla "genç sanatçı" ya da "güzel yıldız" gibi ifadelerle tanımlanmaktadır. Bu farklılaşma, assolist nitelemesinin 2000'li yıllarda bütün popüler kadın şarkıcılar için kullanılan genel bir sıfat olmadığını; belirli görünürlük ve yıldızlık biçimleriyle ilişkilendirilmeye devam ettiğini göstermektedir.

Petek Dinçöz örneği, yeni dönemde assolist imajının söylemsel olarak nasıl kurulduğunu daha açık biçimde göstermektedir. Kral'ın Nisan 2003 sayısında Dinçöz'ün "ani bir kararla podyumlardan sahnelere" geçtiğinin ve "cesaretli girişimlerle" zirveye çıktığının vurgulanması, assolistliğin meşruiyet zeminindeki değişime işaret etmektedir (Kral Dergisi,

Nisan 2003). Klasik assolistlikte mesleki meşruiyet büyük ölçüde gazino sahnesindeki konum, repertuvar ve müzikal icra üzerinden kurulurken, burada yükseliş, girişim ve başarı anlatısı öne çıkmaktadır. Mayıs 2003 sayısında Dinçöz'ün yeni albümündeki şarkıların Ahmet Özden, Taşkın Sabah ve Can Tanrıyar'ın desteğiyle ilişkilendirilmesi ise yıldız üretiminin müzik ve medya endüstrisindeki profesyonel ilişkiler ağı içinde gerçekleştiğini görünür kılmaktadır (Kral Dergisi, Mayıs 2003).

Kral'ın Petek Dinçöz'e ilişkin yayın pratiği, görünürlüğün yeni yıldızlık rejimindeki merkezi konumunu da ortaya koymaktadır. Ocak 2003 sayısında sanatçıya ilişkin beş ayrı haber ve fotoğrafın farklı sayfalarda kullanılması ve Dinçöz'ün farklı pozlarla ve tüketim nesneleriyle sunulması, yıldız imajının tek ve sabit bir temsil yerine sürekli yenilenen görsel kimlikler aracılığıyla dolaşıma sokulduğunu göstermektedir (Kral Dergisi, Ocak 2003). Böylece yeni dönemde assolistin medya değeri yalnızca müzikal icrasından değil, farklı görünümler ve haber bağlamları içinde sürekli yeniden üretilebilmesinden de kaynaklanmaktadır.

Ses ile Kral arasındaki temel farklılık bu noktada belirginleşmektedir. Ses'te assolist; sahne başarısı, dış görünüş, aile yaşamı, saygınlık ve modern kadınlık ile geleneksel kadınlık kodlarının birlikte kullanılmasıyla temsil edilirken, Kral'da gençlik, görünürlük, beden, tüketim ve imajın sürekli yenilenmesi daha belirleyici hâle gelmektedir. Bununla birlikte iki dönem arasında bütünüyle bir kopuştan söz etmek mümkün değildir. Güzellik, Batılı görünüm ve özellikle sarışınlık gibi yıldızlık göstergeleri Kral döneminde de varlığını sürdürmektedir; değişen temel unsur, bu göstergelerin içinde dolaşıma girdiği medya ve eğlence rejimidir. Böylece assolistlik, gazino merkezli bir sahne statüsünden televizyon, müzik kanalları ve magazin basınının birlikte ürettiği görsel yıldızlık kategorisine doğru dönüşmektedir.

SONUÇ

Assolist kavramı, Türkiye'de popüler kültür endüstrisinin tarihsel dönüşümünü okumak için verimli bir analitik zemin sunar. 1970'lerin gazino merkezli ses rejiminden 2000'lerin görsel-temsili rejimine geçiş, imajın assolistlik içinde giderek daha belirleyici bir sermaye biçimine dönüştüğünü göstermektedir.

Göstergebilimsel açıdan assolistlik, belirli bir kültür içinde anlam kazanan göstergeler bütünü olarak değerlendirilebilir. Saussure'ün gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiye dayanan gösterge anlayışı çerçevesinde, assolist imajı yalnızca sanatçıya ait bireysel özelliklerden değil, bu özelliklerin belirli kültürel kodlarla ilişkilendirilmesinden doğan bir anlamlandırma süreci olarak değerlendirilebilir (Saussure, 1998). Bir kültürde anlamlı olan gösterge, başka bir kültürde aynı etkiyi üretmeyebilir. Bu nedenle assolistlik, Türkiye'nin eğlence sektörü, modernleşme tarihi, toplumsal cinsiyet rejimi ve magazin kültürü içinde özgül anlamlar kazanan tarihsel bir temsil biçimidir.

Assolist figürü; sarışınlık, güzellik, eşlik, annelik, sanatçılık, ideolojik temsil ve tüketim kültürü gibi farklı anlam alanlarını aynı bedende birleştirir. Assolist imajı, özellikle kentli popüler kültür tüketicisine seslenen magazin söylemi içinde dolaşıma girmiştir; bununla birlikte bu imaj, modernlik ve kadınlığa ilişkin egemen toplumsal tasavvurlarla da ilişkilidir. Toplumsal değerler zaman içinde dönüştükçe assolistliğin meşruiyet alanları da değişmiştir. Gazinonun gerilemesine ve televizyonun yükselişine paralel olarak assolistin kendisini ifade ettiği mecralar da yeniden biçimlenmiştir. Bu dönüşüm, assolistliğin ortadan kalkmasından çok, farklı iletişim araçları içinde yeniden kodlanması olarak değerlendirilmelidir.

Klasik assolistlerin temsilinde belirleyici olan aile, Batılı kadın imgesi ve sanatçı kimliği gibi değerlerin ağırlığı toplumsal ve medyatik dönüşümlerle birlikte değişmiş; bunlara görselliği, bedensel görünürlüğü ve hızlı tüketimi öne çıkaran yeni temsil kodları eklenmiştir.

2000'ler Türkiye'sinde assolist kavramı, giderek ses ve repertuvar yetkinliğinden uzaklaşarak yorumcunun dişil özellikleri, sahne görünümü ve magazinsel görünürlüğü üzerinden kurulmuştur. Abartılı ama statü belirten gazino kostümlerinin yerini bedeni daha açık biçimde sergileyen kostümler almış; sanatsal bilgi birikimi ise sansasyonel haber değeri karşısında geri plana itilmiştir. Böylece önceki dönemde gazinoyu dolduran ve uzun süreli sahne performansıyla izleyiciyi etkileyen assolistin yerini, magazin gündeminde görünürlüğünü sürdüren ve görsel çekiciliğiyle dolaşıma giren yeni yıldız figürleri almıştır.

Sonuç olarak assolist, Türkiye'nin popüler kültür ikliminde modernleşme ideali ile ataerkil beklentilerin kesiştiği çelişkili bir temsil figürüdür. Assolist, fiziksel görünümü, sahne imajı ve Batılı kadınlık kodları bakımından modern; aile, annelik ve ev içi saygınlık beklentileri bakımından ise geleneksel bir çerçeveye yerleştirilir. Magazin dergileri bu figürü bir yandan modern, bakımlı ve ulaşılmaz bir yıldız olarak kodlarken, diğer yandan onu aile değerlerinin ve ataerkil düzenin koruyucusu olarak yeniden üretir. Bu nedenle assolist yalnızca bir sanatçı değil; toplumsal değerleri, ideolojik yönelimleri ve tüketim kültürünü aynı anda taşıyan çok katmanlı bir kültürel mittir. Çalışmanın temel sonucu, assolist imajının modernleşme arzusunu ve ataerkil düzeni aynı temsil düzleminde birleştiren tarihsel bir sentez olarak kurulmuş olmasıdır.

KAYNAKÇA

Aktaş, Y. (2017). Türk Müziği Eğitiminde Repertuvar Dersinin Yeri ve Önemi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 10 Sayı: -ERTE Özel Sayısı, 71 – 81. https://dergipark.org.tr/tr/pub/usaksosbil/issue/33658/373855 (Erişim Tarihi: 17.10.2025)

Arıkan, G. (1998). *Atatürk, Cumhuriyet ve Kadın Hakları*.

Barthes, R. (1998). *Çağdaş Söylenler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Belge, M. (1997). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, A. A. (1993). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.

Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Curran, J. ve Sparks, C. (1999). *Basın ve Popüler Kültür*. N. Güngör (Der.), *Popüler Kültür ve İktidar* içinde. İstanbul: Vadi Yayınları.

Çelik, H. (2018). TRT'de Türk Müziği Yayıncılığının Kurumsal Yapısı ve Müzik Politikaları

(1960–1980). *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 145–162.

Dellaloğlu, B. F. (1999). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Erdem, A. R. (2015). Atatürk'ün Kadına ve Kadın Eğitimine Verdiği Önem. *Belgi Dergisi*, 9, 1266–1277. https://izlik.org/JA84TB62RS (Erişim Tarihi: 12.02.2026)

Frith, S. (2000). Popüler Müziğin Endüstrileşmesi. J. Lull (Ed.), *Popüler Müzik ve İletişim* içinde (ss. 71–106). İstanbul: Çiviyazıları.

Goffman, E. (2014). *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.

İmançer, D. ve Özel, Z. (2004). Göstergebilimsel Çözümleme: Örnek Çözümleme: Pirelli Reklamı.

İnceoğlu, Y. ve Kar, A. (2016). *Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saussure, F. de. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Sarı, A. (2019). *Türkiye'de Gazinolar*. *Türkiye Turizm Ansiklopedisi*. https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/turkiyede-gazinolar (Erişim Tarihi: 17.02.2026)

Şengül, T. (2023). Türk Modernleşmesi Sürecinde Müzik ve Kadın. *Journal of International Management Educational and Economics Perspectives*, 11(2), 108–126. https://izlik.org/JA25BP64MJ (Erişim Tarihi: 17.02.2026)

Şıvgın, H. (1998). *Atatürk ve Türk Kadın Hakları*. *Erdem*, 11(31), 245–258. https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44375/548908 (Erişim Tarihi: 18.02.2026)

Taşkın, H. (2024). Magazin Programlarının Kadın Ünlüleri Sunuş Biçimlerinin Karşılaştırmalı Analizi. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 8(2), 400–424. https://dergipark.org.tr/tr/pub/metder/issue/86062/1610884 (Erişim Tarihi: 18.02.2026)

Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Güncel Türkçe Sözlük*. https://sozluk.gov.tr (Erişim Tarihi: 20.02.2026)

Yıldız, B. (2009). Türkiye Popüler Müziğinde Aykırı Kadınlar. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, 7.

https://feministyaklasimlar.org/sayi-07-mart-2009/turkiye-populer-muziginde-aykiri-kadinlar/

Yüksel, A. (2002). *Türkiye'nin Kuyruklu Yıldızı: Zeki Müren. Biyografya 3: Zeki Müren* içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları.

İncelenen Dergi Sayıları

Ses Dergisi. (1970, 3 Ocak).

Ses Dergisi. (1970, 4 Temmuz).

Ses Dergisi. (1971, 2 Ocak).

Ses Dergisi. (1971, 8 Temmuz).

Ses Dergisi. (1972, 1 Ocak).

Ses Dergisi. (1972, 1 Temmuz).

Ses Dergisi. (1973, 6 Ocak).

Ses Dergisi. (1973, 7 Temmuz).

Ses Dergisi. (1974, 12 Ocak).

Ses Dergisi. (1974, 6 Temmuz).

Ses Dergisi. (1976, 8 Mayıs).

Ses Dergisi. (1976, 3 Temmuz).

Ses Dergisi. (1977, 1 Ocak).

Ses Dergisi. (1977, 18 Haziran).

Ses Dergisi. (1978, 7 Ocak).

Ses Dergisi. (1978, 24 Haziran). Televizyon yapımcıları ve assolistlere ilişkin haber.

Ses Dergisi. (1980, 15 Kasım). Yüksel Uzel'e ilişkin haber.

Ses Dergisi. (1981, 28 Mart). Hülya Koçyiğit'e ilişkin haber.

Ses Dergisi. (1981, 4 Temmuz). Bülent Ersoy'a ilişkin haber.

Ses Dergisi. (1982, 2 Ocak).

Ses Dergisi. (1982, 7 Temmuz). Yüksel Uzel'e ilişkin haber.

Ses Dergisi. (1983, 1 Ocak).

Ses Dergisi. (1983, 2 Temmuz).

Ses Dergisi. (1984, 7 Ocak).

Ses Dergisi. (1984, 30 Haziran). Seda Sayan'a ilişkin haber.

Ses Dergisi. (1985, 5 Ocak).

Ses Dergisi. (1985, 8 Temmuz).

Ses Dergisi. (1992, 10 Haziran). Yıllık sayı.

Kral Dergisi. (2002, Aralık).

Kral Dergisi. (2003, Ocak).

Kral Dergisi. (2003, Şubat).

Kral Dergisi. (2003, Mart).

Kral Dergisi. (2003, Nisan).

Kral Dergisi. (2003, Mayıs).

Kral Dergisi. (2003, Haziran).

Kral Dergisi. (2003, Temmuz).

Kral Dergisi. (2003, Ağustos).

Doğu Cephesi'nden Yükselen Bir Ses: Hür Vatan Marşı

A Voice Rising from the Eastern Front: Hür Vatan Marşı (The Anthem of the Free Homeland)

Yağmur Yaşar

Çankırı Karatekin Üniversitesi

yagmuryasar@gmail.com

Özet

Millî Mücadele yıllarında bir İstiklâl Marşı'na ihtiyaç duyulması nedeniyle açılan yarışmanın akabinde ön elemeyi geçen altı güfte, dönemin Maarif Vekili Hamdullah Suphi tarafından Millî Mücadele'nin ruhuna uygun bulunmayınca bu görev Mehmet Âkif Ersoy'a verilmiş ve Miladi 12 Mart 1921 tarihinde bugün hâlâ İstiklâl Marşı olarak seslendirilen güfte kabul olunmuştur. Savaş koşullarından ötürü besteleme aşaması Cumhuriyet'in ilanı sonrasına kalan marşa süreç içinde çeşitli biçimlerde muhalefet edilmiştir. Kabul olunan marşın güftesi henüz bestelenmeden önce ise Doğu Cephesi Kumandanı Kâzım (Karabekir) Paşa, Doğu Cephesi'nden gönderdiği mektupla alternatif bir marş önerisinde bulunmuştur. Sarıkamış'tan Heyet-i Vekile Reisi Rauf (Orbay) Bey'e yazdığı Rumî 26/7/1338 tarihli mektubunda Ankara'nın maarif programı ve İstiklâl Marşı'yla geriye gittiğini ileri süren Paşa, mektuba kendi yazdığı marşın notasını eklemiştir. Dönemin politik veyahut tarafgir tartışmaları bir kenara bırakılarak müzikal açıdan bir değerlendirme yapılmak istendiğinde Millî Mücadele'nin ruhunu yansıtan "Ya İstiklâl Ya Ölüm" sözleriyle başlayan "Hür Vatan Marşı"nın prozodi açısından özenli ve vokal icrasının alternatiflerine göre daha kolay olduğu söylenebilir. Bu bağlamda çalışmada millî marşın güftesinin kabul sürecine dair kısa bir girizgâh yapıldıktan sonra Kâzım Paşa'nın çocukluktan itibaren müziğe olan ilgisi vurgulanmaya çalışılmıştır. Dönemin Osmanlı Türkçesi ile kaleme alınıp yayınlanan gazete metinlerinden yine ilk baskısı Osmanlı Türkçesi ile Kâzım Paşa tarafından Doğu Cephesi civarındaki çocukların eğitimi amacıyla hazırlanan "Şarkılı İbret" kitabına kadar pek çok belgenin taranmasıyla ortaya çıkan bu araştırmaya aynı zamanda Karabekir'in ileri tarihli kendi eserleri de kılavuzluk etmiştir. Bu minvalde çalışmada Paşa'nın Doğu Cephesi'nde çocuklar için tiyatrolu, müzikli uğraşlarına değinildikten sonra Heyet-i Vekile Reisi Rauf Bey'e notalarıyla birlikte gönderdiği marşın değerlendirmesi yapılmış ve Karabekir'in müzikal kimliği vurgulanmaya gayret edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kâzım Karabekir, Hür vatan marşı, Millî marş

Abstract

Following a competition launched during the years of the War of Independence to find a National Anthem, the six lyrics that passed the preliminary round were deemed by the then Minister of Education, Hamdullah Suphi, not to be in keeping with the spirit of the War of Independence; the task was therefore entrusted to Mehmet Âkif Ersoy, and on 12 March 1921, the lyrics that are still sung today as the National Anthem were adopted. Due to the conditions of war, the composition of the march—which was postponed until after the proclamation of the Republic—faced opposition in various forms throughout the process.Even before the accepted lyrics had been set to music, Kâzım (Karabekir) Pasha, Commander of the Eastern Front, proposed an alternative anthem in a letter sent from the Eastern Front. In a letter dated 26 July 1338 (Rumi calendar) written from Sarıkamış to Rauf (Orbay) Bey, the President of the Council of Ministers, the Pasha argued that Ankara was taking a step backwards with its education programme and the National Anthem, and attached the musical notation for a march he had composed himself to the letter. Setting aside the political or partisan debates of the period and

focusing on a musical assessment, it can be said that the "Hür Vatan Marşı"—which begins with the words "Ya İstiklâl Ya Ölüm" (Independence or Death), reflecting the spirit of the national struggle—is, in terms of prosody, meticulously crafted and easier to perform vocally than its alternatives. In this context, following a brief introduction to the process by which the national anthem's lyrics were adopted, the study sought to highlight Kâzım Pasha's interest in music from childhood onwards. This research, which emerged from the examination of numerous documents—ranging from newspaper articles written and published in the Ottoman Turkish of the period to the book "Şarkılı İbret" prepared by Kâzım Pasha in Ottoman Turkish for the education of children in the vicinity of the Eastern Front—was also guided by Karabekir's own later works. In this vein, the study first discusses the Pasha's theatrical and musical activities for children on the Eastern Front, followed by an analysis of the march he sent to Rauf Bey, the Chairman of the Council of Ministers, complete with its musical notation, whilst endeavouring to highlight Karabekir's musical identity.

Keywords: *Kâzım Karabekir, The anthem of the free homeland, National anthem*

GİRİŞ

Türkiye'de İstiklal Marşı'nın kabul edilme süreci her ne kadar güncel tarih anlatılarında hamaset içeren söylemlerle gündemde tutulsa da bu süreç Millî Mücadele yıllarına denk düşmesi ve ilk meclisin organik yapısı hasebiyle birbirlerinden farklı fikirlerin sunulduğu bir ortamda şekillenmiştir. Bu bağlamda güftenin seçimi sürecinde mecliste muhalif duruş sergileyen isimlerin başlıcaları Kütahya mebusu Besim Atalay, Bolu mebusu Tunalı Hilmi ve İzmit mebusu Hamdi Namık iken güftenin kabul sürecine destek sunmasına karşın beste tespit sürecinde muhalif tavır takınan isim Karesi mebusu Hasan Basri (Cantay)'dır.

Marşın ilk bestesinin kabulünün ardından gündeme gelen tartışmaların kuvvetlenmesi ise ekseriyetle Cumhuriyet'in ilânı sonrasına tarihlenmektedir. Ancak henüz beste tartışmaları meclis dışına taşmadan evvel hem güfte hem de beste hususunda eleştirel fikir telakki eden isim Doğu Cephesi Kumandanı Kâzım Karabekir olmuştur. Asker kimliğinin yanı sıra müzisyen olan Karabekir, 1922 yılında Sarıkamış'tan Heyet-i Vekile Reisi Rauf Bey'e yazdığı mektupta kabul olunan güfteye dair tenkitlerde bulunurken aynı zamanda millî marş olmasını önerdiği eseri, ilgili mektuba notaları ile eklemiştir. Karabekir'in millî marş olarak önerdiği "Hür Vatan Marşı" dikkate alındığında eserin dönemin ruhu ile örtüşmesinin yanı sıra paşanın Doğu Cephesi'nde sürdürdüğü eğitim faaliyetlerinin de bir çıktısı olduğu görülmektedir. Nitekim yapısal özellikleri bakımından incelendiğinde eserin özenli bir prozodi ile yazılmasının yanı sıra çocuk seslerinin ve halktan kimselerin ses genişliklerine hâkim bir algıyla herkesçe seslendirilebilir bir ezgi ile inşa edildiği görülmektedir. Bu bağlamda çalışmada, Millî Mücadele süregiderken alternatif bir marş önerisi sunan Kâzım Karabekir'in "Hür Vatan Marşı", dönemin tartışmalarından hareketle tarihsel bir yöntemle değerlendirilmeye ve müzikal bir perspektifle yorumlanmaya çalışılmıştır.

Millî Marşın Güfte ve Beste Seçimi

Millî Mücadele'nin süregittiği yıllarda bağımsızlık sembollerinden birisi olarak Ankara Hükümetince bir millî marşa gereksinim duyulmuş ve evvela şiir sonra beste yarışmaları tertiplenmiştir. Marşın güftesinin belirlenmesi hususunda gerçekleştirilecek müsabakaya dair bilgiler 25 Ekim 1920 tarihli Hakimiyet-i Milliye gazetesinde şu şekilde ilan edilmiştir:

> "Şairlerimizin nazar-ı dikkatine:
>
> Milletimizin dâhili ve harici İstiklal uğruna girişmiş olduğu mücadeleyi ifade ve terennüm için bir İstiklal Marşı, Umur-u Maarif Vekaleti Celilesi'nce müsabakaya vazedilmiştir. İşbu müsabaka, 23 Kanun-i evvel 1336 tarihine kadar olup bir heyet-i

edebiye tarafından gönderilen eserler arasından intihap olunacak ve kabûl edilen eserin güftesi için beş yüz lira mükâfat verilecektir. Ve yine laakal beş yüz lira tahsis edilecek olan beste için bilahare ayrıca müsabaka açılacaktır. Bütün müracatlar Ankara'da Büyük Millet Meclisi Maarif Vekaletine yapılacaktır (Hakimiyet-i Milliye, 1920:1)".

Yarışma neticesinde Mehmet Muhsin, Muhiddin Baha ("M" imzalı), İskender Haki, Kemaleddin Kami, Hüseyin Suad ve A.S imzalı güfte olmak üzere toplam altı şiir ön elemeyi geçmiştir (Çetin, 2003:57). Ancak dönemin Maarif Vekili Hamdullah Suphi bu şiirlerde Millî Mücadele'nin ruhunu bulamamış ve arzu edilen şiirin Mehmet Akif tarafından yazılabileceğine inanmıştır. Hamdullah Suphi, konuyu Akif'in yakın dostu Hasan Basri (Çantay)'a açmış; Hasan Basri Bey'in, Hamdullah Bey'e Mehmet Akif'in yarışmaya şeklinden ve ödülden dolayı katılmayı kabul etmediğini bildirmesi üzerine, Hamdullah Suphi Mehmet Akif'e Hasan Basri aracılığıyla ulaştırılmak üzere bir tezkire yazmayı önermiştir:

"Pek Aziz ve Muhterem Efendim,

İstiklâl Marşı için açılan müsabakaya iştirak buyurmamalarındaki sebebin izalesi için pek çok tedbirler vardır. Zatı üstadanelerinin matlûb şiiri vücuda getirmeleri maksadın husulü için son care olarak kalmıştır. Asil endişenizin icap ettiği ne varsa hepsini yaparız. Memleketi bu müessir telkin ve tehyic vasıtasından mahrum bırakmamanızı rica ve bu vesile ile en derin hürmet ve muhabbetimi arz ve tekrar eylerim efendim.'' 5 Şubat 1921

Umuru Maarif Vekili

Hamdullah Suphi (Nalbandoğlu, 1963-1964:67).

12 Mart 1337 (1921) tarihli meclis oturumunda yaşanan tartışmaların akabinde oturumun ikinci celsesinde Mehmet Akif'in şiiri Hamdullah Suphi tarafından okunduktan sonra kabul edilmiştir. İkinci celsede söz konusu olan itirazlar edebi bir eserin tespitinin meclis tarafından değil alanında uzman kişilerce oylanması yönündedir. Bu hususta görüş bildiren isimlerin başında İzmit mebusu Hamdi Namık, Elâziz mebusu Hüseyin B., Bolu mebusu Tunalı Hilmi iken tartışmaların içinde şiirin bestelenmeye uygun olup olmayacağı yönünde soru soran ve şair ve bestekârlardan oluşan bir heyet oluşturulmasını öneren kişi Ertuğrul mebusu Necip Bey olmuştur. Tartışmaların ardından geçilen oylama neticesinde marşın güftesi kabul edilmiş ve meclis reisince ayakta dinlenmesi uygun görülmüştür (TBMMZC, 1337:89-90).

Marşın güftesinin kabulünün ardından 14 Mart tarihli Hakimiyet-i Milliye gazetesinin ikinci sayfasında marşın on kıtası, şu açıklamanın altında verilmiştir: "Büyük Millet Meclisinin 12 Mart 1337 tarihli ictimainde takdirat-ı mahsusa ile kabul olunan İstiklal Marşı derc idilmiştir (Hakimiyet- i Milliye,1337a:2)." 17 Mart tarihli Hakimiyet-i Milliye gazetesinin "Dahili Haberler" kısmında ise güftenin bestelenmesi için ilan yer bulmuştur (Hakimiyet- i Milliye, 1337b:2).[63]

[63] Metnin latin harflerine transktipsiyonu şöyledir:
"TEBERRU
Burdur mebusu şair-i muhterem Mehmed Akif Bey efendinin Büyük Millet Meclisince kabul edilen İstiklal Marşı için muhassas beş yüz lira mükâfat-ı nakdiyeyi müşarün-ileyh fakir İslâm kadın ve çocuklarına iş ögreterek sefaletlerine nihayet vermek emeliyle teşkil iden dar'ül mesai menfaatine hediye eylemişlerdir.
Maarif Vekaletinin müsabakası Matbû'at ve istihbarat müdiriyetinden:
Burdur mebusu şair-i muhterem Mehmed Akif Bey tarafından yazılub Büyük Millet Meclisince kabul ve gazetelerle İlan edilen İstiklal Marşının bestesi Maarif Vekaletince müsabakaya sunulmuştur. Notanın nihayet-i mayıs gayesine kadar gönderilmesi ve kabul edilecek beste için beş yüz lira mükâfat-ı nakdiye virileceği ilan olunur (Hakimiyet- i Milliye, 1337b:2)."

1 Kasım 1921 tarihinde ise İstiklal Marşı'nın İstanbul'da bir heyeti musiki marifetiyle intihab edilmesi hakkındaki tezkire Maarif Vekaleti'ne sunulmuştur. Ancak bu tezkire mecliste çeşitli tartışmaları beraberinde getirmiş ve bestenin tayini hususunda önce Maarif Vekaleti tezkiresi ardından red seslerinin yükselmesiyle marşın Ankara'da bir heyeti musikiye tetkik ettirme önerisi reddedilmiştir (TBMMZC, 1921: 15.). Marşın bestelenmesi meselesi bu tartışmaların akabinde sekteye uğramış ve beste, 12 Şubat 1923 tarihinde Ankara Hükümeti emriyle İstanbul Maarif Müdürlüğünce açılan bir yarışma ile tayin edilmeye çalışılmıştır (Paçacı, 1999:14).

Millî Mücadele'nin süregittiği dönemde kabul edilen güftenin bestelenmesi meselesi daha ileri bir tarihe[64] kalırken marş tartışmaları özellikle Cumhuriyet'in ilk on yılında çeşitli tartışmaları beraberinde getirmiş ve bu tartışmalar neticesinde bestenin değişikliği söz konusu olmuş ancak yine de eleştiriler 1950'li yıllara değin süreli yayınlarda yer bulmuştur. Bu çerçevede cepheden, müzisyenlik bilgisiyle güfte ve bestenin birlikte kurgulandığı bir marş yazıp gönderen Kâzım Karabekir'in eseri hem dönemin tartışmalarını yansıtması/tartışmaların içine bizzat dahil olması hem de paşanın müzisyen yönünü ortaya koyması bakımından dikkate değer görülmektedir.

Müzisyen Bir Kumandan

Kâzım Karabekir "Hayatım" adlı eserinde müziğe olan ilgisinin rüşdiye üçüncü sınıfa denk düştüğünü, evlerinde kanun bulunduğunu ve dayısı Şükrü Bey'in iki dolap aletinin abisi ve kendisinde merak uyandırdığını söyler. Tahta işlerine ilgisini de aktaran Karabekir, madeni teller uydurduğu akordu olmayan bir kanun yaptığını ancak karşılaştığı itirazların da etkisiyle kanunun gözünden düştüğünü belirtir (Karabekir, 2008:100).

Paşa, keman çalmaya başlamasının ise harbiye üçüncü sınıfa denk düştüğünü; kanun çalan arkadaşı Zeyrekli İsmail Efendi'nin dersler konusunda kendini takdir etmesine karşın, Karabekir'in kemanı sevdiğini söylemesi üzerine "Sen, keman çalmak değil, ondan ses bile çıkaramazsın!" dediğini ve kendisinin de ona "Bir gün güzel keman çaldığımı sana itiraf ettireceğim." yanıtını verdiğini aktarır (Karabekir, 2008:140). Kâzım Karabekir keman çalma macerasını ve İsmail Efendi ile yeninden karşılaşmalarına dair anılarını ise şöyle anlatmaktadır:

> […] Ben kapalıçarşının Hakkâklar cihetindeki bir dükkândan en ucuz bir keman aldım. Otuz kuruş verdim. Adam bana reçine istemez misin dedi, ne olacak bu dedim. Bunu yaya sürmeden keman çalınmaz, dedi. Hakikaten yayı sürdüm, ses çıkmıyor. Reçineyi sürdüm, mükemmelen ses çıktı. Eh, görürsün sen İsmail dedim ve kemana başladım
>
> Bir tel üzerinden basit türküleri daha ilk gün çaldım. Keman akordunu ve nota peşrevlerini teyzemin çocuğu Hüsnü Bey'den öğreniyordum. O, bir seneden beri bir muallimden keman öğreniyordu.
>
> […] Meşrutiyetten sonra İstanbul'da bu arkadaşımla buluştuk. Kanunu alıp bize gelmesini rica ettim. Bir semtte oturduğumuzdan o gün geldi, akordunu yaptı. Dedim, ben de kemanla iştirak edeyim mi? Sahi mi, latife mi dedi. Kemanı getirdim, akordunu yaptım ve beraber nihavent peşrevini çaldık. Hayretlere düştü. Bir taksim dinledi, büsbütün şaşırdı. Mükemmel çalıyorsun, dedi. Harbiye üçteki sözünü hatırlattım. Bu sözün bana keman öğrettiğini anlattım. Sonraları alafranga da biraz öğrendim (Karabekir, 2008:140).

[64] Maarif Vekaleti, beste yarışması için Avrupalı sanatkârlar nezdinde yapılması düşünülen girişimden vazgeçmiş ve 1923 yılında 500 lira ödüllü bir yarışma koymuştur. (Bkz: Nalbandoğlu , 1963-1964: 148)

Müziğe olan ilgisinin yanı sıra çocukların eğitimine de gönül veren Karabekir, küçük yaşlardan itibaren çocuk kasabası kurma ideali güttüğünü ve Doğu zaferinin ardından Sarıkamış'ı bir çocuk kasabası haline getirmeyi başardığını ifade eder (Karabekir, 2015:67). Nitekim Kâzım Karabekir Çocuk Davamız adlı kitabında; yoksul ver bakımsız çocukların devlet himayesine alınarak memleketin diğer çocukları gibi başarılı ve hayat mücadelesine kudretli kılacak maddi ve fikri bir talim ve terbiye ile donatılmasını bir dava olarak gördüğünü söyler (Karabekir, 1990:2).

1335'de (1919) Erzurum'da mümkün olan irfan müesseselerini kurarak orada bir bilim üssü yapmayı hedefleyen paşa, aynı zamanda bu yolla halkı çocuklar vasıtası ile her sahada ileri yürüterek düşmanın hazırladığı ihtilâllerin önünde durmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda açık havada yapılan etkinliklerin yanı sıra kapalı alanda etkinlikler yapmak için girişimde bulunmuş ve 1336 (1920) kışında çalışmalarını ilerletmek için daha çok zaman yaratabilmiştir. Kapalı alanda tiyatroyu önemseyen paşa, müziğe de önem vermiş ve çocuklar için kirişli çalgıları Sarıkamış'tan getirtmek suretiyle bir bando sipariş etmiştir (Karabekir, 1990:14-15). Kâzım Karabekir'in müziği bir eğitim aracı olarak kullanmasına dair kızı Timsal Köymen şu ifadeleri kullanmıştır:

> Sefaletten çekip aldığı ve Gürbüzler Ordusu olarak yetiştirdiği yavrularını, kendi beste ve güftelerini yaptığı ve bizzat kemanıyla öğrettiği marşlar ve oyunlarla eğitmiştir. Bu oyun ve marşları Şarkılı İbret adı altında toplamıştır.
>
> Erzurum'da İbret sahnesi ismiyle takdim ettiği gösterilerle halkı her konuda bilinçlendirmişti. O tarihte bu gösterileri, kadın ve erkekler birarada izlerlerdi.
>
> Türk'e inanan, Türk'e güvenen, Türk'e en iyiyi layık gören KARABEKİR, İstiklâl Harbimiz için yılların verdiği intiba ile iki marş yazmıştır (Köymen,1997:70).

Timsal Köymen'in sözünü ettiği marşlardan birisi Karabekir'in Millî Marş olmasını teklif ettiği Hür Vatan Marşı, diğeri ise "çocuklar ordusu marşı" olarak ifade ettiği Türk Yılmaz Marşı'dır. "Memleketin Evlatlarına Şarkılı İbret" adlı kitabının girişinde neden böyle bir kitap yazmaya gereksinim duyduğunu açıklayan Paşa, bu kitapta çocuklar tarafından sahneye koyulacak eğitici piyesler yazmış ve bu performanslar esnasında seslendirilecek şarkıların notalarına yer vermiştir. Bu notaların içinde bulunan "Hür Vatan Marşı"nın adı "İstiklâl Marşı" olarak yazılmıştır. Kitabı neden yazdığını ise şu şekilde ifade etmiştir:

> NE İÇİN YAZDIM
>
> İstiklâl Muharebelerimiz esnasında şarkdaki vazifesini bitiren ordumun bir kısm-ı küllîyesi garb cephesine nakleden sonra istirahat zamanlarımdan daha çok tasarruf edebildim ve mekteplerle daha çok meşgul olabildim.
>
> Çocuklarımızın ruh, dimağ ve vücutlarını birarada terbiye etmek ihtiyacını yakından görerek ilk gençliğimin şiir ve musiki vadisinde hayatıma kazandırdığı basit malumatla birkaç "oyun" yazdım.
>
> Memleketin sevgili evlatlarına hediye ettim.
>
> Şark Cephesi Komutanı
>
> Kâzım Karabekir (Karabekir, 1925:7)

Çocukların eğitimine bütünlüklü bir biçimde yaklaşan Karabekir'in, günlüklerinde yer alan notlarından şu kesitler onun eğitime verdiği önemi göstermesi bakımından dikkate değerdir:

8 Ocak 1920 Perşembe – Geçen açtığım ana mektebinin küşat merasimini yaptık. Diğer mektepleri de halk huzurunda teftiş ettim. Memurîn ve ahaliye iyi tesir yaptı. […] [65]

12 Ocak 1920 Pazartesi – Hanımlar mekteplerimizi ziyaret ettiler (çay ziyafeti verildi).

27 Ekim 1921 Perşembe – Oltu'dayız. Çocuk ve kız mekteplerini teftiş ettim […]

28 Kasım 1921 Pazartesi – Ana mektebi hakkında konferans ile derslere başlattım. Ortalık bir karıştan fazla kar fakat soğuk hissedilmiyor. Gündüzleri sıfır raddelerinde.

24 Aralık 1921 Cumartesi – İdadi İbret Yeri'nde temsiller.

30 Ocak 1922 Pazartesi – Mektepleri teftiş ettim.

16 Şubat 1922 Perşembe – Mektep fotoğraflarını her tarafa gönderdik.

30 Mart 1922 Perşembe – İnönü muzafferiyetinin sene-i devriyesi. Camiide mevlit okuttuk. Ana mektebine ilk olarak "Süvari Marşı'nı" tatbik ettirdim.

10 Nisan 1922 Pazartesi – Mektep efendilerine yapacakları park yerlerini gösterdim. Sevinçle işe başladılar. Bu akşam sanayi oyununu (şarkılı ibret) yaptım.

14 Nisan 1922 Cuma – Sanayi şarkılı ibreti ilk olarak sanayi talebesi tarafından temsil edildi. (Karabekir, 2009:657-789)

1921 Mayısında Doğu Cephesi'nden batıya nakliyatın başlamasının ardından müzik mektebi için Tiflis'ten yeni sazlar getirten Kâzım Karabekir, ellerine geçen kuyruklu piyanolarla bando ve orkestranın mükemmelleştiğini ifade etmiştir (Karabekir, 1990:33). Nitekim onun Doğu'daki çalışmaları büyük yankı uyandırmış ve 30 Nisan 1923 tarihli Vatan gazetesinde Ahmet Emin, "Karabekir Yavruları" başlıklı başmakalesinde Kâzım Karabekir Paşa'nın Türk inkılabının en mühim simalarından biri olduğunu; Doğu vilayetlerinde millî hareketi hazırlamak için pek tedbirli bir biçimde çalıştığını ve ilk andan itibaren Mustafa Kemal Paşanın millî bir rehber sıfatı ile herkese üstünlüğünü açık kalplilikle takdir ve tasdik ettiğini yazmıştır (Karabekir, 2015:72.)

Karabekir, doğuda bulunduğu sürede askerî ve siyasî başarılarına ek olarak eğitim konusunda büyük hizmetler yapmıştır. Halkın eğitimine yönelik faaliyetlerinin yanı sıra 1919 Mayısından 1920'li yılların ortalarına kadar Erzurum ve Sarıkamış'ta kurduğu okullarda Ermeni zulmü sonucu yetim kalmış 6000 çocuğu okutmuş, terbiye etmiş ve bunların önemli bir kısmını sanatkâr olarak yetiştirmiştir (Köstüklü, 2001:16). O'nun hizmetleri İsmet Paşa tarafından da takdir görmüş ve şu cümlelerle kendisine bildirilmiştir:

Kardeşim, senin mekteplerin ve senin şehit evlatlarının menakibini (menkibelerini) işiterek müftehir ve mağrur oluyorum. Fotoğraflar işittiklerimden daha iyi ve daha fevkalâde şeyler yaptığını gösteriyor. İçimizde senden daha müsbet ve daha kalıcı ve ebedî iş yapanımız varmıdır? Gürbüz, akıllı ve tahsilli çocuklar âtimiz (geleceğimiz) için kuvvetli bir mesnet olacaklar…

7 Mayıs 1338 İsmet (Karabekir, 1990:36-37).

[65] Bu tarihte gerçekleştirilen teftiş sırasında öğrencilerin sergilediği folklör ve musiki performansları 11.01.1336 tarihli Albayrak adlı mahalli gazetede "Gürbüzler ve 'Leyli Eytam' Mekteplerinin Teftiş Merasimi" başlığı altında şöyle anlatılmıştır: "Salona avdet eden heyet, iki talebe tarafından okunan 'Bayrak' ve 'Uyan' manzumeleri ve musikî tarafından terennüm edilen 'sancak marşı' ile mütehassis olmuştur…biraz sonra musikinin her ruhu bilhassa bir Erzurumlu ruhunu coşturan havaları arasında iki talebe hançer barını oynamış ve yerin buzlu ve kaygan olmasına rağmen vücudun hareket-i raksiyesi falsosuz bir surette devam etmiştir (Aktaran: Köstüklü, 2001:117)."

Kurduğu okullar ve oluşturduğu eğitim içerikleri ile Doğu Cephesi'nde bulunduğu süre içinde binlerce çocuğa ve yöre halkına sistemli bir eğitim programı oluşturan Kâzım Karabekir sanatı eğitimin bir aracı olarak kullanmış ve yazdığı ibretleri müzikle örüntülemiş entelektüel bir kumandandır.

Doğu Cephesi'nden Yükselen Bir Marş

Çocukların çok yönlü gelişimine önem veren ve bu doğrultuda Doğu Cephesi'nde sistemli çalışmalar yürüten Kâzım Karabekir burada "Şarkılı İbret" adlı eserini kaleme almış ve bu eserde yedi adet şarkının notalarına yer vermiştir. Karabekir, Çocuk Davamız adlı eserinde tiyatro yerine ibret kelimesini tercih etme sebebini şu şekilde açıklamıştır:

> 23 Ocak 1336 (1920) de İbret Yeri adını verdiğim küçük tiyatromuzun açılış merasimini yaptık. Doğu'da tiyatro adı çok çirkin sahneleri ile halkta bir tiksinme hasıl ediyordu. İstiklâl harbi gibi mukaddes ve pek nazik bir zamanda tiyatro adı ile bir iş yapmaklığım hoş görülmeyecekti. Esasen hazırlattığım piyesler hep tarihî ve geçmekte olan hâdiselerin resmî raporlardan çıkarılmış birer akisleriydi: İzmir faciası, Maraş faciası, Palikaryalar vesaire gibi memleketimizin dört tarafından başlayan istila ve katliâmlarla bunların karşısındaki Türk kahramanlıkları, casusluk ve silâh vermeyiz, Doktor-üfürük-makine, mikrop… gibi temsillerdi. Bunlara İbret ve Tiyatroya da İbret Yeri adını buldum. Bu adlar iyi karşılandı. Müsait birkaç subaydan da ibret grubu teşkil ettim (Karabekir, 1990:16-17).

Kâzım Karabekir'in tiyatro yerine ibret sözcüğünü seçimi konusunda Köstüklü, uygulamada ibret ve tiyatronun tam benzerlik göstermediğini söylemektedir. Ona göre ibret adı verilen faaliyetler içinde piyeslerin yanı sıra bir kişinin canlandırdığı birtakım nasihatlerden ibaret olan monologa benzer davranışlar ile iyi ve kötü eylemlerinin aynı anda gösterildiği sahnelere de rastlanmaktadır (Köstüklü, 2001:177). Halktan kimselere de ulaşmayı hedefleyen Kâzım Karabekir eve yemeğe davet ettiği Erzurum'un tanınmış din alimlerini yemeğin ardından ibret yerine götürdüğünü, konukların "öğütlerim" ve "beden terbiyesi"ni izledikten sonra canlarının sıkıldığını fakat duydukları sözlerin dikkatlerini sahneye çektiğini ve bir aralık hüngür hüngür ağladıklarını aktarmıştır. Temsilin ardından oranın gerçekten bir ibret yeri olduğunu ellerine sarılarak ifade ettiklerini belirten Karabekir, konukların gelmeden evvel izleyecekleri şeyin fena sandıkları tiyatro olduğunu zannettiklerini ancak sonunda herkesin gelip ibret alması gereken bir müessese açtığı için kendisine hayırlı dualar ettiklerini belirtmiştir. Git gide rağbetin artması nedeniyle zamanla temsillerin ufak ücrete tabi tutulduğunu söyleyen Paşa metnin devamında 9 Şubat 1336'da Musiki Mektebini açtıklarını ve Sanayi Mektebi çocuklarından bir bando teşkil etmek suretiyle 14 Nisan'da ilk havanın çalındığını ifade etmiştir. Erzurum'a gelir gelmez piyano, kemân, flütten ibaret bir oda musikisi hazırlattığını belirten Karabekir ayrıca Amerikalı General Harbord heyeti geldiğinde yemeklerin oda müziği eşliğinde yenildiğini ve Harbord'un takdirini kazandıklarını anlatmıştır (Karabekir, 1990:17).

Bulunduğu coğrafyayı bir bütün olarak geliştirmeyi, dönüştürmeyi ve ekseriyetle çocuklara verilecek eğitimle bunu mümkün kılmayı hedefleyen Kâzım Karabekir'in Doğu Cephesi'nde bulunduğu sürede giriştiği eğitim faaliyetlerinin içinde sanata ve müziğe yer vermesi, onun sanatın iletişimsel yönünü kuvvetli bir biçimde kullandığını göstermektedir. Bu bağlamda cephede yazdığı iki marş, Anadolu'da ve Batı Cephesi'nde emperyalizmin işgalci kuvvetlerine karşı kurtuluş mücadelesi verilirken ulus bilincini vurgulaması ve Paşa'nın uzgörüsünü ortaya koyması bakımından dikkate değerdir. Bu iki marştan birisi olan "Türk Yılmaz" için Karabekir şu ifadeleri kullanmıştır:

İstiklâl Davamızın parolası olmak üzere "Türk Yılmaz" diye levhalar yazdırarak daha ordumun silâhlarını almak, emirlerine ve israrlarına karşı baş ucuma yazmıştım. Bunun ne demek olduğunu soran ecnebilere Yılmaz'ın dritnavt demek olduğunu istiklâlimiz için her türkün bir dritnavt gibi döğüşeceğini söyledim. Bu levhadan çocukların mekteplerine de astırdım. Ve bunu bizim çocuklar ordusu marşı olmak üzere güfte ve bestesini yaptım. (Birinci Büyük Millet Meclisine de gönderdim ve mütalâamı yazdım. Aşağılarda görülecektir. Ve çocuklar ordusunun marşı dedim. Etrafında güfte ve bestesi yazılı olan bu marşı bastırdım. Birçok evlerde görürüm) (Karabekir, 1990: 27).

Karabekir, cephede yazdığı ve İstiklâl Marşı olmasını teklif ettiği "Hür Vatan Marşı"nın notalarının yer aldığı mektubu Heyet-i Vekile Reisi Rauf Bey'e gönderirken mektupta Mehmet Akif Bey'in güftesine dair şu ifadelere yer vermiştir:

Millet Meclisi Akif Bey'in yaptığı ilahi gibi şiiri alkışlarla İstiklâl Marşı diye kabul etti. Bestesi için de Paris'te müsabaka yapılacağını haber alınca bunun muvafık olmadığını Erkân-ı Harbiye-i Umumiye riyasetine yazdığım gibi Heyet-i Vekile Reisi Rauf Bey'e de şunu yazdım:

Heyet-i Vekile Reisi Rauf Beyefendi Hazretlerine

Sarıkamış 26/7/1338

Mebus sıfatıyla bir kere de zât-ı samilerine İstiklâl Marşı hakkında maruzatta bulunuyorum:

Milletimiz muazzam eserler ve emsalsiz fedakârlıklarla tarihini doldurmaktadır. Gerek kendisi ve gerekse ahfadı muazzam tarihini okurken iftihar duyacağı gibi terennüm edeceği İstiklal Marşı ile de gurur duymalı ve bunun tesiri ile âtinin bir tehlike ihtimaline karşı nefsini fedaya ruhundan bir saik gelmelidir. Akif Bey'in şiiri pek yüksek ve muhteremdir. Ancak milletin vicdanından çıkacak bir feryad değil muhterem şairin halka hitabesidir. Arkadaş hitabesiyle söylenen satırları millete başka biri hitap ediyor ki halk bunu okurken şahsiyetini küçültecektir. "Kimbilir belki yarın" hitabı millete dişinizi sıkın nasihatinden başka bir şey olmadığı gibi istiklâlimize muvaffak olduktan sonra da manasız olacaktır. Düşmanlarımız "Türkler kabiliyetsizdir medeniyet kabul etmez" diye iddia ederken milletimizi "evet medeniyet canavardır" diye bağırtmak doğru mudur? Hilâle ve Cenab-ı Hakka münacak kısımları ilâhiye yakışır, marşta maneviyatı kırar. Bütün bunlar şiir ve nutka girer fakat milletin İstiklâl Marşı için muvafık olmaz sanırım. Hüda, Cüda gibi kafiye hatırı sözleri halk söylemez, marşın güftesi de bestesi de halkın seviye ve harsına göre olmalı. Bu da kısa ve herkesin vicdanından gelebilecek sesler olmak ve bu sesler Türk milletinin terennüm edebileceği bir besteye bürünmek lâzımdır. Medeniye canavar diyen bir marşın Paris'e gönderilmesi de garibdir. Kelimelerin kuvetini ve güfte ile beste arasındaki münasebeti ve bunların Türkün ruhuna ve vicdanına yapacağı tesiri fransızcaya tercümesinden okuyacak Fransız musikişinasları nasıl anlar. Onlar Fransızca güfteye uyacak ve kendi zevk-i millilerine hoş gelecek beste arayacaklardır. İstiklâli uğruna çarpışan bir milletin ecnebi bir adama veya memlekete kendi marşını intihab ettirmesi mucib-i teessürdür. Hem de henüz münasebat-ı sulhiye tamamıyla teessüs etmemişken… İstiklâl marşını milletimizin ağzı ve ruhu terennüm etmelidir. Yoksa anlamadığı, sevmediği bir şey zorla söyletilemez. Bu derin ve ilmî nokta hissî kararlara dûş-ı mes'uliyete alınmamalı ve makûs netice teemmül olunmalıdır ki şudur: erbabı nefretle karşılar ve itiraz tufanı durmaz, zevk-i milliyi okşamayarak rağbete mazhar olmaz ve herhangi bir başka marş ağızlarda gezer. Ecnebiler bu garip neticeye gülerler. Ansiklopedilere geçecek, her lisana tercüme edilecek bir güfteye, bir de ecnebi gözüyle bakmalı ve en mühim

kanunları bile tashih ve tadil ederken bu ilmî hatayı da tashih etmeliyiz. Bir mebus sıfatiyle istirham ediyorum ki kabul edilecek marşımız şiir ve musikiye az vukufumla beraber yaptığım âtideki marştan daha sönük olmasın. Marşın ruhu üç noktadır: Birincisi mukaddesatım hürdür, ikincisi esarete karşı her şeyimi feda ederim, üçüncüsü Türklüğün ne olduğunu tarih de söyler. Bu esasların umumuna şamil olan ya istiklâl ya ölüm de marşa başlangıçtır. Bunlardan başka ne münacat ve ta'n, ne de medeniyetin leh ve aleyhinde sözleri marşa yakıştıramıyorum. Millet bayramı şerefine bando ile çaldırdım, beste dahi güfte ile münasebetli ve o derecede kuvvetli olduğundan derhal taammüm etmiştir. Marş şudur notası posta ile takdim olunmuştur.

Ya istiklâl ya ölüm	Zincir vurdurur mu Tükler boynuna
Ya istiklâl ya ölüm	Varlığı fedadır vatan yoluna
Vatanım milletim sancağım evim	Biz tarihin Türk dediği yılmaz milletiz
İstiklâlsiz yoktur yerim	Hür yaşar hür ölür nurlu ümmetiz.

Marş bitti. Besteye göre şedid veya seri telaffuzlar mısraların tûllerini tayin etmiştir. Ankara gerek maarif programıyla gerekse İstiklâl Marşıyla dehşetli geriye gidiyor. Lâyihalarım bunu protesto demektir (Karabekir, 2024: 1244-1245).

Sarıkamış'ta kaleme aldığı bu mektubunda maarif programına ve İstiklâl Marşı'nın güftesine muhalefet eden Karabekir; Mehmet Âkif'in şiirini edebi yönden kuvvetli bulmakla birlikte güftedeki kimi ifadeleri millî marş için uygun görmediğini ve marşın bestelenmesi aşamasında Fransa'ya gönderilmesinin doğru olmayacağını belirtmiştir. Kâzım Karabekir'i, millî marş güftesinin ilk mecliste kabulüyle başlayan ve süreç içinde gerek güfte gerekse beste bağlamında marşa eleştiri getiren diğer isimlerden farklı kılan yönü ise Doğu Cephesi'nin kapanmasının ardından çocukların eğitimine odaklanması; bu çerçevede şarkılı oyunlar yazması ve dönemin ruhuna uygun düşen bir marşı Batı Cephesi'nde savaş süregiderken besteleyip millî marş olarak önermesidir.

Şekil 1. Kâzım Karabekir, Memleketin Evlatlarına Şarkılı İbret (Afet İnan Koleksiyonu).

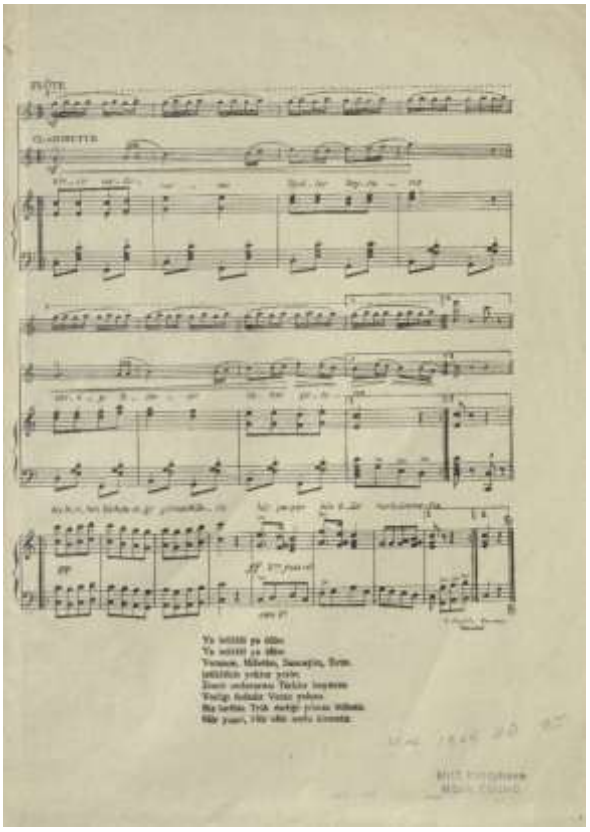



ppp
f
pp
ff
p
mf
p
f
pp
ff 2me fois rit.
1.
2.

Şekil 2. Hür Vatan Marşı Piyano Eşlikli Notası (Milli Kütüphane Nota Arşivi)







Kâzım Karabekir'in Marşı Üzerine Müzikal Bir Değerlendirme

Marş temposuyla söyleneceği belirtilen eserin donanımında herhangi bir değiştirici işaret yoktur. Do Majör tonundaki eser ana sesle başlayıp yine aynı yerde sonlanmaktadır. 2/4'lük ölçü sayısı ile yazılan marşın beşinci ölçüsünden itibaren armonik açıdan yönelme yapılmış olup on yedinci ölçüden itibaren ana tona geçilmiş ve yirminci ölçüde ton sesinde kalınmıştır.

"Hür Vatan Marşı" genel itibariyle değerlendirildiğinde güfte ve bestenin bir elden çıkmasının ahengi göze çarpmaktadır. Prozodi bakımından her ne kadar kimi hecelerde noktalı sekizlik, on altılık gibi ritimler tercih edilse de genel itibari ile söz müzik uyumu söz konusudur.

Taş plak kaydı da bulunan "Hür Vatan Marşı"nın icrası dinlendiğinde de bu düşünceler desteklenebilir (Warpedia, 2022). Notada, tizde ikinci oktav "la" ve peste birinci oktav fa# kullanımıysa tiz seslere çıkma noktasında engel teşkil edebilecek gibi görülse de marşın transpoze edilerek seslendirilmesi durumunda bu güçlük ortadan kalkacaktır. Nitekim en pesteki notanın orta oktav fa# oluşu eseri rahatlıkla üç, üç buçuk ses pese çekmeye olanak sağlayacaktır. Bu da marşın ses aralığı bakımından daha geniş kitlelerce kolaylıkla söylenebilmesine imkân tanıyabilecektir.

Halk edebiyatının yiğitleme/koçaklama örneğine uygun düştüğü söylenebilecek marş 11'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Bu yönüyle biçim bakımından koşmaya, türü bakımından ise koçaklamaya örnek gösterilebilir.

Özetle; kitlelere hitap etmesi düşünülen bu marş hem güftesi hem de ezgisi bakımından müzikle hemhal olmayan kimselerce de rahatlıkla seslendirilebilecek niteliktedir. Ayrıca verilmek istenen verbal mesajın açık, anlaşılır, hafızada tutulabilir bir biçimde örüntülenmesi ve sözlerin dönemin konjonktürü ile örtüşerek Milli Mücadele'nin ruhunu yansıtması önemlidir. Marşın sözlerinin herkesçe anlaşılır bir Türkçeyle kaleme alınmasının yanı sıra bestelenmeye uygun uzunlukta oluşu da marşın kolay öğrenilip seslendirilebilmesini mümkün kılmaktadır.

SONUÇ

Asker kimliğinin yanı sıra müzisyen bir yönü de olan Kâzım Karabekir, Doğu Cephesi'nde elde edilen askeri zaferin ardından eğitim ve sanat çalışmalarına odaklanarak muzafferiyetin eğitimle sürdürülmesinin önemine dair örnek bir modeli hayata geçirmiştir. Paşanın günlüklerinde yer alan notlar incelendiğinde, kendisinin eğitime ve sanata verdiği önem açıkça göze çarpmaktadır. Tarihsel kırılma anlarındaki tutumuyla askeri başarılara imza atan/ortam hazırlayan Karabekir'in, müzik yazısına hâkim bir icracı ve müzisyen olması kendisinin millî marşın tespiti aşamasında sürece dahiliyetini anlamlı kılmaktadır. Cepheden gönderdiği marş ise sözleri bakımından dönemin ruhu ile örtüşürken müzikal açıdan rahat seslendirilebilir yapıdadır.

Doğu Cephesi'nin kapanmasının ardından bulunduğu bölgede çocukların eğitimine odaklanan Kâzım Karabekir'in millî marşın kabul sürecinde ilk meclis çatısı altında başlayan tartışmalara cepheden müdahil olurken aynı zamanda millî marş olmasını teklif ettiği bir marş notaya alması, onun bu hususdaki hassasiyetini göstermektedir. Nitekim Doğu Cephesi'nden yazdığı mektupta, millî marşta dikkat edilmesi gereken unsurlara; marşın içinde yer alan kelimelerin halktaki karşılığına, güftenin ve bestenin halkın seviyesine ve kültürüne uygun bir biçimde örüntülenmesine ve Türk milletinin kolay seslendirebileceği bir bestenin tespitine dair fikir beyan eden Karabekir, kendi yazdığı marşta bu unsurları gözetmiştir. Paşa'nın "Şarkılı İbret" adlı, çocuk oyunlarının yer aldığı bir kitap yazması ve tüm oyun şarkılarını notalarıyla kaleme alması ise onu sadece marş hususunda değil, müzik eğitimi bağlamında da öne

çıkarmaktadır. Bugün alternatif bir millî marş önerisi olarak değerlendirdiğimiz "Hür Vatan Marşı", tarihsel süreçte her ne kadar çeşitli sebeplerle görünür olmasa da yazıldığı dönemde primus inter pares bir konuma sahiptir. Nitekim söz ve güftenin aynı elden çıkması, hece ölçüsüyle yazılması, herkesçe anlaşılabilir sözlerden oluşması, kolay seslendirilebilir biçimde bestelenmesi gibi özellikleri marşı değerli kılmaktadır. Ayrıca marşın bir diğer önemi de millî marş seçiminde öncelikle söz odaklı girişimde bulunulup müziğin tespiti ikincil konumda tutulurken, cephedeki bir askerî kumandanın Millî Mücadele'nin ruhunu yansıtan bir marş yazıp notaya almasıdır.

KAYNAKÇA

Çavaş, R. (Ed.). (2015). *İnsan ve asker Kâzım Karabekir* (3. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hakimiyet-i Milliye. (1920, 25 Ekim).

Hakimiyet-i Milliye. (1337a, 14 Mart).

Hakimiyet-i Milliye. (1337b, 17 Mart).

Karabekir, K. (1925). *Memleketin evlatlarına şarkılı ibret* (A. Elçi, Haz. ve Çev.; 2. bs.). İstanbul: Bahriye Matbaası.

Karabekir, K. (*1340*). *Memleketin evlatlarına şarkılı ibret* (Osmanlıca ilk basım). Afet İnan Koleksiyonu.

Karabekir, K. (1990). *Çocuk davamız: Öğütlerim*. İstanbul: Anadolu Matbaacılık.

Karabekir, K. (2008). *Hayatım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karabekir, K. (2009). *Günlükler (1906–1948)* (Cilt I–II). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karabekir, K. (2024). *İstiklâl Harbimiz* (Cilt 2, 10. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Köstüklü, N. (2001). *Kâzım Karabekir ve eğitim*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Köymen, T. (1997). *Kâzım Karabekir Paşa'yı anma töreni: 25 Ocak 1994*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayını.

Mehmet Çetin. (2003). *İstiklal Marşı ve Mehmet Akif Ersoy*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.

Milli Kütüphane. (*2018*). *Hür Vatan Marşı* [Nota]. Milli Kütüphane Nota Arşivi.

Nalbandoğlu, M. (1963–1964). *İstiklâl Marşımızın tarihi*. İstanbul: Cem Yayınları.

Paçacı, G. (1999). Cumhuriyet'in sesli serüveni. İçinde G. Paçacı (Ed.), *Cumhuriyet'in sesleri* (ss. 10–29). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

Türkiye Büyük Millet Meclisi. (1337). *TBMM Zabıt Ceridesi* (Devre I, Cilt 9, İçtima 6, ss. 89–90).

Türkiye Büyük Millet Meclisi. (1921, 1 Kasım). *TBMM Zabıt Ceridesi* (Devre I, Cilt 14, İçtima 103, s. 15).

Warpedia. (2022, 16 Şubat). *Hür Vatan Marşı (Taş Plak Kaydı)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=IU5NK05W29E&list=RDIU5NK05W29E&start_radio=1

Kadın ve Erkek Kimliğinin Mekânsal Yaratımları Bağlamında Türkülerde Ev ve Kahvehane İmajları

Images of the Home and the Coffeehouse in Folk Songs Within the Context of Spatial Constructions of Gender Identities

Yasemin Yavuz

Milli Eğitim Bakanlığı

yaseminerdemelif@gmail.com

Özet

Türküler, toplumsal hafızanın, ortak değer yargılarının ve cinsiyet rollerinin kuşaktan kuşağa aktarıldığı estetik ve işlevsel metinlerdir. Bu sözlü anlatımlarda mekân, yalnızca olayların geçtiği fiziksel bir dekor değil; toplumsal cinsiyet kimliklerinin inşa edildiği, denetlendiği ve simgeleştirildiği kültürel bir alandır. Çalışmada, mekânın cinsiyet eksenli stereotipleşmesi olgusu, "ev" ve "kahvehane" imajları üzerinden disiplinlerarası bir yaklaşımla incelenmektedir. Ataerkil mekânsal düzenlemede "özel alan" kadınla, "kamusal alan" ise erkekle özdeşleştirilmektedir. Türkülerde "ev", ocağın kutsiyeti ve "od ana/od ata" kültüyle ilişkili olarak dişil bir sığınak; kadının adanmışlığını sunduğu, ancak aynı zamanda hareket alanının "eşik" ile sınırlandırıldığı bir özel mekân olarak temsil edilir. Buna karşın "kahvehane" ve "han" gibi mekânlar, erkeğin kamusal alandaki varlığını pekiştirdiği, sosyalleştiği ve erginliğini ispat ettiği eril alanlar olarak karşımıza çıkar. TRT türkü repertuvarındaki örnek metinlerin çözümlenmesine dayanan bu çalışma, mekânsal sınırların türkülerde birer "töre metni" gibi işlediğini ortaya koymaktadır. Kadının kamusal alana çıkışının tekinsizliği ile erkeğin özel alanda (evde) uzun süre kalmasının yarattığı statü kaybı, türkülerdeki mekânsal algının toplumsal cinsiyet rolleriyle ne denli iç içe geçtiğini belgelemektedir. Sonuç olarak; türkülerde ev ve kahvehane imajları, toplumsal yapının mekânı nasıl cinsiyetlendirdiğinin ve bu algının kültürel süreklilik içindeki yansımalarının somut göstergeleridir.

Anahtar Kelimeler: Türkü, toplumsal cinsiyet, mekân algısı, ev, kahvehane, stereotipleşme

Abstract

Folk songs (türküler) are aesthetic and functional texts through which social memory, common value judgments, and gender roles are transmitted across generations. In these oral narratives, space is not merely a physical backdrop for events but a cultural field where gender identities are constructed, regulated, and symbolized. This study examines the phenomenon of gender-based spatial stereotyping through the images of the "home" and the "coffeehouse" using an interdisciplinary approach. In the patriarchal spatial arrangement, "private sphere" is identified with women, while"public sphere" is associated with men. In folk songs, the "home" is represented as a feminine sanctuary related to the sanctity of the hearth and the "cult of the fire mother/father" (od ana/od ata); it is a private space where women offer their devotion but where their field of movement is restricted by the "threshold." Conversely, spaces such as "coffeehouses" and "inns" appear as masculine areas where men reinforce their presence in the public sphere, socialize, and prove their "maturity." Based on the analysis of sample texts from the TRT folk song repertoire, this study reveals that spatial boundaries in folk songs function as "texts of social norms" (töre metni). The perceived insecurity of women entering the public sphere and the loss of status for men staying too long in the private sphere (home) document how deeply spatial perception in folk songs is intertwined with gender roles. Consequently, the images of the home and the coffeehouse in folk songs are concrete indicators



of how social structures genderize space and how this perception is reflected within cultural continuity.

Keywords: *Folk song, gender, spatial perception, home and coffeehouse, stereotyping*

GİRİŞ

Bu çalışma, toplumsal hafızanın, ortak değer yargılarının ve cinsiyet rollerinin kuşaktan kuşağa aktarıldığı estetik ve işlevsel metinler olan türkülerde, mekânın toplumsal cinsiyet kimliklerini nasıl inşa ettiğini, denetlediğini ve simgeleştirdiğini incelemektedir. Mekân, insan pratiğinden ve toplumsal süreçlerden bağımsız apolitik bir dekor veya nötr bir sahne değil; toplumsal faillerin eylemleriyle yapılanan, üretilen ve dönüşen diyalektik bir üründür (Lefebvre, 2014: 52). Feminist teori, eleştirel kent sosyolojisi ve halk bilimi yaklaşımları çerçevesinde yürütülen bu çalışmada, ataerkil mekânsal düzenlemede "özel alan"ın simgesi olan "ev" ile "kamusal alan"ın eril temsilcisi olan "kahvehane" imajları sorunsallaştırılmaktadır. TRT türkü repertuvarından elde edilen örnek metinlerin çözümlenmesine dayanan araştırma; ev mekânının "Od Ana" kültünden günümüze dişil bir sığınak ve "eşik" sınırıyla çevrili bir mahremiyet alanı olarak kurgulandığını; kahvehanenin ise hegemonik erkekliğin, erkek muhabbetinin ve eril güç ilişkilerinin yeniden üretildiği bir kamusal arena olduğunu ortaya koymaktadır (Arık, 2009: 175; Yavuz, 2025: 45). Çalışma, mekânsal sınırların türkülerde birer "töre metni" gibi işlediğini göstererek mekân ile cinsiyet arasındaki etkileşimi akademik düzeyde çözümlemeyi amaçlamaktadır.

Mekân, nesnelerin içine yerleştirildiği edilgen bir kap veya tarafsız bir yüzeyden ibaret olmayıp, dinamik ve anlam üreten bir yapıdır. Ayten Alkan'ın belirttiği üzere mekân, "toplumsal olarak üretilen olayların geçtiği yer (locus) ve toplumsal faillerin yöneldiği şey (focus) olma özellikleri arasındaki diyalektiğin ürünüdür" (Alkan, 2009: 15). Bu doğrultuda mekân, toplumsal faillerin eylemleri ve pratikleriyle yapılanır, üretilir ve dönüşür. 1960'lara kadar Alfred Hettner ve Immanuel Kant çizgisinde gelişen klasik coğrafya anlayışında mekân; insan pratiğinden ve toplumsal süreçlerden bağımsız, yansız ve apolitik bir çözümleme nesnesi olarak ele alınmıştır. Ancak 1970'lerden itibaren Henri Lefebvre, David Harvey ve Manuel Castells gibi yeni-Marksist kuramcıların çalışmalarıyla mekânın, toplumsal ve ideolojik süreçlerden ayrıştırılamayacak "toplumsal bir ürün" olduğu gerçeği tescillenmiştir (Castells, 1972: 34; Lefebvre, 2014: 88).

Ne var ki geleneksel Marksist kent kuramları da sınıf odaklı analizlerinde patriyarkayı ve toplumsal cinsiyet dinamiklerini göz ardı ederek "cinsiyet körü" bir literatür üretmişlerdir. 1980'lerden itibaren gelişen akademik feminizm ve cinsiyet çalışmaları mekânın da baştan aşağıya cinsiyetlendirilmiş bir kurgu olduğunu kanıtlamıştır (Irigaray, 1983: 42; Massey, 2013: 58). Cinsiyet ve cinsiyet ilişkileri sabit birer biyolojik kader değil; zaman, kültür ve "yer" bağlamında değişen ve yeniden üretilen toplumsal süreçlerdir. Ann Oakley'in tanımladığı üzere "toplumsal cinsiyet", biyolojik belirlemeciliği reddederek kadın ve erkek kimliklerinin ilişkisel bir toplumsal sistem içindeki inşasına dikkat çeker (Oakley, 2016: 25).

Sosyalleşmenin ve kültürel inşanın en temel göstergelerinden biri, mekânın "içeri" ve "dışarı" (özel ve kamusal alan) şeklinde ikili dikotomiler üzerinden cinsiyetlendirilmesidir (Young, 2020: 112). Ataerkil düzenlemelerde özel alan (ev), dişil kimlikle ve mahremiyetle özdeşleştirilirken; kamusal alan (sokak, meydan, kahvehane), erkeğin görünürlük kazandığı ve güç ilişkilerini müzakere ettiği eril saha olarak kurgulanmıştır (Connell, 2020: 74).

Türk sözlü kültürünün ve ortak toplumsal hafızasının en estetik ve işlevsel taşıyıcıları olan türküler, bu mekânsal hiyerarşinin ve cinsiyet kodlarının kuşaktan kuşağa aktarıldığı "toplumsal haritalar" ve "töre metinleridir" (Yavuz, 2025: 62). Türküler, Anadolu insanının

coğrafyayı ve toplumsal ilişkileri nasıl anlamlandırdığını belgeleyen sosyo-kültürel metinlerdir. Bu çalışmanın temel amacı; türkü metinlerinde "ev" ve "kahvehane" imajlarının kadın ve erkek kimliklerini nasıl inşa ettiğini, denetlediğini ve mekânsal sınırları nasıl çizdiğini disiplinlerarası bir yaklaşımla tahlil etmektir.

1. KÜLTÜREL VE TARİHSEL SÜREÇTE TÜRK MEKÂN VE CİNSİYET ALGISI

Türk toplumunda mekân ve cinsiyet ilişkisinin tarihsel gelişim çizgisi incelendiğinde, anaerkil değerlerden ataerkil döneme geçişte teknolojinin, üretim biçimlerinin ve inanç sistemlerinin doğrudan belirleyici olduğu görülmektedir (Delaney ve ark., 2009: 104). Eski Taş ve Cilalı Taş devirlerinde kadın, yalnızca doğuran değil, bitki toplayıcılığı ve ilkel tarımı keşfeden bir üretici konumundadır. Toplayıcılıktan bahçe tarımına geçişte yiyeceği üreten kadın, ekonomik ve toplumsal prestiji elinde tutmuş; bu durum "anaerkil" yapının temelini oluşturmuştur (De Beauvoir, 2010: 82).

1.1. Ateş, Ocak ve Od Ana Kültü

İlkel Türk topluluklarında ateş ve ocak, kadının sembolü ve en kutsal kavramlardan biridir. Ateşi kontrol altına alıp arındırıcı bir kültür unsuru haline getiren ve "aile ocağı"nı kuran kadın kamlardır. Altay ve Hakas Türklerinde ev ocağının sürdürülmesi ritüeli kadınlar eliyle gerçekleştirilir. Kırgız ve Uygur mitolojisinde evin ocağında yaşadığına inanılan koruyucu periye "Od Ana" (Ot Ana) denmektedir (Çoruhlu, 2000: 51). Bu dönemde ateş ruhu dişil olarak kodlanmış; doğum yapacak kadınların ortamı ateşle tütsülenmiş ve ocağın kutsallığı kadının üstünlüğü ile özdeş kılınmıştır. Divânu Lugâti't-Türk'te geçen "Umayka tapılsa oğlan doğar" ifadesinde görüldüğü üzere, dişi ilahe Umay Ana da anaerkil dönemin yaratıcı, doğurucu ve yaşatıcı en önemli tanrıçası olarak "ana ocağı" ile doğrudan bağlantılıdır (Çobanoğlu, 2011: 41).

1.2. Metalürjik Dönüşüm ve Ataerkil Yapıya Geçiş: Ağaç Ana'dan Dağ ve Demirci Kültüne

Toplum yapısının avcı-çobanlık modeline dönüşmesi, hayvanların evcilleştirilmesi ve özellikle demir teknolojisinin gelişimiyle birlikte Türk sosyal yapısında köklü dönüşümler yaşanmıştır. Kadının ateş üzerindeki yalın hâkimiyetine karşın erkekler; bakır, kalay ve demiri işleyerek geliştirdikleri metalürjik keşiflerle güç kazanmışlardır. Altay Dağları merkezli gelişen "Altaylı Demirciler" kültürü, erkeği mağaralara ve doğaya bağımlı olmaktan kurtarmış; silah üreten demirci erkekler toplumda kutsiyet kazanarak şamanlık/kamlık alanına da dâhil olmuşlardır. Bu ekonomik ve teknik dönüşüm, mitolojik sembollere de yansımıştır. Dişil "ağaç ana", "yer-su" ve "Umay" kültlerinin hiyerarşik önemi azalırken, yerini eril birer sembol olan "dağ kültü", "Gök Tanrı" ve "bozkurt" imajlarına bırakmıştır. Dağlar, "ana ocağı" ve "kadın kampı"na karşı; "ata ocağı" ve "erkek kampı"nı temsil eden alternatif eril mekânlar hâline gelmiştir (Çobanoğlu, 2011: 48-50).

Erkeğin doğaya ve bozkıra açılmasıyla birlikte göçerevli yaşam tarzı ("üy" veya "yurt") gelişmiş; toplumsal yapı kandaş boy esasından erkek kağanların yönettiği siyasi teşekküllere evrilmiştir. Bu tarihsel kırılma, kadının toplumsal konumunu "içeri"ye (ev/çadır), erkeğin konumunu ise "dışarı"ya (bozkır/kamusal alan) yönlendirerek mekânsal ayrışmanın ilk temellerini atmıştır (Sancar, 2009: 45).

2. TÜRKÜLERDE "EV" İMAJI: DİŞİL SIĞINAK, MAHREMİYET VE SINIR

Türk sivil mimarisinde ev, yalnızca başı sokacak bir barınak değil; kültürün biçimlendiği, hafızanın korunduğu ve toplumsal cinsiyet kimliklerinin simgesel olarak kurgulandığı özel bir mekândır (Sözen ve ark., 2001: 15). M. Narlı'nın belirttiği üzere



"Toplumun kültürü evi biçimlendirir, ev de kültüre renk verir... Ev kelimesinden türeyen pek çok deyim ve atasözü mevcuttur" (Narlı, 2007: 48). Türkülerde ev; kadının adanmışlığını sunduğu, korunduğu ama aynı zamanda toplumsal eylemlerinin sınırlandırıldığı dişil bir sığınak ve "içerisi" olarak temsil edilir (Bora, 2009: 68). F. Gülay Mirzaoğlu'nun da vurguladığı üzere türküler, geleneksel toplumda kadının doğrudan dile getiremediği duygu, baskı ve mekânsal sınırlandırmaları estetik ve simgesel bir dille dışa vurduğu en önemli sığınaklardır (Mirzaoğlu, 2003: 135). Özellikle lirik türkülerde kadının ev mekânı üzerinden kurgulanan toplumsal cinsiyet rolleri; adanmışlık, sabır ve korunan dişil alan olarak temsil edilirken, bu durum kadının toplumsal görünürlüğünü de evin "içerisi" ile sınırlamaktadır (Mirzaoğlu, 2003: 138).

2.1. Eşik ve Sofa Sembolizmi

Türk evinin mimari gelişiminde odalar arası ilişkiyi sağlayan ve bireylerin toplandığı ortak alan olan "sofa", evi bütünleyen en temel unsurdur. Sedat Hakkı Eldem ve E. H. Ayverdi, sofanın eve "vücuttaki kalp kadar lüzumlu" bir organ gibi eklendiğini vurgular (Eldem, 1954: 12; Ayverdi ve Yüksel, 1977: 30). Hertzberger'in mimari kuramında belirttiği farklı mekânsal bölgeler arasında bağ kuran "eşik" kavramı, Türk evinde sofayla ve kapı eşiğiyle somutlaşır (Hertzberger, 2008: 55).

Türkülerde "eşik" ve "kapı", dişil mahremiyet alanı ile tekinsiz eril dış dünya arasındaki keskin ve geçişsiz sınırı temsil eder. Kadın, eşiğin "içerisinde" güvendedir; erkek ise eşiğin dışında bekleyen taraftır.Kadının bu eşiği izinsiz aşması veya dışarıya çıkması, töresel normların ihlali sayılır ve trajik sonuçlar doğurabilir (Yavuz, 2025: 120). Kırşehir yöresine ait "Seher Vakti Çaldım Yarin Kapısını" türküsünde eril özne, kapının ve eşiğin dışında durarak içeriye erişmeye çalışır:

"Seher vakti çaldım yarin kapısını (aman aman aman)

Baktım yarin kapıları sürmeli (aman aman aman)

Boş bulmadım otağının yapısını (aman aman aman)

Çıka geldi bir gözleri sürmeli

Bağlantı: Aslanım eller eller

Kokuyor güller güller

Ne bilsin eller eller

Perişan haller ey

Açtırdım kapıyı girdim içeri (aman aman aman)

Aklımı başımdan aldı o peri (aman aman aman)

Dedim sende buldum halis gevheri (aman aman aman)

Dedi yoh yoh bir mehenge sürmeli

Bağlantı

Hep gönüller muradıdır aşığın (aman aman aman)

Nöbetin bekliyen alır keşiğin (aman aman aman)

Beklemeli şu sultanın eşiğin (aman aman aman)

Günde yüzbin kere yüzler sürmeli

Bağlantı

Gahi karıştırır kanlı yaş ile (aman aman aman)

Dost bulunmaz hayal ile düş ile (aman aman aman)

Yetilmez menzile bu gidiş ile (aman aman aman)

Hemen aşk atına binip sürmeli

Bağlantı”

Bu türküde "kapı" ve "eşik" imgeleri, kadına ait dişil ve mahrem iç mekân ile erkeğe ait dış dünya arasındaki geçişsiz, katı sınırı simgelemektedir. Erkeğin kapının dışında durup "kapıları sürmeli" bularak içeri girebilmek için sultana benzettiği yârin eşiğini beklemesi; özel alanın korunmuşluğunu, kadının bu eşiğin içinde güvende olduğunu ve dışarıdaki eril öznenin içeriye erişiminin töresel/mahrem engellere tabi kılındığını somut şekilde göstermektedir

2.2. Mutfak, Ocak ve “Gelin-Kaynana” Çatışması

Ev mekanının kalbi sayılan mutfak ve ocak, kadının pasif bir nesne değil, mikro-iktidarını kurduğu bir eylem alanıdır (De Certeau ve Mayol, 1998: 140). Mutfak araç gereçleri kadının ev içindeki yöneticilik ve düzenleme gücünü temsil eder. Yozgat yöresinden derlenen “Kaynanayı Netmeli” türküsünde, evin “içerisi” gelin ile kaynana arasındaki hiyerarşik iktidar mücadelesinin sahnesi olarak karşımıza çıkar. Gelinin mutfak eşyalarına ve yemek düzenine sahip çıkma çabası, mutfağa hâkim olanın eve de hâkim olacağı anlayışını doğrular. Böylece ev, kadına hem bir korunak sunmakta hem de onun toplumsal varlığını mutfak ve ev işleriyle sınırlandırmaktadır:

“Kaynanayı netmeli

Kaynar saca itmeli

Kaynana yandım dedikçe

Altına odun atmalı

Bağlantı :

Hop dedi pis kaynana

Gözleri pus kaynana

Bağrına buz koy kaynana

Gözüne tuz koy kaynana

Kaynana kara kedi

Külekten yağı yedi

Yediyise noğürdü

Oğlu kendini dövdü

Bağlantı

Kaynana kara desti

Beni oğluna kesti

Kestiyise noğürdü

Beni bağrına bastı

Bağlantı

Çarşıda hedik kaynana

Dişleri gedik kaynana

Oğlun lokum getirmiş

Sensiz yedik kaynana

Bağlantı

Irafa sepet koydum

İçine kepek koydum

Kaynanamın adını

Yal yemez köpek koydum

Bağlantı

Irafa fincan koydum

İçine mercan koydum

Kaynanamın adını

Kuyruklu sıçan koydum”

Mutfak ve ocak çevresi, kadının edilgen bir figür olmaktan çıkıp kendi mikro-iktidarını tesis ettiği temel eylem alanıdır. Bu türküde gelinin "kazan, tepsi, lokum" gibi mutfak gereçleri ve yemek düzeni üzerinden kaynanayla girdiği hiyerarşik güç mücadelesi; evin "içerisinin" dişil bir iktidar alanı olduğunu ve mutfağa hâkim olma çabasının ev içi otoriteyi ele geçirme arzusuyla birebir örtüştüğünü belgelemektedir.

2.3. Pencere ve Sınırlı Hareketlilik: Metinsel Analizler

Kadının dış dünya ile kurabildiği kısıtlı iletişim, türkülerde genellikle “pencere” imgesi üzerinden anlatılır. Pencere, Adolf Loos’un içe dönük mimari anlayışındaki gibi bir körleşme değil; Le Corbusier’in “içerideki dışarı” kurgusundaki gibi kadının kamusal alanı izlediği bir mercektir (Cansever, 1992: 78). Kadın dışarıyı izler ama ona dâhil olamaz. Giresun yöresine ait “Al Eline Feneri” türküsünde görüldüğü üzere, iletişim kısıtlı bir açıklık (pencere) üzerinden yürütülür:

“Al eline feneri

Geçir beni dereden

İnce belli Fadime

Bakıyu pencereden

Yükledim gayığımı

Göçüm gidiyu göçüm

Alamadım gız seni

Başlık parası için

Ufağım senin ile

Bile gideli bile

Anan verecek seni

İstemediğin yere

Ha burası ne bayır

Gülü dikenden ayır

Sevdalık çekenleri

Gayır Allah'ım gayır”

Bu türküde kadının varlığı "bakıyu pencereden" dizesiyle evin sınırlarına hapsedilmekte; pencere, Le Corbusier'nin kavramsallaştırdığı gibi kadının dış dünyayı sadece izleyebildiği kısıtlı bir seyir alanına dönüşmektedir. Kızın istemediği bir yere verilecek olması ve evlilik kararlarının otorite figürleri (ana/baba) tarafından alınması, özel alan olan evin dişil bir mahremiyet sığınağı sağlarken aynı zamanda kadının özgür iradesini denetleyen töresel bir mekân olduğunu göstermektedir.

Gaston Bachelard’ın “Mekânın Poetikası” eserinde ifade ettiği gibi, ev imgesi insanın öz varlığının topografyasıdır ve çocukluk anılarını, düşleri birleştirir (Bachelard, 1996: 32). Ancak türkülerde kadının hareket alanı dışarıya kaydığında eril denetim mekanizmaları derhal devreye girer. Afyon-Emirdağ yöresinden Ali Demirhan tarafından derlenen “Evlerinin Önü Yoldur / Al Fadimem” türküsü bu sınırlılığı net bir şekilde belgeler:

“Evlerinin önü yoldur

Yoldan geçen karakoldur

Gurban olam Sarı Gelin

Gel destini bizden doldur

Bağlantı:

Al Fadime'm bal Fadime'm

Yanakları gül Fadime'm

Uyan uyan sabah oldu

Namazını kıl Fadime'm

Şu dağların burcu musun

Kız boynumun borcu musun

Gurban olam Sarı Gelin

Sen kötünün harcı mısın

Bağlantı

Evlerinin önü şatır

Atlı geçer güpür güpür

Gurban olam Sarı Gelin

Gel de bizim evi süpür

Bağlantı

Koyun yola dizilirdi

Bağlı ipler çözülürdü

Ahranımış gavur oğlan

Buz olsaydı çözülürdü

Bağlantı

Al Fadime'm suya gider

Su yolunda çalım eder

Çalım etme Al Fadime'm

Ben cahilim aklım gider

Bağlantı"

Bu türkü metninde kadının su almak amacıyla evden çıkması (su yolu) ona göreli bir mekânsal hareketlilik kazandırsa da, erkeğin "aklım gider" şeklindeki kaygısı ve denetim söylemiyle kadının kamusal alandaki davranışı kontrol altına alınmaktadır. Yine aynı türküde geçen "Gel de bizim evi süpür" ifadesi, kadının varlığının ev içi emek beklentisiyle doğrudan meşrulaştırıldığını gösterir

Isparta yöresine ait olan "Evlerinin Önü Mersin" türküsünde de ev önündeki dişil mevcudiyet, eril arzu ve sahiplenme diliyle sınırlandırılmaktadır:

"Evlerinin önü mersin (Ah)

Sular içme (gadınım) tersin tersin

Mevlam seni bana versin

Bağlantı:

Al hançeri (gadınım) vur ben öleyim

Ah kapınızda (bi danem) kul ben olayım

Evlerinin önü susam (Ah)

Su bulsam (da gadınım) çevremi yusam

Açsam yüzünü baksam dursam"

Bu türküde, ev mekânının hemen dışındaki "evlerinin önü" sınırı, kadının görünürlük kazandığı fakat doğrudan eril arzu ve sahiplenme diliyle çevrelediği bir eşik olarak kurgulanmaktadır. Türküdeki "Mevlam seni bana versin" ve kapıda "kul olayım" söylemleri, erkeğin bu mahrem özel alanın eşiğine kadar gelerek kadına yönelik sahiplenme arzusunu ve erişim talebini dışa vurmaktadır.

3. TÜRKÜLERDE "KAHVEHANE" İMAJI: ERİL KAMUSAL ALAN VE HEGEMONİK ERKEKLİK

Kahvehaneler, Osmanlı'dan günümüze yaklaşık 500 yıldır Türk toplumsal yaşamında kadının dışlandığı, "hegemonik erkekliğin" sosyal ilişkiler, semboller ve eylemler üzerinden inşa edilip yeniden üretildiği en belirgin eril kamusal mekânlardır (Arık, 2009: 168; Connell, 2020: 110). H. Arık'ın "Kahvehanede Erkek Olmak" çalışmasında vurguladığı gibi kahvehane, erkek homososyalliğinin fiziksel ve simgesel sınırlarını çizer (Arık, 2009: 172). Erving Goffman ve Judith Butler'ın vurguladığı üzere cinsiyet, ritüelleşen normların ve performansların tekrarı ile kurulur; kahvehanedeki oyunlar, şakalaşmalar ve "erkek muhabbeti" mekânı erilleştiren temel performanslardır (Butler, 2011: 45).

3.1. Erkek Muhabbeti, Güç Müzakereleri ve Statü

Kahvehaneler, erkeğin evdeki ailevi kimliğinden sıyrılıp toplumsal varlığını hemcinslerine kanıtladığı ve "erginlendiği" mekânlardır. Bourdieu'nün "pratiğin teorisi" kavramıyla açıklanabilecek bu durumda, kahvehanedeki eylemler sosyal düzendeki eril egemenliği pekiştirir (Bourdieu, 2020: 72).

Kahvehanedeki "erkek muhabbeti" kapsamında cinsel yeterlilik, kadınlar ve güç ilişkileri hakkında konuşulur. Ancak bu konuşma üslubu belirli bir eril denetim mekanizmasına tabidir. Kahvehanede bulunan bir erkeğin eşi, kızı veya yakın akrabası hakkında konuşulması yasaklanarak erkekler arası güç dengeleri korunur (Arık, 2009: 185).

Türkülerde kahvehane, aynı zamanda erkeklik onurunun, statü göstergelerinin ve çatışmaların mekânsal karşılığıdır. Manisa-Akhisar yöresinden "Beyoba Kahvesinde Masa Kuruldu" türküsünde geçen ifadeler kahvehanenin bir şiddet ve eril hesaplaşma alanı olduğunu gösterir:

"Beyoba Kahvesinde masa kuruldu

Masanın başında İhsan vuruldu

Saat beşten sonra Akhisara duyuldu

Bağlantı:

Atma Bektaş atma hastayım hasta

Kara gözlü Remziye'm kalmasın yasta

Atma Bektaş atma nar danesiyem

Anamın babamın bir danesiyem

Annem deli olmuş dağları gezer

Babam dülger olmuş tabutum düzer

Kardaşım Mustafa mezarım mezarım kazar

Bağlantı

İhsanın haneleri halı döşeli

Cerrahtar geliyor eli şişeli

Üç gün oldu İhsan şehit düşeli

Bağlantı"

Bu türküde kahvehane, erkeğin hegemonik kimliğini pekiştirdiği ve toplumsal ilişkilerini sürdürdüğü bir kamusal alan iken; bir çatışma, şiddet ve hesaplaşma mekânına dönüşebilmektedir. Masanın kurulması ve İhsan'ın vurulmasıyla haberin Akhisar'a yayılması, erkeğin kamusal alandaki varlığının, gücünün ve trajedisinin yine erkek homososyalliğinin merkezinde şekillendiğini belgelemektedir.

Benzer şekilde Rumeli yöresinden "Hasanımın Kahvesine Dayandım" türküsündeki dizeler, mekânın eril güç nesneleriyle bütünleşmesini simgeler:

"Hasan'ımın kahvesine dayandım (aman aman)

(Ah) Dayandım da bıçağıma güvendim (aman aman)

Arkadaşlar hayin imiş bilmedim (aman aman)

Bağlantı:

Kaşları keman gözleri yaman

Zeynep'im Zeynep'im aman aman

İstanbul'dan ayva (da) gelir nar gelir (aman aman)

Hasan'ıma setre (de) pantol dar gelir (aman aman)

Bu gençlikte ölüm (de) bana zor gelir (aman aman)

Bağlantı"

Mekânın "bıçak" ve "güven" gibi doğrudan eril güç ve otorite sembolleriyle eklemlendiği bu türküde kahvehane, hegemonik erkekliğin mekânsal karşılığıdır. Erkeğin mekâna dayanması ve gücünü silahtan alması, kahvehanenin erkekler arasındaki güç mücadelelerinin, dostluk ve ihanet dinamiklerinin sergilendiği bir kamusal arena olduğunu göstermektedir.

Muğla yöresine ait "Çıktım Belen Kahvesine Baktım Ovaya" türkülerinde ise kahvehane, erkek erkeğe bir sosyalleşme mekânı olarak kurgulanır:

"Çıktım Belen kahvesine baktım ovaya

Bay Mustafa çağırdı da dam'oynamaya

Ormancı da gelir gelmez yıkar masaya

Söz anlamaz ormancı çekmiş kafaya

Bağlantı:

Aman Ormancı yaktın Ormancı

Köyümüze getirdin yoktan bir acı

Köyümüzün suları hoştur içmeye

Üstünde köprüsü var gelip geçmeye

Ormancı da beni vurdu hiç mi hiçine

Yazık ettin Ormancı köyün iki gencine

Bağlantı

Gireniz'in ortasında değirmen döner

Değirmenin suları dağından iner

Mustafa'ya atılan kurşun Tevfik'e değer

Tevfik'imin acıları yürekler deler

Bağlantı"

Bu türküde kahvehane, "dam'oynamaya" çağrı örneğinde görüldüğü üzere erkeklerin sosyalleştiği, oyun oynadığı ve zaman geçirdiği tipik bir eril kamusal alandır. Ormancının masayı yıkması ve vurma olayı, kahvehanedeki eril güç müzakerelerinin, alkolün ve kontrolsüz şiddetin toplumsal bir trajediye nasıl evrilebildiğini göstermektedir.

3.2. Gurbet, Yalnızlık ve Yuvadan Kaçış

Erkek için mekân evle sınırlı değildir; ancak gurbete giden erkek için kahvehaneler ve hanlar, evin sıcaklığından uzak, "yurtsuzluk" ve melankoli mekânlarına dönüşür (Aktaş, 1992: 64). Sivas yöresinden derlenen "Bad-ı Saba Selam Söyle O Yare" türküsünde geçen kahveci ve hancı figürleri, gurbetteki erkeğin yalnızlığını paylaştığı zorunlu mekânsal sığınaklardır:

"Bâd-ı sabâ selam söyle o yâre

Mübarek hatırı hoş mudur nedir

N'ideyim yitirdim bulamam çare

Mestane gözlerde yaş mıdır nedir

O nazlı canana uğrarsa yollar

Bize mesken oldu kahveler hanlar

Yârin meclisinde oturan canlar

Hesab etsin aylar yıllar beş midir nedir

Emrah eder gam bülbülüm kafeste

Benim arzuhalim bildirin dosta

Kendim gurbet elde gönlüm sılada

Gitmiyor kervanım kış mıdır nedir"

Bu türküde, gurbete giden erkek için evin sunduğu sıcaklık yok olurken, kahvehaneler ve hanlar zorunlu birer sığınak ve "yurtsuzluk" mekânına dönüşmektedir. Sılaya ve yâre duyulan hasret karşısında kahvehaneler, erkeğin yalnızlığını ve gurbet kasvetini diğer erkeklerle paylaştığı melankolik birer kamusal alan işlevi görür.

Öte yandan, türkülerde kahvehane ve meyhane imajı, kadının bakış açısıyla "yuvayı yıkan", erkeğin evinden ve sorumluluklarından kaçtığı tekinsiz yerler olarak eleştirilir. Erkeğin vaktini ve ekonomisini kahvehanede tüketmesi, kadının gözünde evin ihmal edilmesi ve erkeğin "yolunu şaşırması" anlamına gelir (Yavuz, 2025: 145). Eskişehir yöresine ait "Gayfeciler Gayfe de Pişirir" türküsünde kahvehanenin çekiciliği ile evin sorumluluğu arasındaki çatışma gözler önüne serilir:

"Gayfeciler gayfe de pişirir

Yeni Memeda aklını şaşırır

Aralıkta boş kese düşürür

Bağlantı:

Şanlıdır o şanlıdır o

Camadana vizotuna terzidir o

Oynar hanım şıngır mıngır tellidir o

Gayfeciler gayfe de döğer

Yeni Memeda kendini öğer

Aralıkta boş kese döğer

Bağlantı

Nalcı Baba atını da nallar

Yeni Memeda kurkunu meallar

Aralıkta boş kese yollar

Bağlantı”

Kahvehanenin kadın bakış açısıyla eleştirildiği bu türkü metninde, mekân erkeğin evinden, ekonomisinden ve ailevi sorumluluklarından kaçtığı tekinsiz bir cazibe merkezi olarak temsil edilir. "Boş kese düşürür" vurgusu, erkeğin kamusal alanda vakit ve kaynak tüketmesinin evin düzenine tehdit oluşturduğunu ve mekânlar arasındaki gerilimi ortaya koymaktadır.

4. MEKÂNSAL KESİŞMELER VE ARA MEKÂNLAR: PINAR BAŞI VE HARMAN YERİ

Mekânın cinsiyet bazlı keskin “içeri/dışarı” ayrımı, doğayla iç içe olan açık kamusal alanlarda esneme gösterir. Pınar başları, harman yerleri, bağ ve bahçeler; kadın ve erkeğin meşru olarak karşılaştığı, toplumsal cinsiyet baskısının ve eşik denetiminin görece azaldığı “gri geçiş alanları”dır.

4.1. Pınar Başı: Meşru Flört Sahası

Pınar başı, kadının su taşıma bahanesiyle evden (özel alandan) çıkabildiği ender meşru alanlardan biridir. Edirne yöresine ait “Pınar Başının Gülleri” türküsünde tahlil edildiği üzere pınar başı, aşkın ve duygusal iletişimin kamusallaştığı bir özgürlük alanıdır. Kadın ve erkek burada töresel kuralları tamamen ihlal etmeden görünürlük kazanırlar:

“Pınar başının gülleri (eşim aman amman)

Şak şak öter bülbülleri

O yarin çıtı pıtı dilleri (eşim aman amman)

Bağlantı:

Elimden aldı ya mendili

Kol bastı söndür kandili

Öperken soldurdun yari

Pınara vurdum kazmayı (eşim aman amman)

Hanımlar bağlar yazmayı

Nerden öğrendin gezmeyi (eşim aman amman)

Bağlantı”

Bu türküde pınar başı, çıtı pıtı diller, mendil alıp verme ve kandil söndürme gibi motifler ile, töresel sınırların dışına taşmadan gençlerin bir araya gelebildiği ve duygusal iletişimin kamusallaştığı bir karşılaşma alanını simgeler.

4.2. Psikolojik Mekân: Labirentleşme ve Daralma

Mekânın darlığı veya genişliği türkülerde sadece metrekare cinsinden fiziksel bir olgu değil, psiko-mekânsal bir algıdır. Anthony Vidler’in mekânın psişik ve kültürel kavranışına dair belirttiği ilkeler doğrultusunda, türkülerdeki mekânlar ruhsal duruma göre biçim değiştirir (Vidler, 1993: 28). Sevgisiz veya baskı altında bir evde yaşayan kadın için konut, ne kadar geniş olursa olsun içinden çıkılamayan boğucu bir “labirent” veya hapishaneye dönüşür. Benzer şekilde, gurbetteki erkek için dışarısı (kahvehaneler ve yollar), evine ve yarine kavuşamadığı sürece ruhsal bir darlık ve kasvet mekânıdır (Korkmaz & Şahin, 2017:13-26). İzmir yöresine

ait “Devrent Deresi’ni Duman Bürüdü” türküsüne bakıldığında mekânın bu göreceliği açıkça görülür:

“Devrent Deresi'ni duman bürüdü

Dumanın içinde Dudu'm yürüdü

Dudu'mu derelere kimler sürüdü

Bağlantı:

Kaldır Dudu'm kollarını göster boyunu

Dudu'mun yollarına kıydım canımı

Kaymakçı Kahvesi'nde masalar kuruldu

Masanın başında Süleyman vuruldu

Saatine varmadan Ödemiş'e duyuldu

Bağlantı”

Devrent Deresi’ni dumanın bürüdüğü, Kaymakçı Kahvesi’nde ise bir canın masada vurulduğu bu türküde mekân, Anthony Vidler’in psiko-mekânsal yaklaşımını tam anlamıyla doğrulayan ruhsal bir darlık ve ölüm ambalajına dönüşür. Türküdeki Devrent Deresi, sadece coğrafi bir vadi değil; dumanla kaplanarak görüşün ve kaçışın engellendiği, Dudu’nun belirsizliğe ve ölüme sürüklendiği tekinsiz bir “labirent” algısı yaratır. Öte yandan Kaymakçı Kahvesi, normalde toplumsallaşmanın yaşandığı nötr bir kamusal alan iken; Süleyman’ın vurulmasıyla birlikte sığınılacak değil, cinayetle tekinsizleşen ve haberi Ödemiş’e kadar yayılan kasvetli bir kapana dönüşmüştür. Böylece hem doğanın kucağındaki bir dere hem de insan eliyle kurulmuş bir kahvehane, karakterlerin trajedisi ve çaresizliğiyle biçim değiştirerek fiziki sınırlarının ötesinde boğucu, ruhsal bir hapishane algısı yaratır.

SONUÇ

Bu disiplinlerarası inceleme; türkülerin, Türk toplumunun cinsiyet temelli mekân bölüşümünü ve sosyo-kültürel kodlarını tümberraklığıyla belgeleyen birer “toplumsal harita” olduğunu ortaya koymuştur.

İncelenen metinler ışığında ulaşılan temel sonuçlar şunlardır:

1. Ev mekânı, “Od Ana” kültünden gelen tarihsel mirasla kadının varoluş alanı, sığınağı ve iktidarını kurduğu (mutfak/ocak) bir özel alan olarak kurgulanmıştır. Ancak bu kurgu, “eşik” ve “pencere” sembolleriyle kadının hareket alanını sınırlandırmış; kadının kamusal alana çıkışını bir “tekinsizlik” ve töre ihlali olarak kodlamıştır. Ev, dişil bir mekân olarak kurgulanmıştır.

2. Kahvehane, kadının dışlandığı, erkeğin ise kamusal varlığını, gücünü ve statüsünü hemcinslerine onaylattığı hegemonik bir eril alandır. Bıçak, masa, oyun ve cinsel söylemlerle donatılan bu mekân, erkeğe sosyalleşme imkânı sunarken; aynı zamanda onu evinden ve ailevi sorumluluklarından uzaklaştıran bir kaçış mecrasıdır. Kahvehaneler birer eril tahakküm mekânlarıdır.

3. Kadının evden kontrolsüz çıkışı ya da erkeğin evde (özel alanda) uzun süre kalması toplumsal yapıda bir statü kaybı ve norm ihlali olarak algılanmaktadır. Bu durum, mekânsal sınırların türkülerde adeta sözsüz birer “töre metni” gibi işlediğini göstermektedir

4. Pınar başı ve harman yeri gibi ara mekânlar, kadın ve erkeğin meşru buluşma alanları olarak bu katı mekânsal duvarlarda gedikler açmakta ve insani iletişime zemin hazırlamaktadır.

Sonuç olarak türküler, mekânı sadece olayların geçtiği bir dekor olarak değil; toplumsal cinsiyet kimliklerinin inşa edildiği, denetlendiği ve simgeleştirildiği canlı birer kültürel saha olarak yaşatmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Aktaş, C. (1992). *Modernizmin Evsizliği ve Ailenin Gerekliliği*. İstanbul: Beyan Yayınları.

Alkan, A. (2009). *Cins Cins Mekân*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Arık, H. (2009). "Kahvehanede erkek olmak: Kamusal alanda erkek egemenliğin antropolojisi". A. Alkan (Der.), *Cins Cins Mekân* içinde (s. 168-201). İstanbul: Varlık Yayınları.

Ayverdi, E. H. ve Yüksel, İ. A. (1977). *Avrupa'da Osmanlı Mimârî Eserleri*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bora, A. (2009). "Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner". A. Alkan (Der.), *Cins Cins Mekân* içinde (s. 63-75). İstanbul: Varlık Yayınları.

Bourdieu, P. (2020). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press / Routledge.

Butler, J. (2011). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.

Cansever, T. (1992). *Şehir ve Mimari Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

Castells, M. (1972). *La Question Urbaine*. Paris: Maspero.

Connell, R. W. (2020). *Erkeklikler*. (Çev. N. Soyarık). İstanbul: Doğan Kitap.

Çobanoğlu, Ö. (2011). *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2000). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

De Beauvoir, S. (2010). *İkinci Cins*. (Çev. A. Sönmezay). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

De Certeau, M. ve Mayol, P. (1998). *The Practice of Everyday Life: Volume 2: Living and Cooking*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Delaney, C., Somuncuoğlu, B. ve ark. (2009). *Tohum ve Toprak: Türk Köy Toplumunda Cinsiyet ve Kozmoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eldem, S. H. (1954). *Türk Evi Plan Tipleri*. İstanbul: Pulhan Matbaası.

Hertzberger, H. (2008). *Space and the Architect: Lessons in Architecture 2*. Rotterdam: 010 Publishers.

Irigaray, L. (1983). *L'Oubli de l'air chez Martin Heidegger*. Paris: Éditions de Minuit.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Massey, D. (2013). *Space, Place and Gender*. Hoboken: John Wiley & Sons.

Mirzaoğlu, F. G. (2003). *Halk Türküleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Narlı, M. (2007). *Şiir ve Mekân: Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Şiir-Mekân İlişkisi*. Ankara: Hece Yayınları.

Oakley, A. (2016). *Sex, Gender and Society*. London: Ashgate Publishing.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sözen, M., Eruzun, C. ve ark. (2001). *Türklerde Ev Kültürü*. İstanbul: Doğan Kitap.

Vidler, A. (1993). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT Press.

Yavuz, Y. (2025). *Türkülerde Mekân ve Cinsiyet Algısı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Young, I. M. (2020). *Intersecting Voices: Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy*. Princeton: Princeton University Press.

İncelenen Türkü Metinleri ve Repertuvar Kaynakları:

“Al Eline Feneri” (Giresun Yöresi)

https://www.repertukul.com/AL-ELINE-FENERI-3656 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

“Bad-ı Saba Selam Söyle O Yare” (Sivas Yöresi)

https://www.repertukul.com/BAD=I-SABA-SELAM-SOYLE-O-YARE-3660 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

“Çıktım Belen Kahvesine Baktım Ovaya ” (Muğla Yöresi)

https://www.repertukul.com/CIKTIM-BELEN-KAHVESINE-Ormanci-3590 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

“Devrent Deresi’ni Duman Bürüdü” (İzmir Yöresi)

https://www.repertukul.com/DEVRENT-DERESINI-DUMAN-BURUDU-2385 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

“Beyoba Kahvesinde Masa Kuruldu” (Manisa-Akhisar Yöresi),

https://www.repertukul.com/BEYOBA-KAHVESINDE-MASA-KURULDU-4467 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

“Evlerinin Önü Mersin” (Isparta Yöresi)

https://www.repertukul.com/EVLERININ-ONU-MERSIN-1024 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

“Evlerinin Önü Yoldur / Al Fadimem” (Afyon-Emirdağ Yöresi),

https://www.repertukul.com/EVLERININ-ONU-YOLDUR-Al-Fadime-m-3505 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

“Gayfeciler Gayfe de Pişirir” (Eskişehir Yöresi)

https://www.repertukul.com/KAHVECILER-KAHVE-PISIRIR-1086 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

Hasanım’ın Kahvesine Dayandım” (Rumeli Yöresi)

https://www.repertukul.com/HASAN-IMIN-KAHVESINE-DAYANDIM-4108 (Erişi Tarihi: 08.08.2026).

“Kaynanayı Netmeli” (Yozgat Yöresi)

https://www.repertukul.com/KAYNANAYI-NETMELI-KAYNAR-SACA-ITMELI-558 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

“Pınar Başının Gülleri” (Edirne Yöresi)

https://www.repertukul.com/PINAR-BASININ-GULLERI-1648 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

“Seher Vakti Çaldım Yarin Kapısını” (Kırşehir Yöresi).

https://www.repertukul.com/SEHER-VAKTI-CALDIM-YARIN-KAPISIN-132 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

“Yüksek Kahvelerde Kahve Pişirir” (Rumeli Yöresi)

https://www.repertukul.com/YUKSEK-KAHVELERDE-AHMET-KAHVE-PISIRIR-3801 (Erişim Tarihi: 08.08.2026).

Müzik Performans Kaygısı ve Erken Dönem Uyumsuz Şemalar Arasındaki İlişkinin Literatür İncelemesi Yoluyla Değerlendirilmesi

An Evaluation of the Relationship Between Music Performance Anxiety and Early Maladaptive Schemas Through a Literature Review

Zehra Sevde Emre

Gazi Üniversitesi

zzehrassevde@gmail.com

İlknur Özal Göncü

Gazi Üniversitesi

ilknurgoncu@gmail.com

Özet

Şema kuramı, bireylerin erken yaşantılar yoluyla geliştirdikleri bilişsel ve duygusal örüntüler aracılığıyla kendilerini, başkalarını ve çevrelerini anlamlandırdıklarını ileri süren bir psikoloji alanıdır. Erken dönem uyumsuz şemalar; çocukluk ve ergenlik döneminde karşılanmayan temel duygusal gereksinimlerle ilişkili olarak gelişen, yaşam boyunca süreklilik gösterebilen ve değerlendirilme içeren durumlarda kendisini gösteren yaygın örüntülerdir. Müzik performans kaygısı ise müzisyenlerin performans öncesinde, sırasında veya sonrasında yaşadıkları bilişsel, duygusal, fizyolojik ve davranışsal tepkiler bütünlüğü olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmanın amacı, müzik performans kaygısı ile erken dönem uyumsuz şemalar arasındaki olası ilişkiyi literatür temelinde araştırıp incelemek ve bu ilişkinin müzik eğitimi bakımından etkilerini tartışmaktır. Çalışma, nitel araştırma yaklaşımı içinde yapılandırılmış literatür incelemesi niteliğindedir. Müzik performans kaygısı, erken dönem uyumsuz şemalar, bilişsel şemalar, mükemmeliyetçilik, öz yeterlik, ebeveynlik yaşantıları ve müzisyenlerde başa çıkma kavramlarını ele alan kitap, makale, tez ve derlemeler araştırılmış; doğrudan ilişkiyi inceleyen çalışmalar ile iki alan arasında açıklayıcı bağ kuran araştırmalar tematik olarak incelenmiştir. İnceleme; kusurluluk/utanç, başarısızlık, yüksek standartlar/aşırı eleştiricilik, onay arayıcılık, cezalandırıcılık ve sosyal izolasyon şemalarının değerlendirilme tehdidi, olumsuz öz değerlendirme, mükemmeliyetçilik ve kaçınma üzerinden performans kaygısını artırabilecek başlıca durumlar olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte kaygının her düzeyde işlev bozucu olmadığı; kişinin kaygıyı yorumlama biçimi, öz yeterliği, hazırlık düzeyi ve başa çıkma kaynaklarının sonucu belirlediği görülmektedir. Sonuç olarak müzik performans kaygısının yalnızca teknik eksiklik veya yetersiz çalışma ile açıklanamayacağı; müzik eğitiminde güvenli öğrenme ortamı, süreç odaklı geri bildirim, psikolojik esneklik ve gerektiğinde uzman desteğini içeren bütüncül yaklaşımlara gereksinim bulunduğu değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik performans kaygısı, erken dönem uyumsuz şemalar, şema kuramı, mükemmeliyetçilik, müzik eğitimi

Abstract

Schema theory is a psychological framework positing that individuals make sense of their experiences, others, and their environment through methods and emotional patterns developed during early life. Early maladaptive schemas are pervasive patterns—often stemming from unmet core emotional needs during youth and adolescence—that persist throughout life and manifest in various forms. Music performance anxiety is defined as the constellation of cognitive, emotional, and behavioral reactions experienced by musicians

before, during, or after a performance. The aim of this study is to investigate the relationship between music performance anxiety and early maladaptive schemas within the context of existing literature and to discuss this relationship in light of music education characteristics. This study employs a qualitative research approach, specifically a literature review. Books, articles, and theses addressing concepts such as music performance anxiety, early maladaptive schemas, perfectionism, self-efficacy, parenting experiences, and coping mechanisms among musicians were examined to establish a thematic link between these two fields. The review indicates that schemas such as defectiveness/shame, unrelenting standards/hyper-criticalness, approval-seeking, punitiveness, and social isolation—along with negative self-evaluation, perfectionism, and avoidance—can exacerbate performance anxiety. The findings suggest that the impact on functioning is not determined solely by the anxiety itself, but also by how the individual interprets that anxiety, as well as by their self-efficacy, level of preparation, and the perceived outcome of the performance. In conclusion, the findings indicate that music performance anxiety cannot be explained solely by technical deficiencies or insufficient practice; the analysis highlights the importance of holistic approaches in music education that incorporate safe learning environments, process-oriented feedback, psychological flexibility, and expert profiles.

Keywords: *Music performance anxiety, early maladaptive schemas, schema theory, perfectionism, music education*

GİRİŞ

Şemaların temelinde bireyin erken dönem yaşam deneyimleri, mizacı, öğrenilmiş tepkileri ve karşılanmamış temel duygusal ihtiyaçları yer alır. Şemalar yalnızca bireysel özelliklerden değil, bireyin çevresiyle kurduğu ilişkilerden de etkilenir. Bu nedenle şemalar, kişinin ilerleyen yaşamında benzer durumlara verdiği tepkileri şekillendirebilir. Erken dönem uyumsuz şemalar, bireyin gelişiminin erken evrelerinde ortaya çıkan ve yaşam boyu tekrar eden, kendine zarar verici bilişsel ve duygusal örüntüler olarak tanımlanmaktadır (Young ve ark., 2003, ss. 24-27).

Müzik performansı, teknik gelişimlerin yanı sıra dikkat, hafıza, duygusal düzenleme, bedensel eşleşme ve sanatsal iletişimin aynı anda yürütüldüğü çoklu bir etkinliktir. Konser, sınav, seçme, jüri ve kayıt gibi süreçleri içeren bağlamlarda müzisyen yalnızca eseri icra etme görevini değil, kendi yetilerini başkalarının eleştirilerine sunma deneyimini de yaşamaktadır. Bu nedenle performans öncesindeki uyarılma, her zaman basit bir "heyecan" olarak kalmamakta; bazı müzisyenlerde yoğun endişe, dikkat kayması, bedensel dürtüler, kaçınma ve performans niteliğinde düşüşle sonuçlanabilmektedir.

Müzik performans kaygısının ortaya çıkmasında bireysel, sosyal ve durumsal değişkenlerin etkili olduğu belirtilmektedir. Bu kapsamda mükemmeliyetçilik ve başa çıkma biçimleri ile performans kaygısı arasında anlamlı ilişkiler bulunduğu; özellikle mükemmeliyetçiliğin farklı boyutlarının müzisyenlerin kaygı, çaba ve başa çıkma süreçleriyle ilişkili olduğu görülmektedir (Kobori vd., 2011). Ayrıca gerçek benlik ile gelecekteki benlik arasındaki uyumsuzluğun, müzikal benlik temsili aracılığıyla profesyonel müzisyenlerin performans kaygısıyla ilişkili olduğu belirlenmiştir (Castiglione vd., 2018). Bu bulgular, aynı performans koşulunun farklı müzisyenler tarafından farklı biçimlerde yaşanmasında mükemmeliyetçilik, başa çıkma biçimleri ve müzikal benlik algısının etkili olabileceğini göstermektedir. Bu bulgular, aynı performans koşulunun farklı müzisyenler tarafından farklı biçimlerde yaşanmasında mükemmeliyetçilik, başa çıkma biçimleri ve müzikal benlik algısının etkili olabileceğini göstermektedir.

Şema kuramı bu noktada işlevsel bir açıklama çerçevesi sunmaktadır. Erken dönem uyumsuz şemalar, kişinin çocukluk ve ergenlik dönemindeki yaşantılarıyla biçimlenen; anılar, duygular, bedensel duyumlar ve bilişlerden oluşan yaygın örüntülerdir. Şemalar kişinin kendisine ve ilişkilerine yönelik temel beklentilerini düzenler; yaşam olaylarıyla tetiklendiğinde algıyı seçici biçimde yönlendirebilir ve kaçınma, teslim olma ya da aşırı telafi biçimindeki başa çıkma tepkilerini harekete geçirebilir (Young, Klosko ve Weishaar, 2003). Sahne, jüri veya dinleyici karşısında hata yapma olasılığı; başarısızlık, kusurluluk, yüksek standartlar ve onay arayıcılık gibi şemalar açısından güçlü bir tetikleyici olabilir.

Bu çalışmanın temel problemi, müzik performans kaygısı ile erken dönem uyumsuz şemalar arasındaki ilişkinin literatürde nasıl açıklandığıdır. Bu doğrultuda şu sorulara yanıt aranmıştır:

1- Müzik performans kaygısının temel bileşenleri ve belirleyicileri nelerdir?

2- Hangi erken dönem uyumsuz şemalar performans bağlamında daha görünür hale gelebilir?

3- Şemalar ile performans kaygısı arasında hangi bilişsel, duygusal ve davranışsal mekanizmalar bulunmaktadır?

4- Elde edilen açıklamalar müzik eğitimi uygulamalarına nasıl yansıtılabilir?

Çalışmanın, performans kaygısını yalnızca teknik hazırlık sorunu olarak değerlendiren indirgemeci yaklaşımların ötesine geçerek, müzisyen gelişimini bütüncül biçimde ele alan eğitimsel çalışmalara katkı sunması beklenmektedir.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yapılandırılmış bir literatür incelemesidir. İncelemede amaç, birbirinden farklı araştırma desenleriyle üretilmiş bulguları tek bir etki büyüklüğüne indirgemek değil; müzik performans kaygısı ve erken dönem uyumsuz şemalar arasındaki açıklayıcı ilişkileri tematik olarak ortaya koymaktır. Bu nedenle doğrudan ilişkiyi inceleyen çalışmaların yanında, mükemmeliyetçilik, öz yeterlik, erken ebeveynlik yaşantıları, bağlanma, öz temsil, başa çıkma ve değerlendirilme korkusu gibi iki alanı birbirine bağlayan çalışmalar da kapsama alınmıştır.

Tarama ve Seçim Süreci

Literatür taramasında “music performance anxiety”, “musical performance anxiety”, “early maladaptive schemas”, “cognitive schemas”, “schema modes”, “parenting experiences”, “perfectionism”, “self-efficacy”, “coping” ve bunların Türkçe karşılıkları anahtar sözcük olarak kullanılmıştır. Alanın kurucu metinlerine ulaşmak için kitaplar ve ölçek geliştirme çalışmaları; güncel eğilimleri belirlemek için hakemli araştırma ve sistematik derlemeler incelenmiştir. Müzisyenler veya müzik öğrencileriyle yürütülen, performans kaygısını bilişsel ya da gelişimsel değişkenlerle ilişkilendiren ve tam metnine ulaşılabilen Türkçe veya İngilizce çalışmalar önceliklendirilmiştir. Yalnızca genel sınav kaygısına odaklanan, müzik performansıyla bağ kurmayan veya kavramsal değerlendirme için yeterli bilgi sunmayan yayınlar dışarıda bırakılmıştır.

Verilerin Çözümlenmesi

Seçilen kaynaklar; performans kaygısının tanımı ve belirtileri, gelişimsel ve durumsal belirleyiciler, olası şema örüntüleri, aracı mekanizmalar, başa çıkma tepkileri ve eğitimsel çıkarımlar başlıkları altında okunmuştur. Benzer bulgular bir araya getirilerek tematik sentez

yapılmış, çelişen veya bağlama göre değişen sonuçlar ayrıca değerlendirilmiştir. İncelemenin sınırlılığı, alan yazında erken dönem uyumsuz şemalar ile müzik performans kaygısını doğrudan birlikte ele alan çalışmaların görece az olmasıdır. Bu nedenle bazı bağlantılar doğrudan ampirik bulguya, bazıları ise şema kuramı ile performans kaygısı bulgularının kuramsal olarak birlikte yorumlanmasına dayanmaktadır; metinde bu ayrım gözetilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Müzik Performans Kaygısının Çok Boyutlu Yapısı

Müzik performans kaygısı, müzikal icrayla ilişkili belirgin ve süreğen kaygılı beklenti olarak tanımlanmakta; bilişsel, duygusal, somatik ve davranışsal belirtileri birlikte içermektedir (Kenny, 2009). Bilişsel belirtiler; hata yapacağına ilişkin otomatik düşünceler, belleğin boşalacağı korkusu, dinleyicinin olumsuz değerlendireceğine ilişkin beklenti ve performans sonrasında tekrarlayıcı öz eleştiri biçiminde görülebilir. Somatik belirtiler arasında kalp atımında hızlanma, titreme, ağız kuruluğu, nefesin düzensizleşmesi ve kas gerginliği yer almaktadır. Davranışsal düzeyde ise performanstan kaçınma, aşırı prova, güvenlik davranışları veya performansı bırakma görülebilmektedir.

Kaygı ile performans arasındaki ilişki doğrusal değildir. Belirli bir uyarılma düzeyi dikkati ve hazırlığı artırabilirken, kişinin talepleri kaynaklarının üzerinde değerlendirmesi durumunda aynı uyarılma tehdit olarak yorumlanabilir. Güncel stres yaklaşımları, fizyolojik uyarılmanın kendisinden çok, bu uyarılmanın nasıl değerlendirildiğinin performans sonucunu belirlediğini vurgulamaktadır (Twitchell vd., 2025). Dolayısıyla amaç bütün kaygıyı ortadan kaldırmak değil, işlev bozucu değerlendirme ve başa çıkma döngülerini dönüştürmektir.

Performans kaygısı amatörlerden profesyonellere ve çocuklardan yetişkinlere kadar farklı düzeylerde görülebilmektedir. Erken yaşlarda gözlenmesi, yalnızca olumsuz sahne deneyimlerinin değil; mizaç, aile ilişkileri, öğretmen tutumları, başarı koşulları ve benlik algısının da gelişim sürecine katıldığını düşündürmektedir. Profesyonel yeterlik kaygıya karşı tam koruma sağlamamakta, hatta yüksek mesleki beklentiler bazı kişilerde tehdidi artırabilmektedir. Bu bulgu performans kaygısının "yeterince çalışmama" ile eşitlenemeyeceğini göstermektedir.

Erken Dönem Uyumsuz Şemalar ve Başa Çıkma Biçimleri

Erken dönem uyumsuz şemaların oluşumunda, özellikle çocuklukta yaşanan olumsuz ve örseleyici deneyimlerin belirleyici olduğu; bu şemaların genellikle erken yaşlarda gelişerek aile ortamındaki ilişkiler ve dinamikler çerçevesinde şekillendiği ifade edilmektedir. Gelişimin daha ileri dönemlerinde ortaya çıkan şemaların, erken çocuklukta oluşanlara kıyasla genellikle daha az güçlü ve daha sınırlı olduğu; örneğin sosyal izolasyon gibi bazı şemaların çocukluk ya da ergenlikte sonradan gelişebildiği ve her zaman çekirdek aile dinamiklerini doğrudan yansıtmayabildiği belirtilmektedir (Young ve ark., 2003, ss. 29-30).

Şema tetiklendiğinde birey üç temel başa çıkma yöneliminden birini gösterebilir: şemaya teslim olma, şemadan kaçınma ve şemayı aşırı telafi etme. Performans bağlamında teslim olma, "Ben zaten başarısızım" düşüncesini kabul ederek düşük beklentiyle sahneye çıkma; kaçınma, konser veya sınavdan uzak durma; aşırı telafi ise kusursuzluk arayışı, aşırı çalışma ve hataya karşı katı kontrol biçiminde görülebilir. Aynı davranışın işlevi kişiden kişiye değişebilir. Örneğin yoğun prova, bir öğrenci için sağlıklı hazırlık, başka bir öğrenci için cezalandırıcı mükemmeliyetçiliğin güvenlik davranışı olabilir.

Şema modları üzerine yürütülen güncel çalışma, müzik öğrencilerinde kırılgan çocuk, talepkar veya cezalandırıcı iç ses ve kopuk korungan gibi uyumsuz modların; sağlıklı yetişkin ve mutlu çocuk gibi uyumlu kaynaklarla birlikte farklı profiller oluşturabildiğini göstermektedir

(Wenhart ve Hildebrandt, 2025). Bu bulgu, müzik öğrencilerinin homojen bir risk grubu olmadığını ve aynı müdahalenin herkeste aynı sonucu vermeyeceğini desteklemektedir.

Performans Kaygısıyla İlişkili Olası Şemalar

Kusurluluk/Utanç

Kusurluluk/utanç şemasında birey, yakından değerlendirildiğinde eksik veya değersiz olduğunun ortaya çıkacağı beklentisini taşıyabilir. Müzik performansındaki küçük bir hata, eserin sınırlı bir bölümündeki hata olmaktan çıkarak kişinin bütün benliğinin kusurlu olduğu ile ilişkili olarak algılanabilir. Böyle bir anlamlandırma dikkat odağını müzikal iletişimden öz izlemeye kaydırır; utanç, kaçınma ve performans sonrası kaygısını artırabilir.

Başarısızlık

Başarısızlık şeması, kişinin akranlarına göre yeteneksiz veya başarı bakımından yetersiz olduğuna ilişkin temel beklentiyle ilişkilidir. Seçme, sınav ve ustalık sınıfı gibi karşılaştırmanın belirgin olduğu bağlamlar bu şemayı kolaylıkla tetikleyebilir. Öğrenci, olumlu performansları şansa; tek bir hatayı ise kalıcı yetersizliğe bağladığında öz yeterlik zayıflar ve sonraki performans daha tehdit edici hale gelir.

Yüksek Standartlar/Aşırı Eleştiricilik

Yüksek standartlar şeması, değerli olabilmek veya eleştiriden kaçınabilmek için sürekli olarak çok yüksek ölçütleri karşılama zorunluluğuyla ilişkilidir. Müzik eğitiminin ayrıntı, disiplin ve tekrar gerektiren doğası sağlıklı mükemmeliyetçilikle uyumludur; ancak hata yapmaya izin vermeyen katı ölçütler, hazırlık süresini sınırsızlaştırabilir ve performansı hiçbir zaman yeterli hissettirmeyebilir. Müzisyenlerde mükemmeliyetçi kaygıların performans kaygısıyla ilişkili bulunması bu mekanizmayı desteklemektedir (Kobori vd., 2011).

Onay Arayıcılık/Tanınma Arayıcılık

Onay arayıcılıkta benlik değeri büyük ölçüde öğretmenin, jürinin, ailenin veya dinleyicinin takdirine bağlanabilir. Dış değerlendirme müzik eğitiminin kaçınılmaz bir parçası olsa da tek ölçüt haline geldiğinde sanatçının dikkatini anlatım amacından kabul edilme ihtiyacına yöneltir. Alkış, derece veya öğretmen onayı geçici rahatlama sağlayabilir; ancak dış onayın olmadığı her yeni durum kaygıyı yeniden üretebilir.

Cezalandırıcılık

Cezalandırıcılık şeması, hataların sert biçimde karşılık görmesi gerektiği inancını içerir. Yanlış nota, ses çatlaması veya bellek hatası öğrenme verisi olmaktan çıkarak ağır öz eleştirinin gerekçesine dönüşebilir. Performans sonrası acımasız öz değerlendirme, bir sonraki performansa ilişkin tehdit belleğini güçlendirebilir ve kaygıyı sürdürebilir.

Sosyal İzolasyon/Yabancılaşma

Sosyal izolasyon şeması, kişinin kendisini gruptan farklı ve ait değilmiş gibi hissetmesiyle ilişkilidir. Rekabetçi eğitim ortamları, sürekli karşılaştırma veya akran desteğinin zayıflığı bu hissi güçlendirebilir. Kişi kaygısını yalnızca kendisinin yaşadığını düşündüğünde yardım aramaktan kaçınabilir; oysa öğretmen ve akran desteği, performans deneyiminin normalleştirilmesinde koruyucu bir işlev görebilir.

Şemalardan Performans Kaygısına Uzanan Mekanizmalar

Literatür birlikte değerlendirildiğinde ilk mekanizma değerlendirilme tehdidi dir. Performans ortamı nesnel olarak aynı kalsa da şemalar durumun anlamını değiştirir. Başarısızlık veya kusurluluk şeması etkinleşen öğrenci için jüri, müzikal gelişimi değerlendiren

bir kuruldan çok, kişisel yetersizliği açığa çıkaracak bir otoriteye dönüşebilir. Bu tehdit değerlendirmesi otonom uyarılmayı artırır; artan bedensel belirtiler de "kontrolümü kaybediyorum" biçiminde yorumlanarak kaygı döngüsünü besler.

İkinci mekanizma seçici dikkat ve olumsuz öz temsildir. Kaygılı müzisyen performans sırasında müzikal akıştan çok el titremesi, nefes, dinleyici yüzleri ve hata ihtimaline odaklanabilir. Castiglione ve arkadaşları (2018), benlik temsilleri ile performans kaygısı arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Şema açısından bu durum, mevcut bilginin temel inançla uyumlu biçimde seçilmesi anlamına gelir: onlarca doğru pasaj gözden kaçarken tek bir hata hatırlanır.

Üçüncü mekanizma mükemmeliyetçilik ve öz yeterliktir. Mükemmeliyetçi çaba tek başına zararlı değildir; yüksek kişisel standartlar düzenli çalışmayı destekleyebilir. Sorun, hata yapma kaygısı ve sert öz eleştiriyle birleşen uyumsuz mükemmeliyetçiliktir. Bu örüntü, öğrencinin yeterlik algısını sürekli koşullu hale getirir. Öz yeterlik düştükçe performans talepleri daha büyük, başa çıkma kaynakları daha küçük algılanır. Buna karşılık başarı deneyimlerinin gerçekçi biçimde işlenmesi ve süreç odaklı geri bildirim, öz yeterliği güçlendirerek tehdidi azaltabilir.

Dördüncü mekanizma kaçınma ve güvenlik davranışlarıdır. Performansı erteleme, kolay repertuvara sığınma, yalnızca güvenli ortamlarda çalma veya aşırı prova kısa vadede kaygıyı azaltabilir; ancak kişi kaygıyla baş edebildiğini öğrenemez. Böylece şema doğrulanmış görünür ve kaçınma kalıcılaşır. Aşamalı performans deneyimleri, kabul temelli yaklaşımlar ve bilişsel-davranışçı uygulamalar bu döngüyü kırmada yararlı olabilir (Osborne, Kenny ve Cooksey, 2007; Clarke vd., 2020; Bakhtiari, Nikanmajd ve Ghasemi Shayan, 2025).

Beşinci mekanizma erken ilişki deneyimlerinin içselleştirilmesidir. Ebeveyn ve öğretmen geri bildirimleri yalnızca teknik davranışı değil, öğrencinin hata ve başarıya yüklediği anlamı da biçimlendirebilir. Kirsner, Wilson ve Osborne (2023), erken ebeveynlik yaşantıları ve bilişsel şemaların müzik performans kaygısındaki rolünü doğrudan ele almış; performans kaygısının gelişimsel bağlamdan bağımsız düşünülmemesi gerektiğini göstermiştir. Bununla birlikte ilişkisel bulgular nedensellik kanıtı değildir; şemalar, mizaç, çevre ve performans deneyimleri karşılıklı olarak birbirini etkileyebilir.

TARTIŞMA

İncelenen literatür, müzik performans kaygısının teknik hazırlık, kişilik, durum ve gelişimsel yaşantıların etkileşimiyle oluşan çok boyutlu bir yapı olduğunu göstermektedir. Erken dönem uyumsuz şemalar bu etkileşimde uzak bir yatkınlık zemini; olumsuz öz değerlendirme, mükemmeliyetçi kaygılar, düşük öz yeterlik ve kaçınma ise performans anına daha yakın mekanizmalar olarak düşünülebilir. Bu çerçevede sahne kaygısı, tek başına şemanın doğrudan sonucu değildir. Daha uygun açıklama; şemanın değerlendirilme içeren bağlamda etkinleştiği, bilişsel-duygusal işlemeyi yönlendirdiği ve kişinin başa çıkma biçimi üzerinden kaygının şiddetini etkilediği bir yatkınlık-stres modelidir.

Doğrudan ilişkiye ilişkin kanıtların sınırlı olması, yorumlarda dikkatli olmayı gerektirir. Özellikle şema ile performans kaygısı arasındaki korelasyonlar, birinin diğerine tek yönlü olarak neden olduğunu göstermez. Yoğun ve tekrarlayıcı olumsuz performans deneyimleri de kişinin başarısızlık veya kusurluluk inançlarını güçlendirebilir. Gelecek araştırmalarda boylamsal desenler, farklı çalgı ve ses alanlarının karşılaştırılması, öğretmen geri bildiriminin rolü ve şema başa çıkma biçimlerinin aracı etkileri incelenmelidir. Nitel görüşmeler, ölçek sonuçlarının müzisyenin öznel deneyimindeki karşılığını anlamak için nicel araştırmalarla birlikte kullanılabilir.

Kaygının bütünüyle patolojik kabul edilmemesi de önemlidir. Performansa yönelik uyarılma, doğru yorumlandığında enerji ve odak sağlayabilir. Eğitimsel amaç, öğrencinin bütün bedensel belirtilerini yok etmek değil; kaygı belirtilerini felaketleştirmeden kabul edebilmesini, dikkatini müzikal amaca geri yöneltebilmesini ve hatayı öğrenmenin olağan bir parçası olarak değerlendirebilmesini desteklemektir. Herman ve Clark (2023) da müzik performans kaygısının otomatik biçimde hastalıklaştırılmasına karşı daha bağlamsal bir kavramsallaştırma önermektedir.

Şema yaklaşımının müzik eğitimine katkısı, öğretmenin psikoterapist rolü üstlenmesi değildir. Öğretmenin görevi tanı koymak veya şema tedavisi uygulamak değil; öğrencinin güvenli biçimde öğrenebileceği, hata yapabileceği ve gelişimini gözleyebileceği pedagojik koşulları oluşturmaktır. Yoğun, süreğen ve işlev kaybına yol açan belirtilerde psikolog veya psikiyatri uzmanına yönlendirme yapılmalıdır. Eğitim ve klinik destek arasındaki sınırın korunması hem etik hem de öğrencinin yararı açısından gereklidir.

MÜZİK EĞİTİMİNE YÖNELİK ÖNERİLER

Performans kaygısının değerlendirilmesi teknik hazırlıktan ayrı düşünülmemeli; ancak teknik hata ile kişisel yetersizlik birbirine eşitlenmemelidir. Öğretmen geri bildiriminde "yanlış yaptın" biçimindeki genel yargılar yerine, değiştirilebilir davranışa ve uygulanabilir bir sonraki adıma odaklanmalıdır.

Öğrencilere düşük tehditli sınıf içi çalmadan akran grubuna, video kaydından prova konserine ve gerçek sahneye uzanan aşamalı performans fırsatları sunulmalıdır. Aşamalılık, kaçınmayı azaltırken öğrencinin kaygıya rağmen işlev gösterebildiğine ilişkin deneyim kazanmasını sağlar.

Hazırlık planlarında yalnızca tekrar miktarı değil, prova kalitesi, dinlenme, zihinsel prova, performans rutini ve beklenmeyen hatadan devam etme becerisi yer almalıdır. "Hatasız çalma" tek başarı ölçütü olmaktan çıkarılarak anlatım, iletişim, toparlanma ve süreç içindeki ilerleme de değerlendirilmelidir.

Öğretmenler kaygıyı normalleştirebilir; ancak öğrencinin yaşadığı sıkıntıyı küçümsememelidir. Bedensel uyarılmanın doğal olduğu, kaygının kişiden kişiye değiştiği ve yardım istemenin yetersizlik olmadığı açıkça konuşulmalıdır. Akran dayanışması ve grup içi güven, sosyal izolasyon hissini azaltabilir.

Öz konuşma, dikkat odağını düzenleme, nefes farkındalığı, kabul ve psikolojik esneklik çalışmaları ders rutinine kısa ve eğitimsel uygulamalar olarak eklenebilir. Bununla birlikte panik belirtileri, yaygın kaçınma, depresif belirtiler, madde kullanımı veya belirgin işlev kaybı bulunduğunda uzman desteği önerilmelidir.

SONUÇ

Bu literatür incelemesi, müzik performans kaygısı ile erken dönem uyumsuz şemalar arasında kuramsal ve giderek güçlenen ampirik bir bağ bulunduğunu göstermektedir. Özellikle kusurluluk/utanç, başarısızlık, yüksek standartlar/aşırı eleştiricilik, onay arayıcılık, cezalandırıcılık ve sosyal izolasyon örüntüleri; değerlendirilme tehdidi, olumsuz öz temsil, mükemmeliyetçi kaygı, düşük öz yeterlik ve kaçınma aracılığıyla performans kaygısını artırabilir. Ancak performans kaygısı tek bir şemaya indirgenemez ve her uyarılma işlev bozucu değildir. Kişinin kaygıya yüklediği anlam, sahip olduğu başa çıkma kaynakları, eğitim ortamı ve teknik hazırlığı birlikte belirleyicidir. Bu nedenle müzik eğitimi; teknik yeterliği, duygusal güvenliği ve psikolojik esnekliği eş zamanlı destekleyen bütüncül bir anlayışla yürütülmelidir. Gelecekte doğrudan şema-performans kaygısı ilişkisini sınayan, boylamsal ve karma yöntemli çalışmaların artırılması alanın kavramsal ve uygulamalı gelişimine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Bakhtiari, P., Nikanmajd, N. ve Ghasemi Shayan, R. (2025). Recent developments in coping strategies focusing on music performance anxiety: A systematic review. Frontiers in Psychology, 16, 1507229. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1507229

Castiglione, C., Rampullo, A. ve Cardullo, S. (2018). Self representations and music performance anxiety: A study with professional and amateur musicians. Europe's Journal of Psychology, 14(4), 792-805. https://doi.org/10.5964/ejop.v14i4.1567

Clarke, L. K., Osborne, M. S. ve Baranoff, J. A. (2020). Examining a group acceptance and commitment therapy intervention for music performance anxiety in student vocalists. Frontiers in Psychology, 11, 1127. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01127

Fernholz, I.., Mumm, J. L. M., Plag, J., Noeres, K., Rotter, G., Willich, S. N., Ströhle, A., Berghöfer, A. ve Schmidt, A. (2019). Performance anxiety in professional musicians: A systematic review on prevalence, risk factors and clinical treatment effects. Psychological Medicine, 49(14), 2287-2306. https://doi.org/10.1017/S0033291719001910

Herman, R. ve Clark, T. (2023). It's not a virus! Reconceptualizing and de-pathologizing music performance anxiety. Frontiers in Psychology, 14, 1194873. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1194873

Kenny, D. T. (2009). The factor structure of the revised Kenny Music Performance Anxiety Inventory. In A. Williamon, S. Pretty ve R. Buck (Eds.), Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009 (ss. 37-41). European Association of Conservatoires.

Kirsner, J., Wilson, S. J. ve Osborne, M. S. (2023). Music performance anxiety: The role of early parenting experiences and cognitive schemas. Frontiers in Psychology, 14, 1185296. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1185296

Kobori, O., Yoshie, M., Kudo, K. ve Ohtsuki, T. (2011). Traits and cognitions of perfectionism and their relation with coping style, effort, achievement, and performance anxiety in Japanese musicians. Journal of Anxiety Disorders, 25(5), 674-679. https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2011.03.001

Osborne, M. S., Kenny, D. T. ve Cooksey, J. (2007). Impact of a cognitive-behavioural treatment program on music performance anxiety in secondary school music students: A pilot study. Musicae Scientiae, 11(Special Issue), 53-84. https://doi.org/10.1177/10298649070110S204

Twitchell, A. J., Journault, A.-A., Singh, K. K. ve Jamieson, J. P. (2025). A review of music performance anxiety in the lens of stress models. Frontiers in Psychology, 16, 1576391. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1576391

Wenhart, T. ve Hildebrandt, H. (2025). Music students' psychological profiles: Unveiling three coping clusters using schema mode inventory. Frontiers in Psychology, 16, 1673100. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1673100

Young, J. E., Klosko, J. S. ve Weishaar, M. E. (2003). Schema therapy: A practitioner's guide. Guilford Press.

Kırsaldan Profesyonel Sahneye: "Karakoyun" Ezgisinde Mesleki Uyum (*Conformity*) ve Müzikal Kancanın (*Hook*) İşlevi

From the Rural to the Professional Stage: Professional Conformity and the Function of the Musical Hook in the "Karakoyun" Melody

Zeynep Gonca İncedere

İstanbul Teknik Üniversitesi

zgoncat@itu.edu.tr

Ersin Günaslan

İstanbul Teknik Üniversitesi

ersin.gunaslan@hotmail.com,

Özet

Anadolu'da çobanlık mesleği ve kaval doğadaki sosyal izolasyonla başa çıkmanın kadim bir aracıdır. Karakoyun efsanesi etrafında şekillenen ve Ankara Devlet Konservatuvarı (ADK) derlemelerinde yöreden yöreye ritmik ve melodik çeşitlilik gösteren ezgiler kırsal yaşamın serbest formlu kimliğini yansıtır. Ancak bu otantik ifadenin 1980'ler sonrasında profesyonel sahneye taşınması, beraberinde yapısal bir tek tipleşme yaratmıştır. Bu bildiri, Karakoyun ezgisinin popülerleşme sürecini kaval icracıları arasındaki mesleki grup dinamikleri, "otoriteye uyma" (*conformity*) ve müzikal kancanın (*hook*) yapısal işlevi üzerinden eleştirel bir çerçeveyle incelemektedir.

Araştırma, ADK derlemelerindeki çeşitli ezgilerin elimine edilerek tek bir formun nasıl standartlaştığını dört temel psikososyal mekanizma ile açıklamaktadır: (1) Bilgi asimetrisi ve ulaşılabilirlik: İcracıların çoğunun kapalı ADK arşivlerine erişimin kısıtlı olması sebebiyle, TRT sanatçısı Osman Aktaş'ın 1998 tarihli albümündeki icrasının "asıl" kabul edilmesidir. (2) Normatif sosyal etki: TRT repertuvarındaki notaların kesin bir otorite olarak görülmesiyle, standart dışı icraların referans kayıtlara dayanılarak "yanlış icra" olarak etiketlenmesi ve modernizm bağlamında kurumsal normlara uyum zorunluluğu yaratılmasıdır. (3) Mesleki kimlik inşası: Standartlaşan bu formun (özellikle horlatma tonunun) profesyonel kaval icracıları arasında bir "ustalık göstergesi" ve gruba kabul için "rüştünü ispat etme" yolu haline gelmesidir. (4) Bilişsel konfor ve taklit edilebilirlik: Referans alınan icranın ritmik olarak düzenli, "sunulabilir ve taklit edilebilir" olmasıdır. Bu taklit edilebilirliğin yapısal omurgasını ise Gary Burns'ün popüler müzik için tanımladığı müzikal kanca (*hook*) unsuru oluşturur. Ancak buradaki sosyo-psikolojik ironi, geleneğin koruyucusu konumundaki resmi otoritenin, ezgiyi standartlaştırırken aslında popüler tüketim kültürünün en güçlü aygıtı olan "müzikal kanca" (*hook*) unsurunu yapısal olarak inşa etmiş olmasıdır. Osman Aktaş'ın icrasında geliştirilen ve sürekli tekrar eden bu sekvens melodi, icracılar için ezgiyi öğrenilebilir ve rasyonel kılarken, akılda kalıcılığı garantileyen güçlü bir kanca işlevi görmüştür.

Sonuç olarak Karakoyun ezgisinin yapısal dönüşümü, salt bir piyasa talebi değil; profesyonel müzisyenlerin de otorite figürleri etrafında kenetlenerek yarattığı bir mesleki standardizasyon öyküsüdür. Özgür kırsal ezgi; bilgi asimetrisi, mesleki onay ihtiyacı ve müzikal kancanın işlevselliği sayesinde ehlileştirilmiş, sosyal normlara uyumlu ve tek tipleşmiş kentli bir sahne ürününe dönüştürülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Karakoyun, mesleki uyum (Conformity), müzikal kanca (Hook), standardizasyon

Abstract

In Anatolia, the kaval serves as a tool of the shepherding profession and is an ancient instrument for coping with social isolation in nature. The melodies centered around the "Karakoyun" story, which exhibit rhythmic and melodic diversity from region to region in the collections of the Ankara State Conservatory (ADK), reflect the free-form identity of rural life. However, the transition of this authentic expression to the professional stage after the 1980s led to a structural standardization. This paper examines the popularization process of the Karakoyun melody through a critical framework, focusing on professional group dynamics among kaval performers, "conformity to authority," and the structural function of the musical hook.

The study explains how a single form became standardized through the elimination of various melodies in ADK collections, citing four fundamental psychosocial mechanisms: (1) Information Asymmetry and Accessibility: Because most performers have limited access to closed ADK archives, the performance on TRT artist Osman Aktaş's 1998 album is accepted as the "authentic" version. (2) Normative Social Influence: As the sheet music in the TRT repertoire is regarded as the definitive authority, non-standard performances are labeled as "incorrect" based on reference recordings, creating a necessity to conform to institutional norms within the context of modernism. (3) Construction of Professional Identity: This standardized form (particularly the horlatma) has become a "mark of mastery" among professional kaval performers and a means of "proving one's worth" for acceptance into the group. (4) Cognitive Comfort and Reproducibility: The reference performance is rhythmically regular, making it "more presentable and reproducible" on stage. The structural backbone of this reproducibility is the musical hook, as defined by Gary Burns for popular music. However, the socio-psychological irony here lies in the fact that the official authority, acting as the protector of tradition, has structurally constructed the "musical hook"—the most powerful tool of popular consumption culture—while standardizing the melody. This repetitive and sequence melody, developed by Osman Aktaş, has acted as a powerful hook that made the tune easy to learn and rational for performers while ensuring it stuck in their minds.

In conclusion, the structural transformation of the Karakoyun melody is not merely a matter of market demand; it is a story of professional standardization created as professional musicians rallied around figures of authority. Through information asymmetry, the need for professional validation, and the functionality of the musical hook, the free rural melody has been domesticated and transformed into a standardized, socially compliant, and uniform urban stage product.

***Keywords**: Karakoyun, Professional Conformity, Musical Hook, Standardization.*

GİRİŞ

Kaval, farklı türleriyle Anadolu ve çevresinde halkın günlük yaşantısının içinde kendine yer bulmuş kadim halk çalgılarından biridir. Halkın gerek günlük işlerinde gerekse ritüellerinde kullandığı kaval, özellikle bir meslek grubuyla daha çok ilişkilendirilmiş ve kavalın adı dahi bu meslekle anılır olmuştur (bkz. Picken, 1975). Çobanlık, tarihin derinliklerinden günümüze uzanan kadim bir meslek olarak karşımıza çıkmaktadır. Ve bu mesleğin karakteristik çalgısı kavaldır. Kavalın kolay taşınabilir olması ve doğal malzemeden kolay üretilmesi, merada tek başına olan çobanın yalnızlığını paylaşmasını kolaylaştırır.

Çobanlık ve kaval eşleşmesinin nedensellik içerisinde şöyle açıklandığını görmekteyiz:

"Çünkü rüzgarı taklit etmek ve onun çıkardığı sesleri daha düzenli bir halde çıkarmak için, hiç bir zorlukla karşılaşmadan ve çok düşünmeden yapılabilecek en basit şey, doğada

bulunan içi boş uzun bitkileri kesip bunların içine üflemekti. Dolayısıyla, aileden ve toplumdan zorunlu olarak kendisini soyutlamış ve tek başına mesleğini icra eden çobanın, yanlızlığını giderebilmek için kendi kendine müzik üretme ihtiyacı hissetmesi ve bunu yapabilceği en kolay müzikal aletler olan kaval türü çalgılara sarılmasının nedeni de ancak, bu doğal kolaylık olsa gerek. Bu da bize tabii ki bölgesel ve kültürel sınırlardan bağımsız olarak, bu tür çalgıların yaşamasına daha kolay zemin oluşturan hayvancılık gibi mesleklerin yapıldığı her toplumda, kaval ve benzeri çalgıların kullanıldığı ve bunların çoğunlukla birbirinden bağımsız olarak geliştirildiği fikrini kazandırıyor." (Yurtçu, 2006: 34)

Çoban ve kaval ilişkisinin Musa Peygamber'e kadar uzanan tarihsel derinlikte, halk dilinde kendine yer bulacak çeşitli anlatıların doğması da kaçınılmazdır. (bkz. Dankoff, R. ve diğ. 2008) Günlük çobanlık rutininin merkezinde yer alan kaval, yaygın olarak anlatılan karakoyun efsanesinin de merkezindedir. Karakoyun efsanesi, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde anlatılan ve çobanın sürüyü sevk ve idare işlemlerini kavalıyla yürüttüğünü vurgulayan yaygın bir efsanedir. Yaygın dememizin sebebi ise Anadolu'nun nispeten birbirine uzak bölgelerinde karşımıza çıkmasıdır. Karakoyun efsanesi, özellikle mobilitenin sınırlı ve zor olduğu dönemlerde dahi Anadolu'nun birçok noktasına yayılmıştır. Bu durum, efsanenin tarihsel derinliğine işaret ediyor olabilir. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden derlenen karakoyun efsaneleri, birbiriyle ufak farklılıklar gösterse de anlatının (olayın) önemli bölümü aynıdır. Saim Sakaoğlu da yurdun farklı yörelerinde Karakoyun için yakılan türkülere ve efsanelere rastlandığını söyler. Anadolu'da yaygın anlatımlar arasında küçük farklılıklar bulunur, içerik yönünden çeşitlemeler vardır. (Güneş, 2020: 102)

Karakoyun efsanesinin ana teması şöyledir: Bir gün bir çoban, sürüsünü yaydığı otlakların hâkimi olan beyin kızını görür ve aşık olur. Beyin kızının da gönlü bu çobana düşer. Çoban da kızını babasından ister. Tereddütte kalan bey çobana kızını vermek istemez. Çobana yapamayacağı bir görev verir ve eğer başarırsa kızını ona vereceğini söyler. Çobanı bir çeşit sınava tabi tutar. Bu sınav kimi anlatılarda bir hafta, kimilerinde üç gün, kimilerinde ise yirmi dört gün boyunca koyunlara hiç su içirilmeden bolca tuz yedirilip otlatılıp, sonrasında ise su içmeye götürülerek hiç su içirmeden sürüyü döndürmektir. Sürü pınara gider ve sürünün hepsi su içmeden geri döner. Sadece sürünün başındaki karakoyun su içmeye yeltenir. Karakoyun su içmeye yeltendiği anda çoban kavalını yanık yanık çalarak karakoyuna adeta yalvarır. Ve böylelikle karakoyun sudan içmez, çoban sınavı verir ve beyin kızına kavuşur. (bkz. Güneş, 2020)

Karakoyun efsanesinin Ağrı'dan, Urfa'dan ve Toroslar'dan derlenen çeşitleri vardır. Efsanenin ana olayı yukarıdaki gibidir. Ancak İsmet Alpaslan'ın Ağrı'dan derlediği efsanede daha detaylı bir anlatı ve yan olaylar da yer almaktadır. (bkz. Alpaslan, 1992) Petekçinin Toroslardan derlediği karakoyun efsanesinde ise suya indirmenin yanında çam kütüğü parçalama gibi ek olaylar da yer almaktadır. (bkz. Petekçi, 1953) Toroslardaki Tahtacı Türkmenleri, günlük yaşantılarını efsaneye dahil etmiş gibi görünmektedir. Böylelikle aynı efsanenin tarihsel süreçte çeşitliliğe uğradığını söyleyebiliriz.

Karakoyun efsanesinin hatırlanması ve olayın canlandırılması amacıyla her yıl Denizli'nin Çal ilçesinde koyun atlatma festivali düzenlenmektedir. Bu festivalde sürünün çobanı takip edip çobanın arkasından suya girmesi beklenmektedir. Çobanın özellikle eğittiği, elleriyle beslediği ve kendisine en bağlı olan koyun suya girerse, diğer koyunlar da suya girecektir. Rivayetlere göre efsanenin yaşandığı o günden bu güne Aşağıseyit Köyü'nde çobanlar hem çobanın ölümsüz aşkına saygı için hem de çobanlık mesleğinin şanı için sudan koyun atlatma yarışı düzenlemektedir. (Okca, 2015: 492) Resmi kaynaklara göre bu yarışma sekiz asırdır sürmektedir. (bkz. url-1)

Efsanelerin derlendiği bölgeler ile Ankara Devlet Konservatuvarı'nın derlemelerinde kayıt altına alınmış karakoyun (davarı suya indirme) ezgileri, bölgeleri bakımından yakınlık göstermektedir. Karakoyun efsanesinin derlendiği yerlerden biri olan Torosların eteğinde bu yarışmanın düzenlenmesi, mekân açısından tutarlılık sağlamaktadır. (bkz. Şekil 1)

Günümüzde, kaval icracıları için karakoyun efsanesinin adeta müzikal yansıması olan karakoyun ezgisinin özel bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. ADK derlemelerinde de yurdun çeşitli bölgelerinden derlenen karakoyun ezgisinin, Cumhuriyet'in erken dönemindeki saha çalışmasında kayıt altına alınan kaval icracıları arasında tercih edilen bir ezgi olduğu anlaşılmaktadır. 1980'lerin başından itibaren profesyonel icra alanına giren kromatik perde yapılı dilsiz kaval için Karakoyun ezgisi performatif açıdan bir ustalık göstergesi olarak düşünülmektedir. Karakoyun profesyonel icracılar tarafından, hortlatma tonuyla çalınmaktadır. Ezgiden bağımsız olarak, yalnızca horlatma tonu dahi bir ustalık göstergesi ve rüştünü ispat etme yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. (bkz. Sarısözen: b.t.) Karakoyun ezgisi profesyonel icra alanında gelenekselliği neredeyse en tartışılmayan eser olarak icra edilmeye devam etmektedir. Özellikle TRT repertuvarındaki notaya dayalı icra dışındaki icraların gelenekselliği konusunda çeşitli görüşler varken, Karakoyun ezgisi bir çeşit gelenek fenomeni olarak karşımıza çıkar. Kaval ve çoban ilişkisinin tarihsel derinliğinde, Karakoyun efsanesi ve efsane hatırıyla gerçekleştirilen sudan atlatma festivalinin sekiz asırdır sürdüğü durumda, efsaneye konu olan kaval ezgisinin tarihin derinliklerinden günümüze uzanan bir ezgi olduğu ortadadır. Karakoyun ezgisi belirlenemeyen bir geçmişten günümüze uzanmaktadır. Peki hangi Karakoyun?

Şekil 1. Efsaneler, ezgiler ve yarışmanın coğrafi dağılımı



Ankara Devlet Konservatuvarı'nın gerçekleştirdiği derleme çalışmalarında, Anadolu'nun birçok bölgesinde kaval ile icra edilen ezgiler kayda alınarak derlenmiştir. Çalışmamızda, günümüzde çalınan Karakoyun icrası ile benzerlik gösteren derleme kayıtları incelenmiştir. Anadolu'dan derlenen kaval icralarında karakoyun izleri aranırken, hayvan ve hayvancılıkla ilgili tüm ezgiler de taranmıştır. Çobanlık ile ilgili "koyun havası", "davarın suya indirilmesi" "davarın suya indirilmesi ve döndürülmesi", "koyunu suya indirme", "karakoyun", "sabahdan davarı yörütme", "erkek davar havası", "koyunu yavaş yörütme havası", "çoban köpeği arıyor, buluyor ve oynuyor", "davar kaldırma (yataktan)", "davarı yelleme", "köpeği kavalla çağırma", "davarı tuza endirmek" isimlerinde bir çok kaval icrası olduğu tespit edilmiştir. (bkz. Kaya, 2014) Bu icralar arasından, günümüzde icra edilen karakoyun ezgisiyle

melodik ve form benzerlikleri gösteren sekiz ezgi tespit edilmiş ve bu ezgiler incelenmiştir. Bu ezgilerin coğrafi dağılımı Şekil 1'de gösterilmektedir.

İncelenen derleme kayıtlarında, kaval için ayırt edici bir icra tavrına sahip olan Bolu ve Tokat yörelerinin civarındaki Samsun, Amasya, Ankara ve Sivas illerindeki icralarda karakteristik özelliğe sahip horlatmalı dilli kavalın icra edildiği düşünülmektedir. Böyle düşünmemizin sebebi ise horlatmalı dilli kavalın basınçlı ve doğuşkanların kuvvetli şekilde iç içe geçen baskın tonudur. Adana, Gaziantep, Muş ve Elazığ illerindeki icralarda ise dilsiz kavalın icra edildiği düşünülebilir. Bahsi geçen icraların ulaşılabilen derleme fişlerinde kaval türü ile ilgili bilgi verilmemekte, yalnızca "çaldığı çalgı" kısmında "kaval" yazmaktadır. Bu sebeple duyulan ses üzerinden çıkarım yapılarak, referans kaval türü sadece tahmin edilmektedir.

İncelenen derleme kayıtlarında icra edilen ezgilerin hüseyni beşlisi üzerinde seyrettiği belirlenmiştir. Ankara, Amasya ve Samsun'dan derlenen ezgilerde segâh (sib2) perdesinin daha dik, buselik perdesine yakın olacak şekilde icra edildiği görülmektedir. Beypazarı'ndan derlenen ezgi "kara koyun" ismiyle, Adana'dan derlenen ezgi "koyun havası" ismiyle, incelenen diğer ezgilerin ise "davarı suya indirme" ismiyle kayıt altına alındığı görülmektedir. (bkz. Şekil 2) "Davarı suya indirme" ismi de çalınan ezginin ve ezginin formunun efsaneyle ilişkisini göstermektedir.

Şekil 2. İncelenen İcralar

İcracı Adı:	**Derleme Yapılan Yer:**	**Kaval Türü:**	**Ezgi Adı:**
Osman Atmaca	Amasya	Horlatmalı Dilli Kaval	Davarı Suya İndirme
Ömer Canaz	Samsun	Horlatmalı Dilli Kaval	Davarı Suya İndirme
Ömer Köse	Beypazarı/Ankara	Horlatmalı Dilli Kaval	Karakoyun
Kamil Fidan	Vezirköprü/Çorum	Horlatmalı Dilli Kaval	Davarı Suya İndirme
Resul Çelik	Muş	Dilsiz Kaval	Davarı Suya İndirme
İbrahim Yıldırım	Elazığ	Dilsiz Kaval	Davarı Suya İndirme
Hasan (?)	Gaziantep	Dilsiz Kaval	Davarı Suya İndirme
Davut Ceylan	Adana	Dilsiz Kaval	Koyun Havası

ADK derlemelerinde incelediğimiz ezgilerde bazı benzerlikler ve ayrışmalar görülmektedir. Özellikle tonik ve beşinci derece (hüseyni beşlisi düşündüğümüzde la-mi/dügâh-hüseyni) arasında seyreden döngüsel, ritmik melodilerin, davarı suya indirme icrasının karakteristik bir motifi olduğu görülmektedir. Tekrarlanan motifler farklılık gösterse de her ezgide tekrarlı motifler görülmektedir.

Örneğin Amasya Gümüşhacıköy'den derlenen, Osman Atmaca'nın icra ettiği Davarı Suya İndirme havasının giriş bölümü bahsettiğimiz şekilde tekrarlanan motiflerden oluşmaktadır. (bkz. Şekil 3)

Şekil 3. Osman Atmaca, tekrarlanan motifler



Muş'tan, Resul Çelik'ten derlenen ezgide de benzer şekilde mi ve la üzerinde duraksayarak tekrar eden motif görülmektedir. (bkz. Şekil 4)

Şekil 4. Resul Çelik



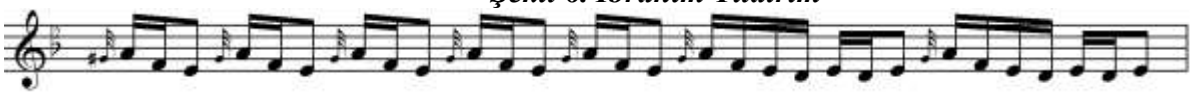
Vezirköprü'den derlenen Davarı Suya İndirme ezgisinde de yine tekrarlanan bir motif ve motifin sonunda 5. derece üzerinde bir kalış görülmektedir. Sonrasında ise tekrarlanan motifin çeşitlenerek tekrarlanmaya devam ettiğini söyleyebiliriz. (bkz. Şekil 5)

Şekil 5. Kamil Fidan



Tekrarlanan motifler bir döngü hissi yaratır. Döngüsel motifler incelenen tüm icralarda görülmektedir. Döngüsel/tekrarlanan motifler melodik çeşitlilik gösterseler de tüm icralarda aynı etkiyi yaratır. Örneğin, İbrahim Yıldırım'dan derlenen ezgide, diğer ezgilerden farklı bir yapıda melodik hareket görülmektedir. (bkz. Şekil 6) Yine benzer şekilde, Davut Ceylan'dan alınan ezgide de ritmik aksaklık gösteren melodik bir hareket görülmektedir. (bkz. Şekil 7)

Şekil 6. İbrahim Yıldırım



Şekil 7. Davut Ceylan



Özellikle Adana'da Davut Ceylan'dan alınan ezginin tekrarlanan motifi Teke yöresindeki zotlatmaları çağrıştırmaktadır. Karakoyun efsanesinin Toros Dağları'ndan derlendiği ve Toros Dağları'nın eteklerinde koyunu sudan atlatma şenliklerinin yapıldığı düşünüldüğünde, yine Toros'ların eteğindeki Adana'dan derlenen ezginin ritmik olarak Teke bölgesinin müzikal ifadelerini içermesi beklenilebilecek bir durum olarak görülmektedir.

İncelenen ezgilerde, Anadolu'nun farklı noktalarından, hatta kültürel olarak birbirine uzak sayılabilecek noktalarından olmasına rağmen, döngüsel melodik hareketlerin la-mi ekseninde, ortak bir ses alanında ve aynı dizi içerisinde olduğu görülmektedir. Farklı ritmik

yapılarda olmaları ise bulundukları kültür alanının müzikal ifadeleriyle şekillenmesiyle açıklanabilir.

İncelenen ezgilerde bir diğer benzerlik ise 5. ya da 6. derecenin üzerinde uzun kalışlar olarak karşımıza çıkmaktadır. 1980 sonrasındaki profesyonel icracıların Karakoyun icralarında karşımıza çıkan bu kalış derleme kayıtlarındaki icralarda da bulunmaktadır. Amasya (bkz. Şekil 8), Muş (bkz. Şekil 9) , Elazığ (bkz. Şekil 10) gibi farklı yörelerde dahi mi ve fa sesleri üzerinde bir kalış ortak özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 8. Amasya, Osman Atmaca



Şekil 9. Muş, Resul Çelik

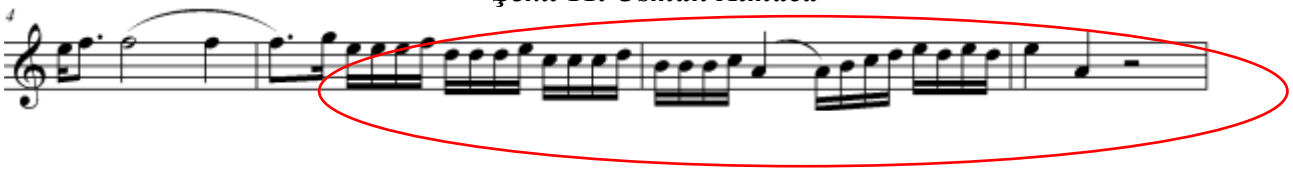


Şekil 10. İbrahim Yıldırım

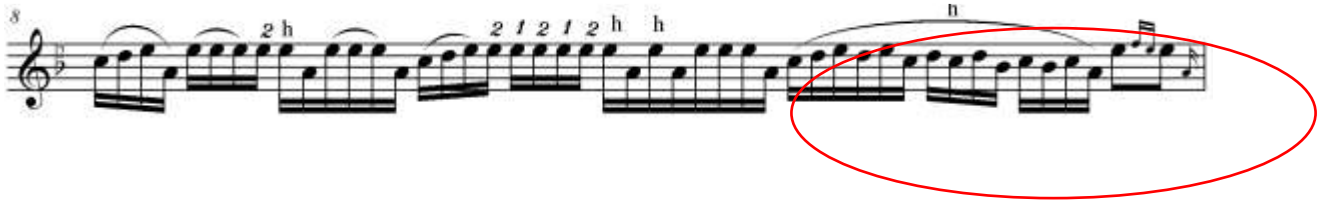


İcralarda benzer motif olarak değerlendirdiğimiz bir diğer melodik hareket ise tonik ile 5. derece arasında sekvens diyebileceğimiz varyantlardır. Ayrıca bu sekvens melodi (ya da melodinin çeşitlemesi) profesyonel icracılar tarafından icra edilen Karakoyun ezgisinin de en ön plana çıkan bölümüdür. Bu bölüm 5. dereceden toniğe sekvens ile inen ve sonrasında da genellikle 5. dereceye atlama yaparak sonlanan bir motif olarak görülmektedir. Yine her icrada melodik çeşitlilik gözlenirken, hareket yönü ve yapısı benzerlik göstermektedir. (bkz. Şekil 11, Şekil 12, Şekil 13, Şekil 14)

Şekil 11. Osman Atmaca



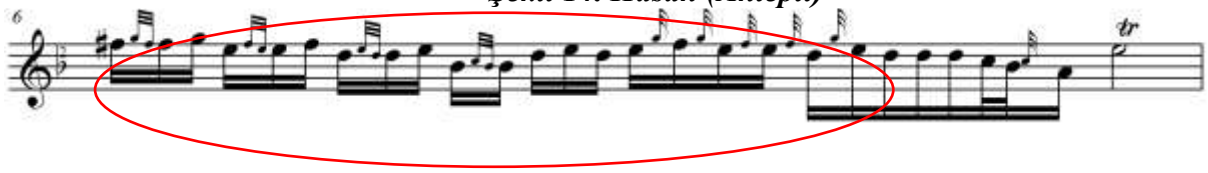
Şekil 12. Resul Çelik



Şekil 13. Ömer Canaz

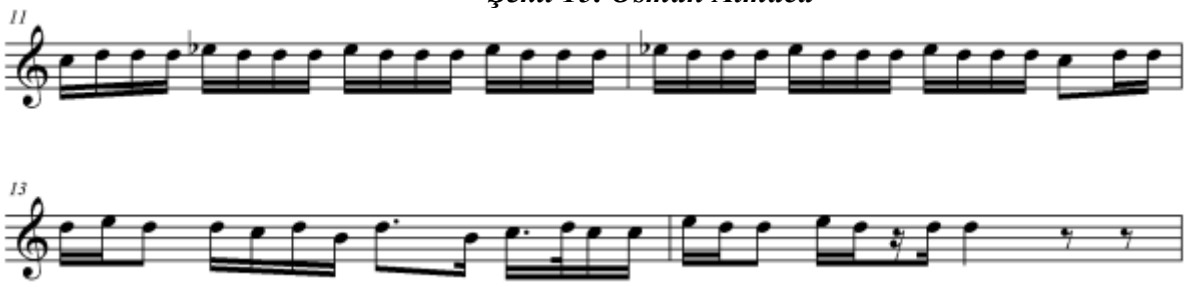


Şekil 14. Hasan (Antepli)



TRT İstanbul Radyosu kaval sanatçısı Osman Aktaş Karakoyun'un üç bölüm olarak çalındığını ifade etmiştir. (Kişisel görüşme: Osman Aktaş, 02.06.2024). Üçüncü bölüm olarak görülen, efsanedeki anlatıya göre çobanın karakoyuna kavalıyla yalvararak su içmemeye ikna ettiği bölümde "mi bemol" sesinin yoğunlukla tercih edilerek icra edildiği görülmektedir. Bu icralarda ton dışı denebilecek "mi bemol" sesine vurgu yaparak serbest ritimdeki icra da davarı suya indirme ezgisinin karakteristik bir bölümü olarak görülmektedir. 1998'de yayınlanan "Ana" albümündeki icrası ile ticari müzik piyasasındaki ilk Karakoyun icrasını yapmış Osman Aktaş, serbest çalınması alışılagelen ve "mi bemol" olarak çalınan bölümün Tokat yöresindeki Karakoyun icralarında ritmik ve oyun eşliğini anımsatır şekilde vurgulu çalındığını ifade etmiş, kavalın ticari müzik piyasasına ve akademik eğitim alanına girmesinde büyük rolü olan Sinan Çelik'in de Karakoyun'u Tokat yöresindeki gibi çalmayı tercih ettiğini belirtmiştir. (Kişisel görüşme: Osman Aktaş, 02.06.2024) Bu bilgiyle bakıldığında, Amasya'dan derlenen Osman Atmaca'nın icrası Osman Aktaş'ın ifadelerini karşılamaktadır. (bkz. Şekil 15)

Şekil 15. Osman Atmaca



İncelediğimiz icralar arasında diğer icralardan ayrılan bir icra da Beypazarı'ndan derlenen Ömer Köse'nin icrasıdır. Özellikle Beypazarı ilçesinin Bolu'ya yakınlığı göz önünde bulundurulduğunda, yapılan icranın Bolu'da tercih edilen horlatmalı dilli kaval ile yapılması beklenmektedir. Ancak icranın özellikle bir bölümünde Orta Anadolu müzik ifadelerinin de yer aldığı görülmektedir. Orta Anadolu müzik dağarcığına bakıldığında, makamsal geçişlerin sıklıkla yapıldığı görülmektedir. Özellikle "si bemol 2" perdesi ile "si bemol" perdesi arasındaki geçişli kullanım, çok karşılaşılan müzikal ifadelerden biridir. Bozlak açışlarında da sıklıkla sabâ geçkisine rastlamaktayız. Beypazarı'ndan derlenen ezgide, re sesi üzerinde sabâ

geçkisi olarak düşünülebilecek bir ezgi çalındıktan sonra, kürdi olarak (bazen de hicaz) re perdesinde durulmaktadır. Serbest olarak icra edilen bu bölümde de Adana örneğinde olduğu gibi yörenin müzikal ifadeleri görülmektedir. Orta Anadolu'da sıklıkla görülen makamsal geçkinin yanında, bozlaklarda duyulan yoğun çarpma kullanımı Beypazarı'ndan derlenen Karakoyun havasında da görülmektedir. (bkz. Şekil 16)

Şekil 16. Ömer Köse, Orta Anadolu müzikal ifadelerinin yansımaları



ADK derlemelerinde dikkat çeken bir diğer husus ise sol veya sol# sesinde yapılan uzun kalışlardır. Bu perdenin kavalın perde yapısı dikkate alındığında, çalış pozisyonuna göre en yukarıdaki ve arkada kalan perde olduğu anlaşılmaktadır. 1980 öncesinde, kaval toplu icra içerisine girmeden önceki dönemde perdelerin bir standardının olmadığı bilinmektedir. (bkz. Günaslan, 2022) Arka perdenin daha çok kaval boyunun orta noktasına, ergonomik açıdan zorluk yaratmayacak bir yere açıldığı ifade edilmektedir. (Kişisel Görüşme, Yurtçu, 28 Aralık 2021) Kavalda ayrıca son perdelerden sonra, parmakların eremeyeceği ve sürekli açık kalan deliklere Hz. Ali deliği, şeytan deliği veya cin deliği olarak adlandırılmıştır. (Karakoç, 2019: 55) Kavaldaki son perdelere ayrıca bir önem atfedilmesi, ilk perdeye de bir önem atfedilmiş olabileceğini düşündürmektedir. (bkz. Şekil: 17, Şekil: 18) Ömer Köse'nin icrasının tolun 7. derecesi olan sol sesiyle baskın bir şekilde bitmesi de 1. (arka) perdeye bir önem atfedildiğini gösterir niteliktedir. Ancak bu icra tercihi de Bolu ve Tokat arasında kalan bölgededir.

Şekil 17. Kamil Fidan, sol#'de kalış örneği



Şekil 18. Ömer Köse, sol sesinde kalış örneği



İncelediğimiz ezgilerde Elazığ, Gaziantep ve Adana örneklerinde ses alanının diğerlerine göre daha geniş olduğu gözlenmektedir. Özellikle dilli horlatmalı kaval çalınan ezgilerde ses alanı kavalın horlatma üretebilen ses alanına sıkışmış olarak görülmektedir. İbrahim Yıldırım, Gaziantepli Hasan ve Davut Ceylan'ın icralarında bir oktavı geçen bir ses aralığı görülmektedir. Ayrıca Malatya'dan, Hasan Hüseyin Orhan'dan derlenen ve bağlama ile çalınan "davarı suya götürme" ezgisi de ses aralığı olarak bir buçuk oktavı bulmaktadır. Ticari müzik piyasasında çalınan Karakoyun icrasının sadece horlatma alanında çalınıyor olması da Osman Aktaş'ın icrasına ve aslında Osman Aktaş'ın da esinlendiği Ali Bozan'ın icrasına dayanmaktadır. (Kişisel görüşme: Oman Aktaş, 02.06.2024)

Osman Aktaş, yaptığımız görüşmede, birçok resmi yazışma ile Ankara'da bulunan TRT arşivinden birkaç kaval kaydına ulaştığını ve içlerinden en çok Ali Bozan'ın icra ettiği Karakoyun ezgisinden etkilendiğini ifade etmiştir. (Kişisel görüşme: Oman Aktaş, 02.06.2024) Ali Bozan, icra ettiği Karakoyun ezgisine 1998 yılında "Ana" albümünde yer vermiştir. Ali Bozan'ın Karakoyun icrası 1940'lı yıllara aittir. Mesud Cemil, sunduğu radyo programında, "Bu havayı Anadolu'da iyi kaval çalan çobanlar bilirler ve hâlâ daha çalarlar. Sekiz on yıl önce İstanbul'a yolu düşmüş, iki gözü görmez bir halk sanatkarının yadigârıdır, bir özel plakta 7-8 parçası kalmıştı. Zaralı Ali Bozan, bir geldi, gitti; kim bilir nerelerdedir?" ifadeleriyle Ali Bozan'ı takdim eder. (bkz. url-2) Ali Bozan'ın icra ettiği kaval, Çorum, Amasya, Bolu yörelerinde olan horlatmalı dilli kavaldır. Ali Bozan'ın icrasındaki dikkat çekici unsur, oldukça düzenli ve ritmik bir ezgi olmasıdır. (bkz. Şekil 19) Döngüsel melodik hareketlerin ve uzun seslerde kalışlar, ADK derlemelerindeki örneklerle benzerlik göstermektedir.

Şekil 19. Ali Bozan, düzenli ritmik yapı



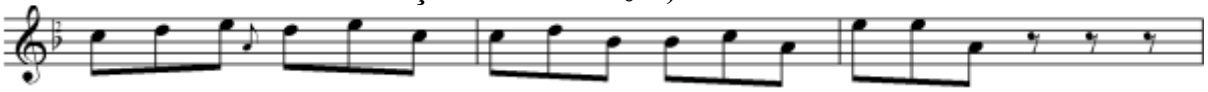
ADK derlemerinde olduğu gibi 6. derecede uzun kalışlar Ali Bozan'ın icrasında da görülmektedir. (bkz. Şekil 20)

Şekil 20. Ali Bozan, 6. derecede kalış



İncelediğimiz ADK derlemelerinde duyduğumuz 5. dereceden toniğe sekvens ile inen ve sonrasında da genellikle 5. dereceye atlama yaparak sonlanan motif, Ali Bozan'ın icrasında da görülmektedir. (bkz. Şekil 21)

Şekil 21. Ali Bozan, sekvens melodi



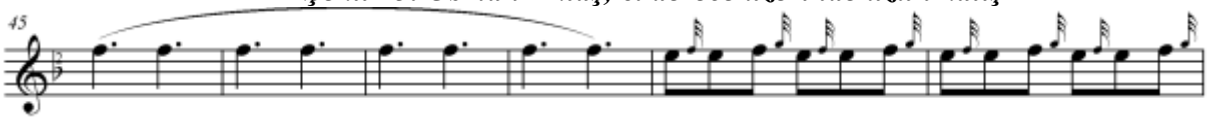
Dilsiz kavalın ticari müzik sektöründe yer alması, Arif Sağ ve Sinan Çelik'in kaval ölçülerindeki standardizasyon çalışmaları ile başlamıştır diyebiliriz. Sinan Çelik bu alanda bir öncü niteliğinde, tüm alanın saygısını kazanmış önemli bir icracıdır. Osman Aktaş kavaldaki standardizasyon çalışmalarında hem Sinan Çelik'in yakını olması sebebiyle hem de Çelik'le aynı kurum bünyesinde bulunmasından dolayı önemli katkılar yapmıştır. (Bkz. Günaslan, 2022) 1980'li yılların ortasından itibaren TRT İstanbul Radyosu'nda kaval icracısı olarak görev yapan Aktaş, aynı zamanda televizyonda da yer almasıyla, kavalın sanatsal performans alanındaki ilk yıllarında alanda en görünür icracıdır. Aktaş'ın 1998 yılında icra ettiği karakoyun icrası da diğer kaval icracıları için ulaşılabilinen ilk kaynak olduğundan dolayı asıl niteliktedir. TRT Repertuvarı'ndaki notaların "asıl" ve kesin olduğu görüşü, karakoyun ezgisi için de benzer bir durumda değerlendirilmiştir. Osman Aktaş'ın hem alanda en eski icracılardan biri olması, hem de TRT bünyesinde sanatını icra ediyor olması Aktaş'ın Karakoyun'unu bir referans haline getirmiştir. Aktaş'ın icrası, Ali Bozan'ın icrasıyla oldukça benzemektedir. (bkz. Şekil 22)

Şekil 22. Osman Aktaş, Karakoyun



Osman Aktaş'ın icrasında da Ali Bozan'ın icrasındaki gibi 6. derece üzerinde uzun bir kalış görülmektedir. (bkz. Şekil 23)

Şekil 23. Osman Aktaş, 6. derece üzerinde uzun kalış



ADK derlemelerinde incelediğimiz icraların hepsinde yer alan, Ali Bozan'ın icrasında da bulunan 5. dereceden toniğe inen sekvens melodi Osman Aktaş'ın icrasında da bulunmaktadır. Ancak incelediğimiz tüm icralarda bir ya da iki kere tekrar edilen bu melodi, Osman Aktaş'ın icrasında genişleyerek süresi uzayan sekvens, Karakoyun ezgisinin teması haline gelen bir hâl almıştır. (bkz. Şekil 24)

Şekil 24. Osman Aktaş, sekvens melodi



Son dönemde çalınan Karakoyun icralarına baktığımızda, melodik ifadelerin Osman Aktaş'ın icrasıyla büyük benzerlik gösterdiği görülmektedir. Osman Aktaş'ın dinlediği diğer Karakoyun'lar arasından Ali Bozan'ın çaldığı Karakoyun'dan etkilenmesi ve izinden gitmesi, alanda öncü olarak diğer icracıları da peşinden sürüklemiş olarak görülmektedir. Son dönem karakoyun icralarında döngüsel melodik hareketlerin, 5. ve 6. derecede uzun kalışların ve sekvens temanın icra edildiği, son bölümde de "mi bemol" gelen serbest kısımla sonlandırıldığı görülmektedir. Döngüsel melodik hareketlerin ADK derlemelerindeki çeşitliliğini yukarıda belirtmiştik. Ali Rıza Yalgın bu döngüsel melodiyi şöyle tarif etmektedir: "Koyunu Suya İndirme" havası üç sesle çalınır ve bir opera gibi birinci ses ile diğer sesler arasında ayrı ayrı ahenkle hakikaten sahneyi canlandırır." (Yalgın, 1944: 7) Bu üç sesle çalınan tekrarlı küçük motifler, döngü olarak tanımlanabilir.

Döngüler, birbirinin aynısı olan motiflerin sürekli tekrarı olarak tanımlanabilir. Armonik durağanlık soyut ifadeyi sağlayan önemli bir etken. Sürekli tekrar eden ritmik yapılar bir süre sonra zaman algısının ortadan kaybolmasına ve trans hissinin yaratılmasına sebep olmaktadır. Karakteristik bir ezgi olmadığı için dinleyicinin etrafını saran bütünsel bir atmosfer efekti sağlanıyor. Trans halini bozmamak için uyumlu aralıklar kullanılıyor. Sürekli devam eden "drone" sesinin ve sürekli bas sesinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. (Niren, 2007: 10-11) Karakoyun icrasındaki tekrarlar ve döngüler trans ve atmosfer etkisi yaratmaktadır. Profesyonel icracıların çaldığı Karakoyun'larda trans etkisi yaratan döngülerin sürelerinin oldukça uzadığı görülmektedir. *Loop* olarak değerlendirilebilecek motiflerin sürekli toniği duyurarak tekrarlanması da "drone" etkisi olarak görülebilir. Karakoyun icralarında bahsedilen döngüsel melodilerin sürelerinin tercihen uzadığı görülmektedir.

Osman Aktaşın icrasında Ali Bozan'ın icrasından geliştirdiği sekvens melodi, zamandaki ritmik yapıların iç içe geçer halde duyulmasını sağlayan *loop* etkisini kırarak dinleyiciye akılda kalan ve karakteristik bir melodi veriyor.

Osman Aktaş'ın bir performans sanatçısı olarak çeşitli karakoyun ezgileri içerisinden Ali Bozan'ın icrasını takip etmesi, bu icranın daha sunulabilir, ve taklit edilebilir olmasından dolayıdır. Karakoyun Osman Aktaş icrası ile dolaşıma girmiş ve popüler olmuştur. Karakoyun gitgide popüler müzik içerisine dahil olmuş ve kalıba girmiştir. Popüler müzik, kolayca tanınabilir ve bilinebilir türler arasında standartlaştırılmıştır. Popüler müzikte önemli olan şey stil ve ritimdir. (Karakaş, 2021: 28) Osman Aktaş'ın da ritmik, tanımlanabilir, kolay anlaşılır ve taklit edilebilir bir icrayı temel alarak çalması, karakoyun icrasının yaygın çalımını hızlandırmış görünmektedir.

Davarı suya indirme icralarında çokça görülen 5. veya 6. derecedeki kalışlar da 6. dereceye sabitlenmiş olarak görülmektedir. ADK kayıtlarında çeşitlilik görülse de, son dönem icracıları uzun kalışları 6. derecenin üzerinde yapmayı tercih etmektedir. Bu kalışların süreleri de, ADK derlemeleri icralarında serbestken, son dönem icralarda kalıplaşmış ve döngüsel melodilerin ölçüsü ile dört ölçü kadar icra edilir hale gelmiştir. Benzer bir icrayı Lütfi Akad'ın yönetmenliğini yaptığı, Yılmaz Güney'in başrolünde çobanı canlandırdığı 1967 yapımı "Kızılırmak Karakoyun" filminde de görmekteyiz. Filmde efsanenin işlendiği sahnedeki karakoyun icrası da ADK derlemelerindeki ortak özellikleri taşımakla birlikte, farklı melodiler içermesiyle Aktaş'ın, Bozan'ın ve ADK derlemelerindeki icracıların karakoyun icralarından ayrışmaktadır.

Karakoyun ezgisinin teması gibi görünen ve incelediğimiz icracılarda (Cihan Yurtçu, Murat Toraman, Ferhat Erdem, Sinan Çelik, Sinan Cem Eroğlu,) aynı şekilde çalınan ezgi dikkate değerdir. Bu ezgi, Ali Bozan'ın icrasından geliştirilen bir ezgidir. (bkz. Şekil 24) Bu ezgi, Gary Burns'ün *hook* terimiyle açıklanabilir. *Hook*, özellikle popüler şarkılardaki belirli

kısımların sürekli tekrarlanmasıyla dikkat çeken bir unsurdur. Bu unsur, şarkının akılda kalıcılığını artırarak dinleyicilerin ilgisini çeker ve ticari başarısını destekler. Ritmin güçlü bir şekilde kurulması ve tekrar eden melodik *hook* kullanılması belirgin örnekleridir. Ayrıca, bazı şarkılarda ritmin kurulmasıyla birlikte tekrar eden melodik *hook*lar da kullanılmaktadır. (Burns, 1987)

Osman Aktaş'ın geliştirdiği ezgi de bir *hook* olarak karşımıza çıkmaktadır. Karakoyun ezgisinin en akılda kalıcı melodisi olarak tanımlanabilir. Karakoyunda ritmik döngüsel hareketlerin yanında, Şekil 24'teki melodik *hook* dinleyiciye kancayı atmış ve dinlenebilirliği, akılda kalıcılığı, ölçülebilirliği sağlamış görünmektedir. *Hook* ticari müzik sektörü için daha sunulabilir olmasından dolayı taklit edilebilirliği kolaylaştırmış ve bilişsel konfor yaratmıştır.

Karakoyun ezgisinin standartlaştığı bugünden çıkış noktasına baktığımızda, Aktaş'ın resmi bir devlet kurumunda icracı olması, arşiv kayıtlarına erişimini TRT dışındaki icracılara kıyasla görece kolaylaştırmış görünmektedir. Bununla birlikte, Aktaş TRT bünyesinde olmasına rağmen arşivdeki kaval icralarına ancak büyük güçlükle ulaşabildiğini ifade etmiştir (Kişisel görüşme: Osman Aktaş, 02.06.2024); dolayısıyla buradaki erişim mutlak bir kolaylık değil, kurumsal konumun sağladığı göreli bir ayrıcalıktır. Alanın öncülerinden biri olan Aktaş, TRT'deki icracı kimliği ve bu kimliğin ördüğü sosyal sermaye aracılığıyla Ali Bozan'ın kaydına ulaşmış ve bu kaynağı kendisini izleyen icracılara işaret etmiştir. Aktaş'ın Bozan'ın icrasına erişebilmesi, ağ içindeki konum ve statünün ağda gömülü kaynaklara ve enformasyona diğer aktörlere kıyasla ayrıcalıklı (eşitsiz) erişim sağladığı yönündeki sosyal sermaye kuramıyla örtüşmektedir (Lin, 2001; Burt, Kilduff ve Tasselli, 2013; ayrıca bkz. Bourdieu, 1986). Nitekim Aktaş'ın TRT sanatçısı kimliğiyle 1990'lar ve 2000'lerde ulusal görsel medyada en görünür kaval icracısı hâline gelmesi ve "TRT notası=doğru/otantik" kabulünün üretildiği kurumu temsil etmesi, icra ettiği Karakoyun'a kurumsal bir meşruiyet ve simgesel sermaye kazandırmış; bu da ezginin takip eden kitle tarafından kolaylıkla benimsenmesini sağlamıştır (Bourdieu, 1986; Stokes, 1998; Özdemir, 2019). ADK derlemelerinde Karakoyun icrasının hem horlatmalı hem de horlatmasız icraları yer almaktadır. Ali Bozan'ın horlatmalı dilli kaval ile icra ettiği karakoyun icrasını takip eden günümüz icraları da horlatma tonuyla icra edilmektedir. Horlatmalı dilli kavalda yapılan nefes çevirme tekniği de dilsiz kavala uyarlanmış; Karakoyun ezgisi de kimi icracılar tarafından nefes çevirerek icra edilmektedir. Eserin yüksek performans eseri olması ve kaval için karakteristik tını olan horlatma tonuyla icra edilmesi, icracı için rüştünün ispatı ve mesleki kimliğin inşasıdır.

SONUÇ

Çalışmada karakoyun efsanesinin Anadolu'nun özellikle hayvancılıkla geçinen yerlerde derlendiği belirlenmiştir. ADK tarafından yürütülen derleme gezilerinde, karakoyun efsanesinin müzikal bir yansıması olan davarı suya indirme havaları, efsanenin derlendiği bilgeler ve kavalın karakteristik bir çalgı olarak öne çıktığı Bolu-Tokat arasındaki bölgeden derlenmiştir. Derlenen ezgilerde benzerlikler ve ayrışmalar olduğu görülmektedir. Benzerlik gösteren melodiler birbirlerinin çeşitlemesi olarak düşünülmelidir. İncelenen ezgilerde, Beypazarı ve Adana örneklerinde yöre özelliklerini gösterir şekilde ritmik ve stil farklılıkları gözlemlenmiştir. Ezgilerin ses sahalarında da farklılıklar gözlenmekte, horlatmalı dilli kaval ile çalınan ezgilerin ses alanlarının horlatma alanından kaynaklı olarak daha dar olduğu görülmektedir.

Son dönem icracılarının çaldığı karakoyun ezgisinin Osman Aktaş'ın icrasıyla büyük benzerlik gösterdiği, Osman Aktaş'ın da Ali Bozan'ın icrasını referans aldığı belirlenmiştir. Ancak Ali Bozan'ın karakoyun icrası, Osman Aktaş'ın ticari müzik sektöründe 1998 yılında yayınladığı albümdeki icrası ile birlikte popülerleşerek tek tipleşme eğilimi göstermiştir.

Özellikle *hook* olarak düşündüğümüz ezgi Karakoyun'un teması haline gelmiştir. Bir *loop* olarak değerlendirdiğimiz döngüsel melodiler, son dönem icraların zaman bakımından büyük bir kısmını kaplıyor gibi görünmektedir.

Karakoyun ezgisi, profesyonel kaval icracılığının ilk yıllarındaki önemli aktör Osman Aktaş'ın, radyo ve televizyondaki rolü sebebiyle geniş kitleye ulaşmasıyla neredeyse tek bir elden dağıtıma girmiştir. ADK derlemelerindeki çeşitli ezgilerin ve motiflerin elimine edildiği, ezginin hayatına Ali Bozan'ın kaydından devam edildiği görülmektedir. Osman Aktaş tarafından Ali Bozan'dan aktarılan ezgide ise sekvens melodi geliştirilerek, döngüsel melodilerin süreleri uzatılarak yeni bir forma sokulmuştur. Ezginin icrası ile ilgili, Ali Bozan referans gösterilerek "doğru icra" veya "yanlış icra" ifadeleri kullanılmaktadır. Bu gayret de modernizm bağlamında bir standartlaştırma eğilimi olarak görülebilir. Karakoyun ezgisinin, ritmik (veya değil) serbest çalınan bir ezgiden giderek uzun kalışların dahi ölçülü olduğu, ritmik ve standartlaşmış melodik yapıların yer aldığı bir ezgiye dönüştüğünü ifade etmek gerekir.

Karakoyun ezgisinin standartlaşma sürecine bakıldığında, bilgi asimetrisi ve ulaşılabilirliğin statü ile şekillendiği; kurumların çatısı altında ve temsiliyetlerin normatif sosyal etki yarattığı; *hook*la birlikte bilişsel konfor sağlanıp taklit edilebilirliğin arttığı ve performans açısından değerlendirildiğinde horlatma tonu ile birlikte eserin, müzisyen kimliği inşasında da kullanılan eşik eserlerinden biri olduğu şeklinde dört temel psikososyal mekanizmanın işlediğini söyleyebiliriz.

Kırsalda, toplumdan nispeten uzak, özgürce, belki biraz da başına buyruk seyreden Karakoyun'un, toplu yaşamın ve sosyal ilişkilerin merkezinde, sosyal normlara uygun olarak sunulabilir, dinlenebilir, ticari müzik sektörüne uyumlanmış, değişmiş ve tek tipleşmeye başlamış kentli bir Karakoyun'a dönüştüğü görülmektedir.

KAYNAKÇA

Aktaş, Osman. (2024). Kişisel görüşme. 02 Haziran

Alpaslan, İsmet. (1992) "Ağrı'dan Derlenmiş Karakoyun Efsanesi". *Milli Folklor* 15 : 31-32.

Burns, Gary. (1987). A Typology of "Hooks" in Popular Records, *Popular Music* , Vol. 6, No. 1, s. 1-20

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood Press.

Burt, R. S., Kilduff, M., & Tasselli, S. (2013). Social network analysis: Foundations and frontiers on advantage. *Annual Review of Psychology, 64*, 527–547.

Dankoff, R. & Kahraman, S.A. & Dağlı, Y. (2008). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Günaslan, Ersin. (2022). *Dilsiz Kavalın Değişen Performans Alanı ve Yeniden İnşa*, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı. İstanbul.

Güneş, Mehmet. (2020). "Kızılırmak" ve "Karakoyun" Efsaneleri Bağlamında Kültürün Yeniden Üretiminde Halk Anlatılarının İşlevselliği, Millî Folklor,Yıl 32, Cilt 16, Sayı 125

Karakaş, Ahmet Can. (2021) *Türkiye'de1980'li Yıllarda Popüler Kültürün Müzik Üretimine Yansımaları*, (Yüksek Lisans Tezi). Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Ana Bilim Dalı. Niğde.

Karakoç, Berat Talat. (2019). *Türkiye'de Dilsiz Kaval Yapım Teknikleri ve İcraya Yansımaları*, (Yüksek Lisans Tezi) Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı. Ordu

Kaya, Celal Volkan. (2014). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Halk Müziği Alan Araştırmaları Kataloğu*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı. İstanbul.

Lin, N. (2001). *Social capital: A theory of social structure and action.* Cambridge University Press.

Okca, A. (2015). Turkish Studies International Periodical for the Languages, *Literature and History of Turkish or Turkic* Volume, 10(14) , 483-508.

Özdemir, U. (2019). Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye'de nota-merkezli resmî halk müziğinin yapısökümü. *Rast Müzikoloji Dergisi, 7*(2), 2122–2148.

Petekçi, Ahmet. (1953) "*Karakoyun Masalı Üzerine Yeni Derlemeler*". Türk Folklor Araştırmaları 49: 5.

Picken, Laurence. (1975). *Turkish Folk Music Instruments*, İngiltere: Oxford University Press.

Sarısözen M. (B.t) Kaval, Tulum, Çifte http://www.turkishmusicportal.org/tr/makaleler/kaval-tulum-cifte.

Stokes, M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı* (H. Eryılmaz, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şahin, İlhan, (2018). *Göçebe Uygarlığında "Çoban" ve "Çobanlık"*, Uluslararası Çoban Mustafa Paşa ve Kocaeli Tarihi-Kültürü Sempozyumu-IV Bildirileri, I, Kocaeli 2018, s. 107-115.

Yalgın, Rıza. (1944), "Anadolu'da Kaval ve Çoban", *Çınaraltı* 133:6-7.

Yurtçu, Cihan. (2006). *Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi*. (Sanatta Yeterlilik Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul.

Yurtçu, Cihan. (2021). Kişisel görüşme. 28 Aralık, İstanbul.

Ankara Devlet Konservatuvarı Derlemeleri:

Davut Ceylan, ADK Derlemeleri: 657 B -2

Osman Atmaca, ADK Derlemeleri: 1136 A-2

Ömer Canaz, ADK Derlemeleri: 1142 B-1

Ömer Köse, ADK Derlemeleri 1338 B

Kâmil Fidan, ADK Derlemeleri: 509 B

Resul Çelik, ADK Derlemeleri: 1283 B-4

İbrahim Yıldırım, ADK Derlemeleri:1277 A-2

Hasan (Antepli), ADK Derlemeleri: 369 B-1

İnternet Kaynakları:

url-1:https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/denizli/kulturatlasi/sudan-koyun-gecirme-festivali (Erişim Tarihi: 15.03.2026)

url-2: https://www.youtube.com/watch?v=GEorrfBMx-g- (Erişim Tarihi: 21.10.2025)



url-3: https://www.youtube.com/watch?v=WOmvJbJn138 (Erişim Tarihi: 10.09.2025)

Ali Bedel İcrası: https://www.youtube.com/watch?v=xdslvpZiyVc (Erişim Tarihi: 9.03.2026)

Sinan Çelik İcrası: https://www.youtube.com/watch?v=jLmIBwR_FqI&list=PLDJn-V5rQnDX6LW1pGD0Xi5i4K3Wfn4J-&index=3 (Erişim Tarihi: 10.05.2026)

Sinan Cem Eroğlu İcrası: https://www.youtube.com/watch?v=-PcD8dMpLG0&list=PLDJn-V5rQnDX6LW1pGD0Xi5i4K3Wfn4J-&index=2 (Erişim Tarihi: 10.05.2026)

Ali Bozer İcrası: https://www.youtube.com/watch?v=GEorrfBMx-g&list=PLDJn-V5rQnDX6LW1pGD0Xi5i4K3Wfn4J- (Erişim Tarihi: 10.05.2026)

Amatör Çalgıcılar Festivaline Katılan Bireylerin Sahne Performans Kaygısı

Stage Performance Anxiety of Individuals Participating in the Amateur Instrumentalists Festival

Zeynep Selin Kütahya

Afyon Kocatepe Üniversitesi

zeynepselinkutahya@gmail.com

Sevgi Taş

Afyon Kocatepe Üniversitesi

satli@aku.edu.tr

Özet

Sahne performansı, müziksel üretimin en görünür boyutlarından biri olup, bireyin teknik yeterliliğinin yanısıra psikolojik hazırlığını da doğrudan etkileyen çok yönlü bir süreçtir. Özellikle amatör düzeyde müzikle ilgilenen bireylerde sahneye çıkma deneyiminin sınırlı olması, izleyici karşısında bulunma alışkanlığının yeterince gelişmemesi ve değerlendirilme algısı, performans kaygısının daha yoğun yaşanmasına neden olabilmektedir. Bu durum bireyin sahnedeki performansını ve müziğe yönelik tutumunu doğrudan etkileyen önemli bir değişken olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmanın amacı, Amatör Çalgıcılar Festivali'ne katılan bireylerin sahne performans kaygılarını ve bu kaygıyı etkileyen durumları incelemektir. Çalışma, amatör müzik eğitimi süreçlerinde sahne deneyiminin psikolojik boyutuna odaklanması ve performans kaygısının anlaşılmasına katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır. Bu araştırmada veriler; 19. Amatör Çalgıcılar Festivaline katılan bireylere uygulanan yapılandırılmış görüşmeler yoluyla toplanmıştır. Elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle işlenmiş ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Performans kaygısı, sahne kaygısı, amatör müzik eğitimi, festival

Abstract

Stage performance is one of the most visible dimensions of musical production, a multifaceted process that directly affects not only an individual's technical competence but also their psychological preparedness. Limited experience performing on stage, insufficiently developed familiarity with facing an audience, and the perception of being evaluated appear to intensify performance anxiety, particularly among individuals engaged in music at the amateur level. This factor is regarded as an important variable that directly affects individuals' on-stage performance and their attitude toward music. This study aims to examine the stage performance anxiety of individuals participating in the Amateur Instrumentalists Festival and the conditions influencing this anxiety. The study holds significance in that it focuses on the psychological dimension of the stage experience within amateur music education processes and contributes to a better understanding of performance anxiety. In this research, data were collected through structured interviews administered to individuals participating in the 19th Amateur Instrumentalists Festival. The data obtained were processed and interpreted using descriptive analysis.

Keywords: *Performance anxiety, stage anxiety, amateur music education, festival*

GİRİŞ

Enstrüman çalmayı öğrenmek kadar, topluluk karşısında veya sahnede çalgıyı icra etmenin de pek çok zorluğu vardır. Hem amatör hem de profesyonel müzisyenlerin yaşadığı bu icra zorluklardan birisi de sahne kaygısıdır.

Müzisyenler, bu bozukluğu meslek yaşantılarının neredeyse başlangıcından itibaren her performans halinde yaşarlar. Fakat bu bozukluk; yaşa, cinsiyete, deneyime ve daha birçok iç ve dış faktöre bağlı olarak değişkenlik göstermekte, artmakta veya azalmaktadır (Turan, 2020). Kaygı, sıkıntı, huzursuzluk, kötü bir şey olacak endişesi ve fiziksel belirtilerin de eşlik ettiği yoğun korku hali olarak tanımlanabilir. Aslında tehdit karşısında önlem alınmasını sağlayan, hayatta kalma dürtüsünü ifade eden doğal bir duygu durumudur. Ancak ne zaman ki kaygı, telaş ve korku yaşama engel olmaya başlar, kişinin işlevselliğini bozan bir düzeye ulaşır, o zaman tanımlama "kaygı bozukluğu" olarak değişim gösterir (Kabakçı, 2016). Kaygı, öğrencilerde sınav kaygısı, müzisyenlerde sahne kaygısı gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkabilmektedir.

Yöndem (2012)'in çalışmasına göre müzik öğrencilerinde enstrüman sınavlarından önce titreme, terleme, ısı değişimleri, mide bulantısı, baygınlık hissi gibi fiziksel belirtiler ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte dikkat eksikliği, notayı görmeme, ritmi kaçırma, sınavı erteleme, sınava girmeme gibi davranışsal etkiler görülmüştür. Bireylerin inançlarının ve düşüncelerinin performansı etkilediği bilişsel faktörler de bu bulgular arasındadır.

Tokinan'a (2013) göre ise performans kaygısının belirtileri fizyolojik, bilişsel ve davranışsal olabilir:

Fizyolojik belirtiler: Nabız artışı; nefes alıp verişin hızlanması, nefes darlığı; terleme, bulantı; baş dönmesi, ağız kuruluğu; terli avuçlar, yüz, boğaz, eller ve parmaklardaki aşırı gerginlik; "midedeki kelebekler"; titreme, soğuk eller; tuvalet ihtiyacı vb.

Bilişsel belirtiler: Özgüven kaybı; performans hakkındaki düşünceler ve endişeler nedeniyle konsantrasyon kaybı; hafıza hataları, hata yapma korkusu; yetersizlik hissi, kasların gerildiğini hissetme; bilinç kaybı, hatanın sonuçları ile ilgili endişeler; statü kaybı öngörüsü, "katastrofik durum" hakkında negatif bilinç; "korku korkusu"; performanstan kopma hissi, performansı gerçekleştiren ve kendini izleyen şeklinde benlik bölünmesi.

Davranışsal belirtiler: Titreme; güçsüzlük, ses titremesi; kalkık omuzlar, nemlenmiş dudaklar; ruhsuz yüz ifadesi, performans hataları (Tokinan, 2013).

Sahne korkusu, amatör sanatçılarla birlikte her düzeyde sanatçıyı olumsuz yöndeetkileyen ciddi bir sorun kaynağıdır. Kaygı, istenmeyen bir sonuç için tasalanmak veya nedenibelirsiz korku hali olarak ifade edilebilir (Akkılıç, 2020). "Sahne performansının, performansı yapan kişinin seyirci tarafından değerlendirildiği bir sosyal ortam olması nedeniyle, bu konu ile bağlantılı olarak hissedilen kaygı da bir sosyal fobi olarak tanımlanmaktadır" (Teztel ve Aşkın, 2007).

Çalgı eğitimi ve bu kapsamda performans kavramlarında kaygı bozukluğunun büyük ölçüde görüldüğü çıkarımı yapılabilir. Çeşitli bilimsel yayınlar doğrultusunda bu kaygı bozukluğu ve performans kaygısının sebep olduğu pek çok olumsuz etkinin ortaya çıktığı söylenebilir. Kaygı, bireyin hayat kalitesini olumsuz etkiler. Müzisyen bireylerde ise sahne performansını olumsuz yönde etkilemektedir. Bu durum sahne kaygısı veya sahne korkusu olarak adlandırılmaktadır.

Sahne kaygısının performans düşüklüğüne yol açtığı durumlarda kişide aşağılanma, özgüven kaybı ve itibar kaybında artış gösterdiği görülmüştür. Kişinin, çalışma süreci, bilgi ve birikimi, deneyimi ya da teknik kabiliyeti ne kadar olursa olsun eğer bir müzisyen müzikal

performansını sergilerken bir kaygı yaşıyorsa bu, topluluk karşısında iyi bir performans gerçekleştirmesini zorlaştıracak, hatta daha yoğun kaygı hallerinde neredeyse imkânsız hale getirecektir (Turan, 2020). Bu sebeple kişinin ortaya çıkan kaygıyı nasıl yöneteceğini bilmesinde fayda vardır.

Kabakçı(2016) çalışmasında, sahne performans kaygısını azaltmaya yönelik yararlı olabilecek önerileri şu başlıklar altında toplamıştır:

- Performansı sergilenecek eserin çok iyi öğrenilmiş olması
- Küçük yaşlardan itibaren çokça sahneye çıkma
- Sahneye çıkmadan önce performansı tanıdıklara seslendirmek
- "İlk gerçek performans sınıfta gerçekleşir" metoduyla hareket etmek
- Performans kaydı gerçekleştirmek/değerlendirmek
- İlk dakikaları geçirebilmek
- Workshop/Masterclass'lara katılım
- Diğer yöntemler

Turan (2020) araştırmasında, sahne korkusunun üstesinden gelmek amacıyla kullanılan stratejileri; temel bilgi yeterliliği, fizyolojik yeterlilikler, konsere yönelik hazırlık ve psikolojik hazırlık olarak başlıklandırmıştır.

Teztel ve Aşkın (2007),röportaj çalışmalarına katılan sanatçıların da yararlandıkları yöntemleri araştırmasının sonucundabilişsel, davranışsal ve Alexander tekniği gibi diğer teknikler başlıkları altına almışlardır.

Literatür incelendiğinde sahne kaygısının sahnede müzik yapacak olan bireylerin pek çoğunda gözlenebildiği anlaşılmaktadır. Literatürün çoğunlukla profesyonelleri temel alarak gerçekleştirilen yayınları kapsadığı ancak amatörlerle yapılan çalışmaları fazla içermediği görülmüştür. Bundan dolayı bu çalışmada aşağıdaki sorulara cevaplar aranmıştır.

- Öğrencilerin performans sırasındaki duygu durumları nasıldır?
- Öğrencilerin performans sırasındaki odaklanma durumları nasıldır?
- Öğrencilerin performans öncesinde ve performans sırasında hissettiği fiziksel durumlar nelerdir?
- Öğrencilerin performans ile ilgili yargılanmaya ve eleştirilmeye ilişkin görüşleri nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Çalışma, nitel bir araştırmadır. "İlişkilerin, etkinliklerin, durumların ya da materyallerin niteliğinin incelendiği çalışmalara nitel araştırma denir" (Büyüköztürk vd., 2024). Veriler görüşme yoluyla toplanmıştır. "Görüşme, sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniğidir. Yapılanmış görüşme, daha çok ne tür soruların ne şekilde sorulup, hangi verilerin önceden en ayrıntılı biçimde planlandığı ve aynen uygulanmaya çalışıldığı tekniktir" (Karasar, 2024).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, 2026 yılında gerçekleştirilen, 19. Amatör Çalgıcılar Festivali'ne katılan ve gönüllü olarak soruları cevaplandıran 39 öğrenci oluşturmaktadır. Çalışma grubunu oluşturan öğrenciler 8-14 yaş grubunu kapsamaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama aracı olarak bir soru formu kullanılmıştır. Bu formda biri seçenekli toplam 8 açık uçlu soru vardır. Soru formu, literatür taraması doğrultusunda hazırlanmış, içeriğin uygun olup olmadığını değerlendirmek üzere iki uzmanın görüşüne sunulmuştur. Öneriler doğrultusunda son soru formu son haline getirilmiştir.

Verilerin Toplanması

Veriler 19. Amatör Çalgıcılar Festivali'nde sahne alan öğrencilerden, soru formunun yüz yüze uygulanması yoluyla temin edilmiştir.

Verilerin Analizi

Verilerin analizi betimsel analiz yöntemiyle işlenmiştir. Bu çalışmada veriler, anlamlı bir biçimde sınıflandırılıp bulgular kısmında açıklanmıştır. Bulgular sunulurken öğrencilerin ifadelerinden doğrudan alıntılar yapılmıştır.

BULGULAR

Öğrencilerin Performans Sırasındaki Duygu Durumları

Festivale katılan öğrencilerin sahnede, performans sırasında hissettikleri duygu durumları ile ilgili olarak; kaygı, mutluluk, enerjik olma, keyif, stres gibi duygular hissettiklerine ulaşılmıştır. Veriler incelendiğinde öğrencilerin tek başına olumlu ya da tek başına olumsuz duygular hissetmedikleri görülmektedir. Olumlu duyguların olumsuz duygulara eşlik ettiği de görülmektedir.

Tablo 1: Sahnede Yaşanan Duygu Durumları

Duygu durumu	**N**	**Katılımcılar**
Kaygı, korku, endişe beraberinde olumlu duygular	13	Ö1,Ö3,Ö4,Ö7,Ö8,Ö13,Ö16,Ö24,Ö26,Ö30,Ö33,Ö34,Ö35
Endişe, stres, panik, kaygı	11	Ö5,Ö11,Ö12,Ö14,Ö19,Ö25,Ö27,Ö28,Ö29,Ö38,Ö39
Mutlu, keyifli, enerjik	15	Ö2,Ö6,Ö9,Ö10,Ö15,Ö17,Ö18,Ö20,Ö21,Ö22,Ö23,Ö31, Ö32,Ö36,Ö37

Elde edilen veriler sonucunda öğrencilerin performans sırasında stres yaşayıp yaşamadıkları ve ne düzeyde yaşadıkları tespit edilmiştir.

Tablo 2: Sahnede Hissedilen Stres Durumları

Stres düzeyi	**N**	**Katılımcılar**
Çok fazla (5)	3	Ö8,Ö27,Ö28
Çok (4)	8	Ö1,Ö2,Ö7,Ö16,Ö19,Ö24,Ö25,Ö29
Orta (3)	13	Ö4,Ö5,Ö11,Ö12,Ö13,Ö14,Ö23,Ö26,Ö30,Ö33,Ö35,Ö38,Ö39
Az (2)	7	Ö3,Ö15,Ö17,Ö21,Ö22,Ö31,Ö32
Yok denecek kadar az (1)	4	Ö6,Ö9,Ö18,Ö20
Gittikçe artan	1	Ö10
Gittikçe azalan	3	Ö34,Ö36,Ö37

Festivale katılan öğrencilerin sahnede, performans sırasında hissettikleri duygu durumları ile ilgili olarak; orta düzeyin üstünde stres yaşayan öğrenciler ile orta düzeyin altında stres yaşayan öğrencilerin eşit sayıda olduğu görülmüştür. Birkaç öğrenci stres düzeyinin

başlangıçta çok fazla olduğunu fakat çalmaya başladıktan sonra gittikçe azaldığını ifade etmiştir. Sadece bir öğrenci stres düzeyinin çaldıkça arttığını belirtmiştir.

Öğrencilerin Performans Sırasındaki Odaklanma Durumları

Elde edilen veriler sonucunda öğrencilerin performans sırasında hata yapıp yapmadıkları ve odaklanıp odaklanmadıkları tespit edilmiştir.

Çalışmada öğrencilerin hata yapma kaygısı yaşayıp yaşamadığı ve öğrencilerin odaklanma durumları belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmaya katılan öğrencilerin büyük çoğunluğu iyi odaklanabildiklerini söylemişlerdir. Performansına odaklanamayan öğrencilerden birkaçı yaptıkları hatalar esnasında yaşadıkları kaygıdan dolayı odaklanamadıklarını dile getirmişlerdir. Sahne dışındaki dinleyici faktöründen dolayı odaklanamayan öğrenciler de olduğu tespit edilmiştir. Aşağıda öğrencilerin verdikleri cevaplara ilişkin örnekler verilmiştir.

Ö1: Kötü ses çıkardığımda dikkatim dağıldı.

Ö3: Pek odaklanamadım çünkü kardeşim dikkatimi dağıttı.

Ö23:Odaklanabildim, odamda çalıyormuş gibi düşünerek sadece müziği dinledim.

Tablo 3: Sahnede Performans Hatası Yapma Durumları

Performans hatası durumları	N	Katılımcılar
Hata yapan fakat devam edebilen	20	Ö1,Ö4,Ö10,Ö11,Ö13,Ö14,Ö15,Ö18,Ö20,Ö21,Ö22,Ö25,Ö30,Ö31,Ö33,Ö34,Ö35,Ö36,Ö37,Ö38
Hata yapan ve kaygı yaşayan	12	Ö2,Ö3,Ö5,Ö7,Ö8,Ö12,Ö16,Ö19,Ö24,Ö27,Ö28,Ö29
Hata yapmayan	7	Ö6,Ö9,Ö17,Ö23,Ö26,Ö32,Ö39

Performans ile ilgili gerçekleşebilmesi olası hataları düşünmenin ve yapılan hatalar esnasında yaşanan kaygının performans odağını azaltabileceği düşünülmektedir. Performans esnasında heyecanlanan öğrencilerin kalp hızı arttıkça çalım hızında artış olabilir. Toplanan veriler incelendiğinde öğrencilerden 20'sinin performans sırasında hata yaptığı fakat devam edebildiği, 12'sinin hata yaptığı ve beraberinde kaygı yaşadığı, 7'sinin hiç hata yapmadığı görülmektedir (Tablo 3). Öğrencilerin birkaçı hissettikleri heyecandan ve kaygıdan dolayı olduğundan daha hızlı çaldıklarını ifade etmişlerdir. Performans sırasında hata yapan öğrencilerin büyük çoğunluğu hatalarını toparlayabildiklerini dile getirmiştir. Öğrencilerin verdikleri cevaplara ait ifadelerin birkaçı aşağıda sunulmuştur.

Ö7: Hata yaptım. O an her şeyin bittiğini hissettim.

Ö28: Hata yaptığım an yüzüm düştü. Ailem de hep böyle söylüyor.

Ö39: Ezbere çaldığım için hata yapmadım.

Tablo 2 ve tablo 3 karşılaştırıldığında genellikle hata yapan öğrencilerin stres düzeyi yüksek, hata yapmayan öğrencilerin ise stres düzeyinin hep orta ve altında olduğu görülmektedir. Stres düzeyi ve performans kalitesinin ters orantılı olduğu düşünülmektedir.

Performans Öncesinde ve Performans Sırasında Hissedilen Fiziksel Durumlar

Sahne performansı söz konusu olduğunda sadece zihinsel olarak değil fiziksel olarak da birtakım hisler yaşanabilir. Çalışmanın bu bölümünde sorulan sorular performans sırasında öğrencilerin fiziksel durumlarını tespit etmeye yöneliktir.

Performans kaygısı yaşıyorlar ise bu kaygı durumunun günlük aktivitelerine etkisi olup olmadığını öğrenmek amacıyla performans gününden bir önceki gün ile ilgili öğrencilerin uyku durumları sorgulanmıştır.Uzun sürebilecek bir kaygının uyku durumuna olumsuz etki edebileceği düşünülmektedir. Toplanan veriler incelendiğinde öğrencilerin büyük çoğunluğunun bir gün öncesinde sağlıklı uyuyabildiklerine ulaşılmıştır. İyi uyuyamayan 7 öğrencinin 4'ü konser düşüncesinden dolayı uyumakta zorlandığını ifade etmiştir.Öğrencilerin birkaçının verdiği cevaplar aşağıda sunulmuştur.

Ö1: Aklıma geldiğinde tabii ki biraz heyecanlıydım ama güzelce uyudum.

Ö12: Uykuya dalmakta zorlandım.

Ö27: Uykumda bile stresi hissettim.

Tablo 4: Performans Sırasında Görülen Fiziksel Durumlar

Fiziksel Durumlar	N	Katılımcılar
Kararlı ve dengeli Farklı bir belirti yok	12	Ö6,Ö9,Ö16,Ö17,Ö18,Ö20,Ö26,Ö30,Ö31 ,Ö32,Ö37,Ö39
El ve diz titremesi	21	Ö1,Ö2,Ö3,Ö4,Ö5,Ö8,Ö12,Ö13,Ö15,Ö19 ,Ö22,Ö23,Ö24,Ö25,Ö27,Ö29,Ö33,Ö34, Ö35,Ö36,Ö38
Solunumun sıklaşması ve kalbin normalden hızlı atması	2	Ö7,Ö14
Kaslarda gerilme ve güçsüzlük	4	Ö10,Ö11,Ö21,Ö28

Sahne kaygısı yaşıyorlar isebireylerin fiziksel durumlarında farklılık olmasının beklenilebilen bir durum olabileceği düşünülmektedir. Toplanan verilerde el ve dizlerde titreme, kalp ritminin hızlanması, üşüme hissi, kasların gerilmesi ve kasılması gibi belirtiler tespit edilmiştir.Öğrencilerden 25'i kaslarda gerilme, el ve dizlerde titreme gibi fiziksel belirtileryaşarken 13 kişi stabil bir fiziksel durumda olduklarını ifade etmişlerdir. Yalnızca öğrencilerin 2'si solunumda hızlanma, terleme, kalbin normalden hızlı atması gibi durumlar yaşadıklarını söylemişlerdir.Bu konuyla ilgili verilen cevaplardan örnekler aşağıda sunulmuştur.

Ö11: Kaslarım zayıfladı ve güçsüz hissettim.

Ö14: Kalbim çok hızlı atıyordu.

Ö24: Dizlerim titrediği için piyanonun pedalına basmakta zorlandım.

3.4. Performans ile İlgili Yargılanmaya ve Eleştirilmeye İlişkin Görüşler

Dinleyici faktörünün de katılımcıların stres düzeyine etkisi olabileceği düşünülmektedir. Çalışmaya katılan öğrencilere,sergiledikleri performanslar hakkında başkalarının ne düşündüğünün önemli olup olmadığını öğrenmeye yönelik soru yöneltilmiştir. Toplanan veriler aşağıda tablo biçiminde gösterilmiştir.

Tablo 5:Öğrencilerin dinleyici düşüncelerini önemseme durumları

Katılımcıların cevapları	**N**	**Katılımcılar**
Dinleyicilerin düşünceleri önemli değildir	22	Ö2,Ö3,Ö4,Ö8,Ö9,Ö11,Ö18,Ö20,Ö22,Ö24,Ö25,Ö27,Ö30,Ö31,Ö32,Ö33,Ö34,Ö35,Ö36,Ö37,Ö38,Ö39
Dinleyicilerin ne düşündükleri hakkında kaygım yoktur fakat merak ederim	12	Ö1,Ö5,Ö7,Ö12,Ö13,Ö15,Ö17, Ö19,Ö23,Ö26,Ö28,Ö29
Dinleyicilerin ne düşündükleri hakkında beklentim ve kaygım vardır	5	Ö6,Ö10,Ö14,Ö16,Ö21

Toplanan verilere göre öğrencilerin büyük çoğunluğunundinleyicilerin ne düşündüğü konusunda kaygı yaşamadığı tespit edilmiştir.Dinleyicilerin ne düşündüklerini önemseyen katılımcılardan 5'ibeklenti içerisine girip kaygılanırken kalan 12 kişinin bu konuda herhangi bir kaygı yaşamadığına ulaşılmıştır. Öğrencilerden birkaçının verdiği cevaplar aşağıda sunulmuştur.

Ö14: Jürinin ve eğitmenlerin ne düşündüğünü düşünmek beni geriyor.

Ö10: Hatam fark edildi mi diye endişelendim.

Ö36: Piyanonun başına oturduğum andan itibaren başkalarının düşüncesi önemli değildir.

SONUÇ

Bu araştırmadan edilen bulgular sonucunda performans kaygısı yaşamayan birkaç katılımcının yanı sıra sahne kaygısı yaşayan bireylerde ortaya çıkankaygı durumlarının da karmaşık bir yapıda olduğugörülmektedir.Her bireyin yaşadığı kaygı seviyesi ve belirtileri farklı düzeylerdedir. Müzik performans kaygısı her düzeyde müzik ile ilgilenen ve performans sergileyen bireyleri etkilemektedir.

Özellikle müzik eğitimcilerinin öğrencilerini bir performansa hazırlarken onların kaygı düzeylerini ve altta yatan sebepleri saptamaları, performans kalitesinin yükselmesini ve gelecekteki performanslara yönelik daha sağlıklı çalışmalar yapılmasını sağlayabilir (Tokinan, 2013). Bu bakımdan eğitimciler ve ebeveynler de öğrencinin gereksinimine göre sahne kaygısını azaltmaya yönelik bir yol izlemelidir.Literatürdeki çalışmaların da bu verileri desteklediği, özellikle öğrencilerin enstrümanlarını icra ederken öğrencilerin kaygı bakımındanfarklı fizyolojik belirtileri yaşadıkları ortaya çıkmıştır.Bu bakımdan bu fizyolojik belirtileri azaltmaya yönelik uzmanlar ve araştırmacılar tarafından önerilen egzersizleri ve teknikleri dikkate almakta fayda vardır. Bu tür ısınma hareketleri kaslarda oluşan kasılma, titreme gibi bulguların önüne geçebilir. Çeşitli nefes teknikleri ise solunum, kalp atışı gibi durumları normale indirgeyebilir. Performans yapılacak ortama alışmak, çalınacak eserlere hâkim olmak, aile ve arkadaşlar gibi tanıdık toplumlar karşısında çalma provası yapmış olmak gibi teknikler fayda sağlamaktadır. Sonuç olarak performans kaygısı, amatör olarak müzik yapan küçük yaştaki bireylerde de görülmektedir. Performans sırasında daha iyi başarı sağlamak adına bu kaygıların önüne geçilmelidir.

KAYNAKÇA

Kabakçı, C. (2016). Sahne performansı kaygısında farkındalık ve mücadele. Sahne ve Müzik, 3.

Turan, P. (2020). İlkokul çağındaki çocuklarda sahne korkusu ile mücadele ve performans üzerindeki etkilerinin incelemesi. The Journal of Academic Social Science, (107), 124-140.

Yöndem, Z. D. (2012). Müzik öğrencilerinde algılanan performans kaygısının fiziksel,davranışsal ve bilişsel özellikleri: nitel bir çalışma. Education and Science, 37(166), 181-194.

Akkılıç, A. G. (2020). Müzisyenlerde sahne korkusunun nedenleri ve baş etme stratejileri. Journal of Awareness (JoA), 5(1), 27-34.

Tokinan, B. (2013). Kenny müzik performans kaygısı envanterini türkçe'ye uyarlama çalışması. Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, 14(1), 53-65.

Teztel, G., & Aşkın, C. (2007). Sahne heyecanının Türk müzisyenler arasındaki yaygınlığı ve çözüm yöntemleri. İTÜDERGİSİ/b, 4(2).

Karasar, N. (2024). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (39. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2024). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (36.baskı). Ankara: Pegem Akademi.

KONFERANSLAR

CONFERENCES

Davetli Konuşmacı / *Key-Note Speaker*

Fırat Kutluk

Dokuz Eylül Üniversitesi

"Dijital Cehennemde Müzik Dinlemek"



Biyografi

1994 yılında "Türkiye'deki Pop Müzik Akımlarının Kültürel Çözümlemesi" başlıklı teziyle doktorasını verdi. Müzik ve sanat dergilerinde yazıları yayımlandı, sayı editörlükleri yaptı. Çok sayıda sempozyumun düzenlenmesine öncülük etti ve bilim kurulu başkanlıklarını yürüttü. 2005'te kognitif müzikolojiye eğilen Kutluk, nörogörüntüleme teknikleriyle (fMRI ve EEG) multidisipliner çalışmalarda proje yöneticiliği yaptı ve müzik beğenisi, müzik algısı, müzik dinleme, müzikte uyum-uyumsuzluk gibi konular üzerine yoğunlaştı. Kurucusu olduğu DABMER'in (Akustik Araştırmalar Merkezi) yedi yıl boyunca yöneticiliğini yaptı. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi'nde öğretim üyesidir.

Yayımlanmış kitapları:

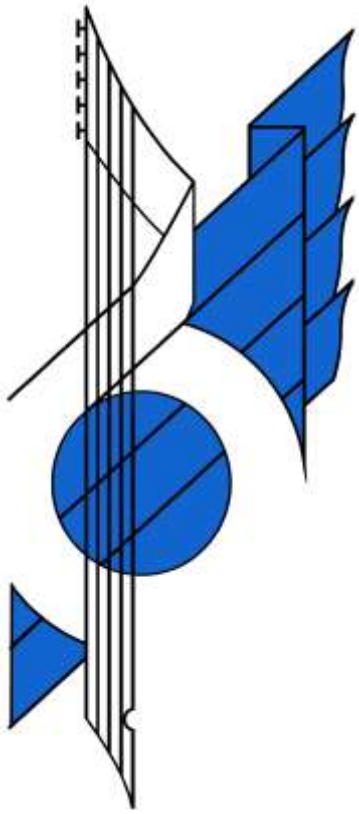
Müziğin Tarihsel Evrimi (1997), Müzik ve Politika (2018), In Which Direction is Music Heading? Cultural and Cognitive Studies in Turkey (2015), İllüzyon: Cumhuriyetin Klasik Müzik Serüveni (2016), Müzikte Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet (2016), Cumhuriyetin Müzik Politikaları (2018), Beethoven (2020), Neden Müzik Dinleriz? (2022), Müzik Kendini Anlatır (2023)

Biography

In 1994, he received his doctorate with his thesis titled "A Cultural Analysis of Pop Music Trends in Turkey." His articles have been published in music and art magazines, and he has served as a guest editor for various issues. He has led the organization of numerous symposiums and chaired their scientific boards. In 2005, Kutluk turned his focus to cognitive musicology, managing multidisciplinary projects using neuroimaging techniques (fMRI and EEG), and concentrated on subjects such as musical taste, music perception, music listening, and consonance-dissonance in music. He served as the director of DABMER (Acoustic Research Center), which he founded, for seven years. He is currently a faculty member at Dokuz Eylül University.

His published books:

Müziğin Tarihsel Evrimi (1997), Müzik ve Politika (2018), In Which Direction is Music Heading? Cultural and Cognitive Studies in Turkey (2015), İllüzyon: Cumhuriyetin Klasik Müzik Serüveni (2016), Müzikte Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet (2016), Cumhuriyetin Müzik Politikaları (2018), Beethoven (2020), Neden Müzik Dinleriz? (2022), Müzik Kendini Anlatır (2023)



Davetli Konuşmacı / *Key-Note Speaker*

İsmail Koçak

"Duygu, Beden ve Ses: Polivagal Teori"



Biyografi

İsmail Koçak, kulak burun boğaz uzmanı ve ses cerrahıdır. 1993'ten bu yana profesyonel ses kullanıcıları, şarkıcılar ve sahne sanatçılarıyla çalışmakta; ses bilimi, terapi ve fonocerrahiyi bir araya getiren multidisipliner bir yaklaşım uygulamaktadır. Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi mezunu olup, Ankara Üniversitesi'nde KBB uzmanlığını tamamlamış, Boğaziçi Üniversitesi'nde Biyomedikal Mühendisliği yüksek lisansı yapmıştır.

İstanbul'da kurucusu olduğu DrVoice Clinic'te çalışmalarını sürdürmekte olup, Türkiye'nin Eurovision ekibinin ses hekimliğini üstlenmiştir. Klinik çalışmalarının yanı sıra sahne deneyimine sahip bir vokalist olarak, performans sesine hem bilimsel hem sanatsal perspektiften yaklaşmaktadır.

Biography

İsmail Koçak is an ear, nose, and throat specialist and voice surgeon. Since 1993, he has worked with professional voice users, singers, and performing artists; employing a multidisciplinary approach that combines voice science, therapy, and phonosurgery. He graduated from Hacettepe University Faculty of Medicine, completed his ENT specialization at Ankara University, and earned a master's degree in Biomedical Engineering from Boğaziçi University.

He continues his work at DrVoice Clinic, which he founded in Istanbul, and has served as the voice physician for Turkey's Eurovision team. In addition to his clinical work, as a vocalist with stage experience, he approaches performance voice from both a scientific and artistic perspective.

Davetli Konuşmacı / *Key-Note Speaker*

Nursaç Doğanışık

"Ses ve Nefes Tekniklerinin İcraya Yansımaları"



Biyografi

İstanbul'da doğan Nursaç Doğanışık İlk, Orta ve Lise tahsilini İstanbul Etiler Hasan Ali Yücel İlkokulu ve Etiler (Levent) Lisesi, yüksek tahsilini 1988 yılında mezun olduğu İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Şan (Ses Eğitimi) bölümünde tamamladı.

Uzun yıllar mezun olduğu okul olan İTÜ TMDK'da öğretim görevlisi olarak hizmet veren sanatçı çok sayıda albüm çalışması, TV programı ve konserleriyle İstanbul Radyosundaki görevini sürdürerek Türk Halk Müziğini ve Türk Müziğini yurt içi ve yurt dışında başarıyla temsil etmiş olduğundan çok sayıda ödüle layık görüldü. Uzun yıllar TRT icra denetim ve repertuar kurulu üyeliği görevinde de bulunan sanatçı, 2010 yılında başladığı Acarkent Kültür, Müzik ve Dayanışma Derneğindeki koro şefliği ve halk oyunları eğitmenliğinin ve uzantısındaki konser ve gösterilerin yanı sıra şan, nefes teknikleri ve terapisi, solfej, diksiyon, fonetik, artikülasyon derslerine devam etmektedir. Ayrıca 2017 yılında devraldığı Kadıköy Belediyesi Taşkın Doğanışık THM Korosunun, Büyük Kulüp THM Korosunun ve Fa-Mi Musiki ve Sanat Derneği THM Korosunun şefliğini sürdürmektedir.

Biography

She was born in Istanbul. She completed her elementary, middle, and high school education at the Hasan Ali Yücel Elementary School in Etiler and Etiler (Levent) High School. She received higher education degree in 1988 from the Voice (Vocal Training) Department of the Istanbul Technical University State Conservatory of Turkish Music.nFor many years, she has been serve as an instructor at the very school from which she graduated, the ITU TMDK. Through numerous album projects, TV programs and concerts, while continuing her work at Istanbul Radio, she successfully represented Turkish Folk Music and Turkish Music both domestically and internationally.nShe also served for many years as a membe of the TRT Performance Oversight and Repertoire Committee, continues to teach voice, breathing techniques and therapy, solfège, diction, phonetics, and articulation, in addition to her roles as choir director and folk dance instructor at the "Acarkent Culture, Music, and Solidarity Association," which she joined in 2010, as well as the concerts and performances associated with these activities. Additionally, he continues to serve as the conductor of the "Kadıköy Municipality Taşkın Doğanışık THM Choir", "Büyük Kulüp THM Choir" and the "Fa-Mi Music and Arts Association THM Choir" roles he assumed in 2017.

ATÖLYE
WORKSHOP

Atölye / Workshop

Stefanie Aydın

"Hazine Kesesi Yapım Atölyesi"



Biyografi

Stefanie Aydın, Almanya'daki Braunschweig University of Art'dan endüstriyel tasarımcı olarak mezun oldu. Serbest tasarımcı olarak çalışırken hem ürün tasarımında hem de grafik tasarım alanında tecrübe kazandı. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalıştı. Kâğıt, keçe, kumaş gibi doğal ve geri dönüşümlü malzemelerle ve yöntemlerle çalışmaktadır. Sürdürebilirlik onun için önemli bir konudur. Eserleriyle sergilere katılmakta ve eserlerin yapım süreçleriyle ilgili çalıştaylar vermektedir.

Biography

Stefanie Aydın graduated as an industrial designer from the Braunschweig University of Art in Germany. While working as a freelance designer, she gained experience in both product design and graphic design. She worked as a lecturer at the Faculty of Art and Design at Eskişehir Osmangazi University. She works with natural and recyclable materials such as paper, felt, and fabric, employing sustainable methods. Sustainability is an important concern for her. She participates in exhibitions with her works and conducts workshops on the processes involved in creating them.

PANEL

PANEL

Moderatör
Uğur Türkmen

Konuşmacılar
Kerim Vural
Bülent Cebeci
Adil Özkan
Mustafa Salün

"Kütahya'nın Sosyoekonomik Kalkınmasında Sanat ve Müziğin Rolü"



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

KONSER ADI	YER	TARİH VE SAAT
ELHAN DUO **Özlem Elitaş/Solist** **Burak Kaynarca/Ud**	Vahitpaşa El Yazmaları Kütüphanesi	06 Mayıs 2026 16.00
KÜTAHYA AHMET YAKUPOĞLU GÜZEL SANATLAR LİSESİ-SAKARYA GÜZELSANATLAR LİSESİ SEMPOZYUM ÖZEL KONSERİ	Hezar Dinari Kültür Merkezi	06 Mayıs 2026 20.00
OTİZMLİ YETENEKLER ÖZEL KONSERİ **Hazırlayan: Didem Çetinkaya**	Kırdar Bilgiören Koleji	07 Mayıs 2026 14.00
İKİ LAVTA KONSERİ **Enver Mete Aslan** **Gökhan Çaylak**	Aysel Selahattin Erkasap Sosyal Bilimler Lisesi	07 Mayıs 2026 14.00
DÖNGÜSEL MİNYATÜRLER DÖRT EL ve ALTI EL PİYANO RESİTALİ **Malgorzata Zarebinksa** **Piotr Grodecki** **Lilian Tonella Tüzün**	Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi	07 Mayıs 2026 14.00
UD RESİTALİ **Burak Kaynarca**	Vahitpaşa El Yazmaları Kütüphanesi	07 Mayıs 2026 14.00
KEMAN RESİTALİ **Cihat Aşkın**	Kırdar Bilgiören Koleji	07 Mayıs 2026 19.00
HİSARLI AHMET ÇOCUK KOROSU **Betül Onur/Şef** **Serkan Saruhan/Korrepetitör**	Hezar Dinari Kültür Merkezi	07 Mayıs 2026 20.00
TÜRK HALK MÜZİĞİ KONSERİ **Çiğdem Yöntem/Solist-Bağlama** **Veli Yöntem/Kabak Kemane**	Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	08 Mayıs 2026 11.00
KANUN RESİTALİ/TANBÛRÎ BESTEKÂRLAR SAZ ESERLERİ **Özkan Özkoç**	Vahitpaşa El Yazmaları Kütüphanesi	08 Mayıs 2026 11.00
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ MÜZİK UYGULAMA VE ARAŞTIRMA MERKEZİ BAĞLAMA TOPLULUĞU **Sedat Çılgın** **Ezgi Gizem Erdoğan** **Yaşar Can Bilgin** **Hasan Yiğit Özen**	Atatürk Anadolu Lisesi	08 Mayıs 2026 11.00
KEMAN RESİTALİ **Sonat Coşkuner**	Nafi Güral Fen Lisesi	08 Mayıs 2026 14.00
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ MÜZİK UYGULAMA VE ARAŞTIRMA MERKEZİ BAĞLAMA TOPLULUĞU **Sedat Çılgın** **Ezgi Gizem Erdoğan** **Yaşar Can Bilgin** **Hasan Yiğit Özen**	Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi	08 Mayıs 2026 14.00
GÜZEL SANATLAR LİSELERİ GİTAR ORKESTRASI	Kırdar Bilgiören Koleji	08 Mayıs 2026 15.30
MARSİAS KADINLAR KOROSU **Şef/Batuhan Ertunç**	Kırdar Bilgiören Koleji	08 Mayıs 2026 19.00
AHMET YAKUPOĞLU GÜZEL SANATLAR LİSESİ THM TOPLULUĞU "TÜRKÜLERİMİZDE DEĞERLER" SOLO & KORO KONSERİ **Erhan Bozkurt/Şef** **Ebru Öztürk/Sunum** **Osman Fethi Ark/Konuk Sanatçı**	Hezar Dinari Kültür Merkezi	08 Mayıs 2026 20.00

GİTAR RESİTALİ **Ali Erim**	Boğaziçi Şehir Koleji	09 Mayıs 2026 11.00
NEFESLENİŞLER **Serdar Kastelli**	Kırdar Bilgiören Koleji	09 Mayıs 2026 17.00
ZAMANIN İÇİNDEN EZGİLER **KEMAN / PİYANO RESİTALİ** **Bahar Büyükgönenç/Keman** **Tutu Aydınoğlu/Piyano**	Kırdar Bilgiören Koleji	09 Mayıs 2026 19.00
MUSTAFA SALÜN ve ZEYBEKLERİ **16. YIL 16 SAZ**	Hezar Dinari Kültür Merkezi	09 Mayıs 2026 20.00
KÜTAHYA BELEDİYESİ THM ÇOCUK KOROSU **ŞEF/BİLAL CAN BEYDÜZ**	Hezar Dinari Kültür Merkezi	10 Mayıs 2026 20.00

SERGİ

EXHIBITION

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Sergisi

Katılımcılar
Adil Özkan
Hüseyin Efe
İbrahim Kocaoğlu
Mehmet Gürsoy
Mustafa Kemal Altınsoy
Sıddıka Altınsoy

