# MÜZİK KÜLTÜRÜNE DAİR ÇEŞİTLİ GÖRÜŞLER - IV

**Editör:**
Doç. Haluk YÜCEL,
Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER,
Prof. Dr. Nilgün SAZAK (Misafir Editör)

EĞİTİM
yayınevi

**MÜZİK KÜLTÜRÜNE DAİR ÇEŞİTLİ GÖRÜŞLER - IV**

**Editörler:** Doç. Haluk YÜCEL,
Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER,
Prof. Dr. Nilgün SAZAK (Misafir Editör)

**Genel Yayın Yönetmeni:** Yusuf Ziya Aydoğan (yza@egitimyayinevi.com)
**Genel Yayın Koordinatörü:** Yusuf Yavuz (yusufyavuz@egitimyayinevi.com)
**Sayfa Tasarımı:** Eğitim Yayınevi Grafik Birimi
**Kapak Tasarımı:** Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
**Yayıncı Sertifika No:** 14824

**ISBN:** XXXXXXX
1. Baskı, Mayıs 2020

**Baskı Cilt**
Sage Yayıncılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Kazım Karabekir Cad. Uğurlu İş Merkezi No: 97/24
İskitler/Ankara
Matbaa Sertifika No: 14721

**Kütüphane Kimlik Kartı**
MÜZİK KÜLTÜRÜNE DAİR ÇEŞİTLİ GÖRÜŞLER - IV
Editörler: Doç. Haluk YÜCEL,
Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER,
Prof. Dr. Nilgün SAZAK (Misafir Editör)
328 s., 165x240 mm
Kaynakça var, dizin yok.
ISBN: XXXXXXXX

Copyright © Bu kitabın Türkiye'deki her türlü yayın hakkı Eğitim Yayınevi'ne aittir. Bütün hakları saklıdır. Kitabın tamamı veya bir kısmı 5846 sayılı yasanın hükümlerine göre kitabı yayımlayan firmanın ve yazarlarının önceden izni olmadan elektronik/mekanik yolla, fotokopi yoluyla ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz.

EĞİTİM
yayınevi

**Eğitim Yayınevi**
Rampalı İş Merkezi Kat: 1 No: 121
Tel: (0332) 351 92 85 • Meram/KONYA
E-mail: bilgi@egitimyayinevi.com

kitapmatik
internetteki kitapçınız
kitapmatik.com.tr

## İÇİNDEKİLER

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRK MUSİKİSİNDE ŞARKI .....7
Doç. Haluk YÜCEL

EDVÂRLARDA SÖZLÜ MÛSİKÎ FORM AÇIKLAMALARI VE
BU FORMLARDAKİ DEĞİŞİMLER ÜZERİNE ARAŞTIRMA .....39
Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER

HAYAT BOYU GELİŞİMDE MÜZİĞİN ROLÜ .....55
Prof. Dr. Nilgün SAZAK, Doç. Dr. M. Nevra KÜPANA

HÂZÂ MECMÛA-İ SÂZ Ü SÖZ'DE YER ALAN 'TÜRKİ'LERİN GÜNÜMÜZ
TÜRKÜLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI .....85
Dr. Öğr. Üyesi, Mahir MAK

GELENEKSEL YAYLI ANADOLU ÇALGILARININ KÜLTÜREL
ETKİLEŞİMLERİ VE ETKİLERİ; KEMENÇE ÖRNEĞİ .....97
Öğr. Gör. Hande TAŞÇEŞME

DİLSİZ KAVALIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ VE ORGANOLOJİK GELİŞİMİ .....107
Öğr. Gör. Berat Talat KARAKOÇ

TÜRK HALK OYUNLARI ANASANAT DALLARI İÇİN DİJİTAL DÖNÜŞÜM
SÜRECİNDE UZAKTAN EĞİTİM MODEL ÖNERİLERİ
"SAÜ DK THO ÖRNEKLEMİ" .....117
Doç. Dr. Kerem Cenk YILMAZ Dr. Öğr. Üyesi Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU

SAKARYA MANAV'LARININ HALK OYUNLARI VE
OYUN MÜZİĞİ KÜLTÜRÜ (GELENEKTEN GELECEĞE) .....129
Doç. Kerem Cenk YILMAZ, Öğr. Gör. M. Kürşad TÜRKAY

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MACAR ETNOKOREOLOJİ TARİHİNE
KISA BİR BAKIŞ "PHD JÁNOS FÜGEDİ RÖPORTAJI" .....165
Dr. Öğr. Üyesi Dilek Cantekin ELYAĞUTU

SINIF ÖĞRETMENLERİNİN MÜZİK DERSİNE YÖNELİK
TUTUM ÖLÇEĞİ GELİŞTİRME ÇALIŞMASI .....181
Öğr. Gör. Aykut BÜYÜKKÖSE

MUZİKA-YI HÜMAYUNDAN TÜRK BEŞLERİNE TÜRK MÜZİĞİNDE
ÇOK SESLENDİRME KONUSUNDA BİR DEĞERLENDİRME .....193
Dr. Öğr. Üyesi Naci MADANOĞLU

KLASİK, MODERN, AKADEMİK MÜZİĞE EVRENSEL
BİR YAKLAŞIM OLARAK FONKSİYONEL TEORİ .....215
Dr. Öğr. Üyesi Leyla BEKENSİR

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SES VE AKORT KAVRAMI .....231
Dr. Öğr. Üyesi Dilara Gözde ARAZ

MODERN MÜZİK TEMALARI İLE BESTELENMİŞ OLAN 'THREE TIMES FOR
FLUTE' ADLI SOLO FLÜT ESERİNİN İNCELENMESİ VE YORUMLANMASI ..... 247
Doç. Ceren DİK

GELENEKSELİN ÖTESİNDE: HENRY COWELL'IN STRING
PİYANO TEKNİĞİ VE THE BANSHEE .....267
Doç. Elif ÖNAL

TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE MÜZİKTE KROMATİZME GENEL BAKIŞ .....283
Dr. Öğr. Üyesi Ebru BULUR

MÜZİK VE PİYANO EĞİTİMİNDE YENİ YAKLAŞIMLAR VE
YANSITICI DÜŞÜNME.....305
Dr. Öğr. Üyesi Hepşen OKAN

KİLİSE SINIRLARINDAN KLASİK MÜZİK ALANINA GEÇİŞ:
GREGORYEN İLAHİLERİNİN OTTORİNİO RESPİGHİ ESERLERİYLE
KİLİSEDEN SAHNEYE TAŞINMASI.....317
Doç. Tutu AYDINOĞLU

## ÖNSÖZ

"Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler" kitap serimiz, çok saygıdeğer akademisyen yazarlarına her seferinde yenilerinin eklenmesiyle; dördüncü sayısına ulaştı. Yazarlarımızın ve siz okurlarımızın teveccühüne teşekkürlerimizi sunuyoruz. Sizlerin ve yazarlarımızın görüşleri doğrultusunda; bu sayıya gelene kadar müziğin çok değişik konularından seçilmiş yazılarla yaptığımız söyleşilerimize, bu sayıyla birlikte, daha spesifik konularla devam etme kararı aldık ve bu sayının konusunu; "Müzikte Geleneksellik ve Değişim" olarak belirledik. Farklı müzik disiplinlerinden akademisyenlerimizin kaleme aldığı yazılarda; müziğin geleneksel unsurlarını ve bu unsurların belirli periyotlarda geçirdiği değişimleri hakkında bilgi, belge ve tartışmaları bulacaksınız.

Klâsik Türk Müziği, Türk Halk Müziği, Halk Oyunları, Klâsik Batı Müziği, Müzikoloji, Müzik Teorileri ve Müzik Eğitimi disiplinlerinde yazılar bulacağınız bu sayımızda, "Müzikte Geleneksellik ve Değişim" konusunda fikir edinebilir, var olan fikirlerinize yenilerini ekleyebilir veya disiplinler arası ilişkiler kurarak bu disiplinlerin benzer ve farklı yanları ile ilgili yeni keşifler yapabilirsiniz. Hem kendi ilgi alanınız hem de ilgi alanınızı besleyecek konularla, siz okuyucularımızla yeniden buluşmanın heyecanı içerisinde, yeni sayımızı beğenilerinize sunuyoruz. Keyifli okumalar dileriz.

**Editörler**

Doç. Haluk YÜCEL

Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER

Prof. Dr. Nilgün SAZAK

# GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRK MUSİKİSİNDE ŞARKI

DOÇ. HALUK YÜCEL[1]

## GİRİŞ

Klâsik Türk Mûsikîsi tarihsel akışı içerisinde dönemin sanat anlayışına bağlı olarak çeşitli evrelerden geçmiştir. Söz konusu gelişim evreleri ses sistemi, makam ve usullerde yani müziğin nazari ve teori kısımlarında olduğu gibi beste türlerinde de zamanın şartlarından etkilenip kimi yeniliklerden nasibini almıştır. Mevcut kaynaklar incelendiğinde ilk örneklerine 17. yüzyılda karşılaştığımız şarkı, yapısal değişikliklere uğramasına rağmen asırlardır popülaritesini koruyup, Klâsik Türk Mûsikîsi'nde en çok kullanılan bir sözlü beste türü olarak varlığını devam ettirmiştir.

Bu çalışma, müzikte tür kavramı ve çeşitli araştırmacıların yaptıkları tür sınıflandırmasının hemen ardından Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü türleri arasında en yaygın biçimde kullanılan şarkı türünün, kelime anlamını, Divan Edebiyatındaki yerini, bu beste türünün karakteristik yapısını, Klâsik Türk Mûsikîsi tarih içerisindeki bestekârlar tarafından işlenişini, güncel uygulamalardaki şarkı türlerini ve zaman içerisinde uğradığı yozlaşmaları ele almaktadır. Bilhassa 19. yüzyılda başlayan batılılaşma hareketinin etkisi ile başta Hacı Arif Bey ile gelişen, değişen ve günümüzde de canlılığını koruyan şarkı bu çalışmada etraflıca irdelenmiştir.

### 1. Müzikte Tür ve Çeşitli Sınıflandırmalar

Kelime olarak tür, Osmanlı Türkçesinde *"nev, cins*", Almanca "*genus, gattung*", İngilizcede *"style, sort, type,* şeklinde kullanılmaktadır. Müzikte tür ve türlerin sınıflandırılması ise çeşitli araştırmacılarda şöyle betimlenmektedir:

Ahmet Say'a göre "Amaçları ve üretim özellikleri bakımından ortak yönlere

1 Düzce Üniversitesi Müzik Bölümü Öğretim Üyesi, hy.musiki@gmail.com

sahip olan, toplumsal ve bireysel bakımdan ayrı bir işlevi ve yeri bulunan müzik cinslerine verilen ad“ (Say, 2002: 368).

Hodeir’e göre: “*Türün görünüşte birbirinden çok ayrı ama aslında birbirini tanımlayan iki tanımlamasını yapabiliriz. Birinci tanımlamaya göre, bir eserin tasarlanmasında en başta gelen bir özdür. İkinci tanımlamaya göre, aralarında yeterli nitelik uyarlıkları gösteren biçimlerin aynı ocakta toplanması demektir*.”(Hodeir, 2002: 13)

Tanrıkorur ise müzikteki sınıflandırmayı şöyle yapmaktadır:

Genel Türüne Göre (Dini Müzik; Din Dışı Müzik)

İcra Türüne Göre (Ses Müziği; Çalgı Müziği)

Kullanıldığı Alana Göre (Askeri Müzik; Dini Müzik; Klasik Müzik; Halk Müziği; Eğlence Müziği)

İcra Edildiği Mekâna Göre (Ordu Müziği; Saray Müziği; Cami Müziği; Tekke Müziği; Şehir Müziği; Köy Müziği)

İcra Tarzına Göre (Usûllü İcra; Usûlsüz İcra) (Tanrıkorur 2005: 48).

Mehmet Özbek’e göre tür, ”*Ortak özellikleri olan yapıtların, biçime, şekile göre değil; içeriğe, anlatıma göre ayrıldıkları bölünmelere verilen addır. Çeşitli basamaklarda farklı bölünmelere uğrar. Birinci basamağı müzik olarak ele alırsak: Çok sesli Müzik, Hafif Müzik, Halk Müziği vb. birer türdür, içerikleri yani anlatımları farklıdır. İkinci basamakta Çok Sesli Müzik Türü de kendi arasında türlere ayrılır: Oda Müziği, senfoni Müzik vb.”*(Demir, 2013: 43).

Yücel, müzikteki sınıflandırmayı din duygusunu temel alarak din ve dindışı müzikler **(Yücel 2007: 2**) olarak iki grupta ele alır ve yaptığı sınıflandırmadaki tüm türleri (Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Askeri Müzik, Cami Müziği, Tekke Müziği vs.) tek tek inceler.

Ersoy’un Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi başlıklı makalesindeki sınıflandırması ise şöyledir:

Sosyolojik Bağlamı

Oturtum ve Tını Bağlamı

Çağ ve Zaman Bağlamı

Üslup ve Müziksel Doku Bağlamı

Yer ve Mekân Bağlamı

İşlev, Repertuar ve Tema Bağlamı (Ersoy, 2017: 11).

Müzikte tür sınıflandırmasını yapacak olursak;

Din temelli yapısına göre müzik türleri

Dini müzik

Dindışı müzik (Sekular)

Üretim özellikleri ve toplum beğenisi göre müzik türleri
Ulusal müzik
Uluslararası müzik
İcra edildiği mekâna göre müzik türleri
Oda müziği
Tekke müziği
Cami müziği
Mehter müziği
Şehir Müziği
Köy Müziği vb.
Müziğin sözlü veya sözsüz oluşuna göre müzik türleri
Söz müziği
Saz müziği
Söyleyiş özelliklerine göre müzik türleri
Uzun hava
Kırık hava vb.
Müziğin amacına göre müzik türleri
Klasik müzik
Şenlik müziği
Eğlence müziği vb.
Geleneksel Türk Müziği vb.

## 2. Şarkı'nın Etimolojisi ve Türk Edebiyatında Şarkı Hakkında Görüşler

Türk lehçelerinde "ır / yır / *cır"* ve "ırlamak / yırlamak / cırlamak" kelimeleri şarkı ve türkü söylemek olarak kullanılmıştır. "*Türkü kelimesinin, 'Türke ait' anlamında Arapça 'Türkî" sıfatından geldiğinde edebiyat bilginlerimiz birleşmektedirler. Ancak buradan kalkıp 'Şarkı' kelimesinin de Arapça 'doğuya ait' anlamındaki 'şarkî' sıfatından geldiği iddiasına geçmek, birincisiyle yapılan hayalî bir benzetmenin yanılgısıdır. Zira 'şarkı' kelimemiz, merhum Gazimihal'in çok değerli Musiki Sözlüğü'nde açıklandığı gibi, Arapça 'şarkî'den değil, Türkçe 'çağırgı' kelimesinden gelir ve 'türkü çağırmak' deyiminde dilimizde bugün dahi yaşar"* (Tanrıkorur, 1998: 75).

Şarkı formunun genel yapısı hakkında bilgi veren Yılmaz Öztuna'ya göre; "Şarkı, bir musiki ve Türk terimidir ve Arapça kaidesiyle yapılmıştır. Şark'a Do-

ğu'ya ait demektir. Osmanlı döneminde bu kelime "şarkıyyat=şarkılar" şeklinde çoğaltarak kullanılmıştır. Elimizde böyle yazma "Mecmua-i Şarkıyyat"lar, "şarkılar mecmuası" denen güfte kitapları vardır" (Öztuna, 2000: 447) demektedir.

Şarkılar bestelenmek için yazılan şiirlerdir. İlk manzumeleri 17. yüzyıla dayanmaktadır ve Türk edebiyatında daha çok murabba yani dörtlü nazım şekliyle yazılmışlardır. Murabba dışında da muhammes, müseddes nazım şekillerinden de örnekleri mevcuttur. Türküler gibi şarkılar da halk tarafından beğeni ile takip edilmiştir. Şarkılar, Türk müziği sözlü beste türleri arasında en önemlisidir. Edebiyatla çok yoğun bir etkileşimi olmuştur. Lale Devri'nin meşhur şairi Nedim (1680-1730) bu anlamda çok önemlidir.

*"Divan Edebiyatı'nda şarkı adıyla bestelenmek üzere yazılan manzum parçalar, yine bu türün ortaya çıktığı 17. yüzyılda "güfte mecmuaları" adlı eserlerde derlenmeye başlamıştır. Bugün hem bir musiki malzemesi hem de bir dil malzemesi olarak divanlardaki şarkı metinleri incelenebilir. Ancak divanlardaki bu metinlerin yanında, araştırmacıların en çok yararlanacakları kaynakların başında sözü edilen bu güfte mecmuaları gelmektedir. Bugün Türkiye'nin çeşitli kütüphanelerinde, çeşitli yüzyıllara ait birçok güfte mecmuası bulunmaktadır"* (Çelik, 2012: 591).

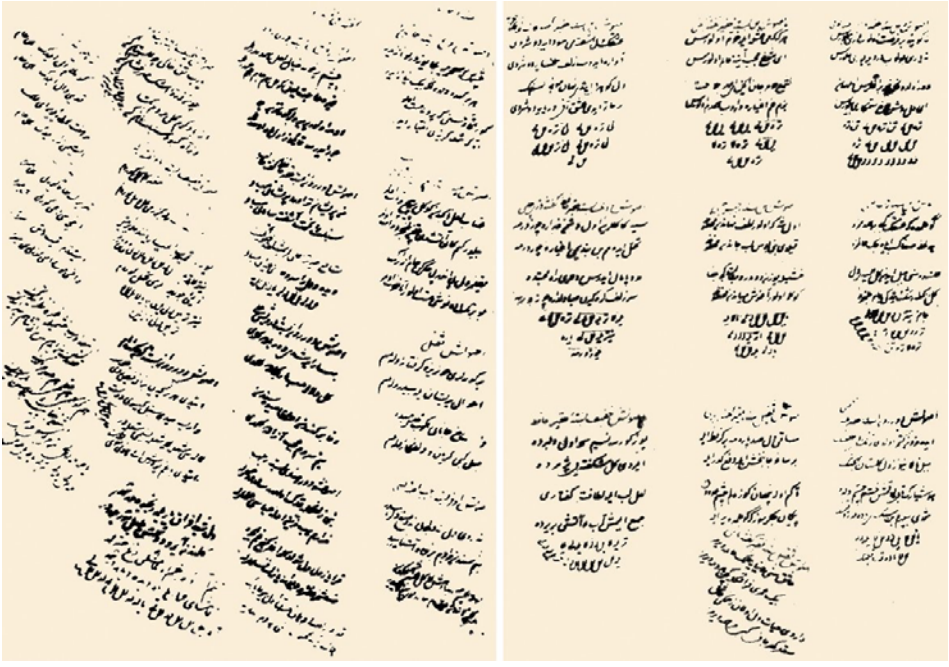
18. yüzyılın ortalarına kadar geçen süreçte bestelenen klasik formdaki eserler incelendiğinde güfteden çok nağmelerin ön planda olduğu görülmektedir. Bestekâr hünerini gösterdiği eserlerde belli bir prensip içerisinde terennümler kullanarak güfteleri desteklemiştir. Bilhassa kâr, beste, ağır Semâi ve yürük Semâi gibi klasik formlu eserlerde terennüm adı verilen kelimeler yahut heceler kullanılmıştır. Bu terennümler belli bir mana taşıyan aman, yar, cânım, belî yârim, ömrüm kelimeleri olabileceği gibi herhangi bir anlam ifade etmeyen yel lel li, te rel li, dir na gibi heceler de olabilmektedir…. Şarkı Divan Edebiyatında dört mısralık kıtalardan oluşan bir nazım biçimidir. Bu açıdan murabbalara benzer. Şarkılara, bestelenmek için murabba şekliyle yazılan eserler demek de mümkündür. Şarkı formu üzerine çalışmalar yapan araştırmacılar kısaca şarkı kelimesine değindikten sonra bu formun Divan Edebiyatındaki yeri ve önemi üzerine bilgiler verip pek çok divan şairinin murabbalarından örneklerle çalışmalarını desteklemişlerdir. Şarkının müzikte bir form olarak ele alındığı ve aynı zamanda nazım şeklini belirtmek üzere ilk olarak ne zaman ortaya çıktığı ve adlandırıldığı tam olarak bilinmemektedir…. Güfte mecmualarındaki şarkıların bazıları hece vezniyle yazılmış olup içerik ve biçim olarak Türkülere benzemektedir. Gazel tarzında yazılan şiirlerle üç mısralı bendlerden sekiz mısralı bendlere kadar farklı bend sayılarında yazılmış güftelerin şarkı olarak bestelendiği görülmektedir. Ancak şarkılarda en fazla kullanılan şekil dört mısralı, yani murabba-ı mütekerrir halindeki güftelerdir. Bu sebeple güfte mecmualarında şarkı yerine dörtlü anlamında murabba,

beşli anlamında muhammes, sekizli anlamında müsemmen gibi isimler kullanılmaktadır (Yücel, 2016: 57-58).

"*Lâle devrinde eğlence âlemlerinin doğurduğu bir ihtiyaç ile gelişen Şarkı, Nedim ile yaygın bir hale gelir. Divan edebiyatında öteden beri yazılmış olan murabbanın bestelenmiş şekli olan şarkı, divan şiirine bestelenerek söylenmek ve okunmak için Türkler tarafından kazandırılmıştır.*" (Erkul, 2009: 168) Nedîm (1681-1730), Osmanlı şairleri arasında devriyle birlikte anılan, hatta özdeşleşen müstesna şairlerdendir. *"Şarkıyı yeniden canlandırması, onun en güzel örneklerini vermesi, Nedim'i diğer şairlerden farklı kılan, hayat karşısındaki tavrına bağlanmalıdır"* (Özkırımlı, 1974: 19).

*"Klâsik Türk Mûsikîsi'nde güfteler çoğunlukla, Divân şiirinin gazel formundan seçilmişlerdir. Bestekârlar değişik şairlere ait gazellerin beyitlerinden genellikle iki tanesini seçerek murabba güfteler oluşturmuşlardır. Gazel formundan seçilen eserlere bakıldığında, matladan sonra tercih edilen beytin, gazelde hemen ikinci sıradaki beyit yerine, bestekârların gazeldeki herhangi bir beyti tercih etmeleri, ikinci beytin seçiminin bestekârların duygu dünyasına yönelik olduğuna işaret etmektedir. Mesela Şeyh Gâlib'in bestelenmiş şiirlerine baktığımızda hemen hepsinin farklı beyitlerden seçildiğini görebiliriz."* (Oter, 2019: 27).

**Resim 1:** *Hâfız Post Mecmuası*'ndan iki sayfa (TSMK, Revan Köşkü, nr. 1724, vr. 24$^{b}$, 34$^{a}$) *TDV İslâm Ansiklopedisi'nin cilt 1, sf.217.*



Şarkıların konuları genellikle aşk, ayrılık, sevgili, hüzün ve eğlence gibi temaları içermektedir. Bu türde yazılan şiirlerin ilk öncüsü Nâilî'olarak bilinmektedir. Şarkıların gelişmesinde Nabi, Nedim gibi usta şairlerin etkisi olduğu kadar hem güfte yazan hem de onları büyük bir incelikle besteleyen Hâfız Post, Itri gibi bestekârlarında büyük etkisi olmuştur. Bundan dolayı şarkının gelişmesinde hem güfte yazarlarının hem de bestekârlarının önemi büyüktür. XVII. yüzyıl ve sonrasında pek çok şarkı ve güfte mecmuaları kaleme alınmıştır. Bu mecmuaların başında hiç şüphesiz Hâfız Post ile Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin yaptıkları derlemeler gelmektedir.

"*Bu sebeple şarkı hem bestekâr hem de şairler tarafından geliştirilmiştir. XVII. yüzyıldan itibaren pek çok şairin şarkı güftesi kaleme aldığı veya bunların şarkı tarzında yazdıkları şiirlerin bestelendiği bilinmektedir*" (Uzun, 1997: 358)**.** *"Şarkı tarzının bir nevi tarihi sayılacak, Hafız Post ve Tanburi Hanende Mehmed Çelebi'nin, Topkapı Sarayı, Revan Köşkü'nde el yazması 1724 numarada kayıtlı mecmualarında XVIII. yüzyılda bestelenmiş birçok şarkının güfte örnekleri bulunmaktadır"* (Yavaşça, 2002: 122).

Mecmua, kelime anlamıyla çeşitli türlerde yazılan metinlerin bir arada toplanmasıdır. Tarihi, kültürel, edebiyat ve disiplinler arası çalışmaların merkezi olan bu eserlerde musikinin pek çok nazari konularında bilgi bulabilmek mümkündür.

*Mecmualar, genelde bir veya daha fazla yazar yahut şaire ait çeşitli şekil ve hacimlerdeki dinî, din dışı nesir ya da şiirlerden oluşan derleme kitaplardır: Mecmûatü'l-ehâdîs, mecmûa-i fetâvâ, mecmûa-i ed'iye, mecmûatü'r-resâil, mecmûa-i eş'âr, mecmûa-i tevârîh, mecmûa-i fevâid gibi. Mecmua başlangıçta, birçok bakımdan benzediği cönk gibi âyetler, hadisler, fetvalar, dualar, hutbeler, şiirler, ilâhiler, şarkılar, mektuplar, latifeler, lugaz ve muammalarla ilâç tariflerinin ve faydalı bilgilerin (fevâid), notların, tarihî belge ve kayıtların (tevârih) derlendiği bir not defteri halinde ortaya çıkmış, zamanla gelişip düzenli bir tertip ve şekle kavuşarak türlerine göre bazı farklılıklar gösteren bir kitap veya telif çeşidi özelliği kazanmıştır"* (Uzun, 2003: *265-268).*

Güfte mecmuaları, Türk edebiyatında olduğu kadar müzik bilimi için de çok değerli kaynaklar arasındadır. Mecmuların yazılış tarihi sebebiyle tarihi önem arz ediyor olmasının yanı sıra ihtiva ettiği özellikler neticesinde de müzikolojinin önemli bir alanını da oluşturmaktadır.

Başer, mecmualar hakkında şöyle görüş belirtmektedir:

*"Bu mecmualar musiki repertuarını tespit için oluşturulduklarından, bestelere dair hatırlatıcı bazı bilgilerle de takviye edilmişlerdir. Güftesi ve terennümleriyle kaydedilen bestelerin, makamı, usûlü, beste biçimi, bestecisi ve güfte sahibinin belirtilmesi yanında, ufak tefek makam ve daha çok usûllere dair bazı*

*ek bilgilerin yer aldığı da görülür. Her türlü hatırlatıcı bilgi ve açıklamalarla bir bütün olarak planlanan bu mecmuaların, işlev ve nitelikleri açısından ait oldukları devirlerin yaşayan mûsıkîsini yansıtan birer "eser külliyatı" olarak değerlendirilmeleri uygun olur. Bu derlemelerin yazılış gayesinin musiki olduğu gerçeğinin diri tutulmasının, müzik-bilim açısından yapılacak araştırmaları bereketlendireceğine inanıyor, bu sebeple güfte mecmualarının, notası yazılmamış mûsıkî külliyatları olma vasfını, kuvvetlice vurgulamak istiyoruz. Nitekim notanın yaygınlaşmasıyla birlikte, bu notasız beste külliyatlarının, yani güfte mecmualarının yerini nota külliyatları veya fasıl defterlerinin aldığı bir vakıadır"* (Başer, 2016: 127).

"1830'lu yıllardan önce basılı güfte mecmuaları yoktu. İlk Karamanlıca güfte mecmuası 1830 yılında basılmıştır. Arap harfleriyle ilk matbu güfte mecmuası ise 1854 yılına aittir. Daha önce el yazması güfte mecmualarıysa, nitelikleri gereği, yaygın bir kullanım için yazılmıyorlardı*"* (Behar, 1992: 23).

Şarkı güftelerinin toplandığı mecmuaların en önemlileri Hafız Post ile Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin derlemeleridir. Matbaacılığın yaygınlaşmasından sonra şarkılar müstakil kitaplarda toplanmıştır.

*"Bugün elimizdeki bilinen en önemli güfte mecmuaları, Hafız Post, Ebubekir Ağa, Hâşim Bey vb. mecmua örneklerinde olduğu gibi, bizzat bestecilerimizin kendi tertipleridir. Dolayısıyla her bir güfte mecmuasının, her zaman bir besteci olmasa bile, muhakkak bir musikişinasa ait olduğu gerçeği, ihmal edilmemesi gereken bir husustur. Bu dikkatle ele alınacak mecmualar, daha fazla anlam kazanacak, hacmi ve içeriği üzerinden elde edilecek bilgi ve çıkarımlar, müziğimize ve müzik tarihimize yeni imkânlar sunacaktır.*

*Diğer taraftan mecmualardaki eserlerin, yine mecmuanın yazarı tarafından meşk edilerek kaydedilme ilkesi, hem nakledilen devrin repertuarının, hem de tek tek eserlerin sahihliğinin de belgesini teşkil ediyor. Bu anlayış ve yöntemin "eski mûsıkî" olarak vasıflandırılan Tanzimat öncesi dönemlerden notanın yaygınlaştığı Tanzimat sonrasına kadar ısrarla devam ettirilmesi dikkat çekiyor. Ancak Tanzimat'tan sonra, basılı eserlerin önemli bir yekûn oluşturduğu dönemde ortaya çıkan güfte mecmualarında ise, modern antolojik unsurların öne çıktığı ve eserlerin basılı olmasından dolayı kişiye özel kullanımdan çıkarak, kamunun dikkatini çekecek ticârî bir tarza yöneldiğini de söylememiz gerekiyor. Güfte defterini tutan kişinin, bestesini bilmediği halde gelişi güzel güfte yazma işine girişmesi, esâsen "eski mûsıkî" yöntemine ve meşk sistemine aykırı bir durumken, Tanzimat sonrasında, notanın da yaygınlaşmasıyla bu durumun değişikliğe uğradığı açıktır*" (Başer, 2016: 127).

Şarkı ve güfte ihtiva eden bazı eserler, cönklere örnek vermek gerekirse:

Millet kütüphanesi, Ali Emiri Manzum, No: 736'da kayıtlı XVIII. Yy'a ait Hasan Gülşenî Mecmuası

Şarkı Mecmuası (İstanbul)

Şarkılar *ve Kantolar* (İstanbul 1919)

Cenap Muhittin Kazanoğlu'nun Şarkılar (Sivas 1339)

Ata Terzibaşı'nın Şarkı *ve Türküler* (Bağdad, 1953)

Haşim *Bey* Mecmuası (İstanbul 1280) ve *Mecmua-i Arifi* ile İstanbul 1290)

Mehmed Selim'in *Mecmua- i Beste Semâiyyat ve Şarkıyyat* (İstanbul).

İlahi Mecmuası, Ali Emiri Yazmaları, nr.637.

Ahmet Avni Konuk'un *Hanende*

Hasan Tahsin'in *Gülzar-ı Musiki*

Şamlı İskender'in *Mükemmel Şarkı Faslı Mecmuası* (İstanbul)

*Seçilmiş Şarkı Güfteleri*

Şerif İçli'nin *Şarkı Güfteleri*

Etem Ruhi Üngör'ün *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*

Cönk (1837),

Şarkı Mecmuâsı,

Beste ve Sema Mecmuası, Topkapı Sarayı Revan Köşkü, Kitaplığı, nr.1723, 1725

Tutf-name,

İlahi Naat ve Gazel Mecmuası, Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Kitaplığı, nr. 402.

Mecmuâ -i Eşâr, (Milli Kütüphane, 06 Mil Yz A 1826/1)

Güfte Mecmuâsı (Milli Kütüphane, 06 Mil Yz A 4298)

Günümüzde de gerek edebiyatçı gerekse müzik araştırmacıları tarafından şarkılar ve güfte mecmuları incelenmektedir.

Bazılarına örnek vermek gerekirse:

Hülya Tokdemir'in 18. Yüzyılda da Yazıldığı Tahmin Edilen Bir El Yazması Mecmuadaki Dini Musiki Güfteleri,

Serçin Erden'in Hasan Gülşenî'nin Güfte Mecmuası ve İncelenmesi

Aynur Demir'in XX. Yüzyılda Şeref Bin Hasan Tarafından Düzenlenen Yazma Dini Güfteler Mecmuası,

M. Emin Soydaş'ın 17. Yüzyıla Ait Bir El Yazması Mecmuadaki Dini Musiki Güfteleri

Nilgün Doğrusöz ün "Hafız Post Güfte Mecmuası (Türkçe güfteler) adlı Yüksek Lisans Tezi

F. Emine Berksan'ın Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin Güfte Mecmuası'ndaki şarkılar, Yüksek Lisans

Nuri Özcan'ın 18. Asırda Osmanlılarda Dini Musiki adlı doktora tezi

Burçin Topal'ın Gıda-ı Ruh isimli güfte mecmuasının günümüz Türkçesine çevirisi ve incelenmesi (Translation to modern Turkish of collection named Gıda-ı Ruh and analysis of it) Yüksek Lisans.

Erol Basara, Mehtap Erdoğan ve Zeynep Yıldız'ın, XVlll. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası incelemesi

Mustafa Doğan Dikmen, Hânende Mecmuası'nın İlk Yedi Makāmının Eserlerinin Güftelerinin Osmanlıca'dan Çevirisi ve İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi

Fatih Öznur, XIX. Yüzyılda Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Yazmadaki Dînî Mûsikî Güfteleri, Yüksek Lisans Tezi

Recep Uslu' ya ait Türk Müziği Eğitiminde Güfte Mecmuaları ve incelenme Esasları Üzerine Tespitler ve Fatih Sultan Mehmed Döneminde Musiki - Şems-i Rumi'nin Mecmua-i Güfte'si isimli çalışmaları

Sevgi Hatice Sağman, Rûşen Efendi'nin XIX. Yüzyılda Yazılmış Mecmua-i İlâhiyat Adlı Güfte Mecmuası, Yüksek Lisans Tezi

Mehmet Emin Altıntop, Türk Din Mûsikîsinde Arapça Güfteli İlâhiler, Yüksek Lisans Tezi

Mehmet Nuri Parmaksız'ın Eserleri Bestelenen XVII. Yüzyıl Türk Dîvân Şâirleri yine aynı Koyunoğlu Kütüphanesi Yazma Kitaplar Bölümü 12970 Numarada Bulunan Kâr U Beste ve Semâî Güfte Mecmûası ile XVI. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmûası İncelemesi: Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphanesi No: 127-128 başlılarını taşıyan çalışmaları

Cem Murat Derya Dişçi, XIX. Yüzyılda Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Yazmadaki Dînî Mûsikî Güfteleri, MÜ-SBE, (Yüksek Lisans Tezi)

Şengül Sağman, Müstakimzâde'nin Mecmua-i İlâhiyat Adlı Güfte Mecmuası , Yüksek Lisans Tezi

Erdal Kılıç'ın Türk Müziğinde Güfte Mecmuları Hekimbaşı Örneği.

Serçin Erden, Hasan Gülşenî'nin Güfte Mecmuası ve İncelemesi, Yüksek Lisans Tezi

Recep Tutal, Türk Din Mûsikîsinde Na't, Tesbih ve Temcidler, Yüksek Lisans Tezi

Mehmet Emin Soydaş, XVIII. Yüzyıla Âit Bir El Yazması Mecmuada Dînî Mûsikî Gûfteleri, (Yüksek Lisans Tezi

### 3. Şarkıda Usûl ve Vezin

Şarkılar, aruzun basit kalıplarıyla yazılmaktadırlar ve yazı dili sade, anlatımı kolaydır. Bu anlamda klasik murabbadan ayrılmaktadır. Şekil olarak ikili beyitler halinde değil, kıtalardan oluşmaktadır. Dörtlük halinde yazılmış şarkılarda ilk dizeyi zemin, ikinci dizeyi nakarat, üçüncü dizeyi meyan ve dördüncü dizeyi tekrar nakarat oluşturmaktadır. Bazı şiirlerde dördüncü nakaratın sözleri aynı aruzun kalıbıyla farklı sözlerle de yazılabilmektedir.

Şarkı bestekârları her şeyden önce besteleyeceği şiirin tahlilini çok iyi yapmalıdır. Sözlerde saklı vurgunun ifşası ve aruzun hangi vezni ile yazıldığının önemi bestekârın yüksek sanat anlayışı ile paralellik gösterir. Türk musikisindeki klasik takımların hemen başında icra edilen Kâr, Beste, Ağır ve Yürük Semâi gibi beste türlerinin gûfteleri; şarkı güftelerinden daha ağırdır. Şarkıda güfte Aruzun yanında hece vezni de, hatta serbest vezin de olabileceğini ama Beste ve Semâi'de aruz vezninin şart olduğuna dikkat çeker.

Öztuna şarkılarda kullanılan usullere ilişkin şunları ifade etmiştir.

*"Ekseriya küçük usuller ile ölçülürler. Son asırlarda büyük usullerden yalnız Evsat, şarkı için kullanılmıştır. Daha eskiden başka büyük usullerde kullanılmış olmakla beraber, Evsat dışında, 27 başka büyük usulle ölçülen hiç bir şarkı zamanımıza gelmemiştir. Zira bunların ezberlenmesi nisbeten zor olmakla beraber (eskiden usul vurularak okunurdu), sonradan küçük usullü şarkıların yanında rağbetten de düşmüşlerdir. Küçük usullerden bazıları, zamanımıza kadar, şarkı için kullanılmamıştır: Lenk-Fahte ile Firenkçin gibi. Elimizde besteleri ve notalarıyla mevcut şarkılarda en çok aksak ve bu usulün çeşitli mertebeleri kullanılmıştır ve elimizdekilerin takriben yarısı bu usuldendir. Ancak son zamanlarda aksak usulünü kullanamayan ve zor bulan piyasa bestekârları pekte oturmayan ve Sofyan'ı da andıran Düyek usulüne düşmüşlerdir. Aksaktan sonra en çok Curcuna usulu kullanılmıştır ve Ağır Aksak Semai, Yürük Curcuna gibi mertebeleri de bu kategoride mütalaa edebiliriz"*(Öztuna, 1976: 267).

Şarkıda kullanılan usul ve aruz vezin ilişkisine dair Çinuçen Tanrıkorur'un görüşleri şöyledir:

*"Şarkı formunda, altıyüz eser üzerinde yapılan çalışmada, Klâsik, ve Romantik dönemlerde şarkı formunda Ağır Semai, Yürük Semaî usûlündeki eserler Aruz'un Remel bahrine giren failatün (-.--) Feîlâtün (..--) ve Recez bahrine giren*

*Müstef'ilün (--.-)/ müstef'ilatün (--.--) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en fazla Ağır Aksak, Aksak ve Devr-i Hîndi, Curcuna, Müsemmen usulleri kullanılarak;*

*Aruz'un Hece bahrine giren Mef'ûlü (--.) veya Mefâilün/Mefâilün (.- --/.-.-) ve Mücteess bahrine giren Mefailün/Feilatün (.-.-/..--) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en çok Sengin Semai, Semai, Aksak ve Türk Aksağı usulleri kullanılarak, daha az güfte yazılmış olan müzari ve münserih vb. bahirlerdeki şiirlerin de yine belli usuller kullanılarak bestelendiği anlaşılmaktadır. Aynı güfte ile farklı makamlarda aynı usulde şarkılar bestelenmiştir* "(Tanrıkorur, 2005: 85- 86).

Şarkılarda bestekârlar daha çok aruz vezninin kalıplarını kullanmışlardır:

Fâ' i lâ tün / Fâ'i lâ tün / Fâ'i lâ tün / Fâ' i lün
— • — — / — • — — / — • — — / — • —

Fâ'i lâ tün / Fâ'i lâ tün / Fâ' i lün
— • — — / — • — — / — • —

Fe i lâ' tün Fe i lâ' tün Fe i lâ' tün Fe i lün
• • __ __ / • • __ __ / • • __ __ / • • __

Fe i lâ' tün fe i lâ' tün fe i lün
• • __ __ / • • __ __ / • • __

Fe û lün / Fe û lün / Fe û lün / Fe ûl
• __ __ / • __ __ / • __ __ / • __

Fe i lâ' tün / Me fâ' i lün / Fe i lün
• • __ __ / • __ • __ / • • __

Me fâ' î lün / Me fâ' î lün / Me fâ' î lün / Me fâ' î lün
• __ __ __ / • __ __ __ / • __ __ __ / • __ __ __

Me fâ' î lün / Me fâ' î lün Fe û lün
• __ __ __ / • __ __ __ / • __ __

Me fâ’ i lün / Me fâ’ i lün / Me fâ’ i lün / Me fâ’ lün
• __ • __ / • __ • __ / • __ • __ / • __ __

Müs tef i lün / Müs tef i lün / Müs tef i lün / Müs tef i lün
__ __ • __ / __ __ • __ / __ __ • __ / __ __ • __

Mef’ û lü / Me fâ’ î lü / me fâ’ î lü / Fe’ û lün
— — • / • — — • / • — — • / • — —

Mef’ û lü / Me fâ’ î lün / Fe’ û lün
__ __ • / • __ • __ / • __ __

Mef’ û lü / Fâ’ i lâ tü / Me fâ’ î lü / Fâ’ i lün
— — • / — • — • / • — — • / — • —

Me fâ’ i lün / Fe i lâ’ tün / Me fâ’ i lün / Fe i lün
• __ • __ / • • __ __ / • __ • __ / • • __

Mef’ û lü / Fâ’ i lâ tün / Mef’ û lü / Fâ i lâ’ tün
— — • / • — — — / — — • / • — — —

Mef’ û lü / Me fâ’ î lü / Fe’ û lün
— — • / • — — • / • — —

Şarkılardaki vezinlerin kullanışlarına örnek vermek gerekirse;

Hicaz Şarkı: Ey çerh-i sitemger dil-i nalana dokunma
Beste: Medeni Aziz Efendi
Usûl: Türk Aksağı
Vezin: Mef' û lü / Me fâ' î lü / me fâ' î lü / Fe' û lün

Segâh Şarkı: Dil harab-ı aşkınım sensin sebep berbadıma
Beste: Tanburi Ali Efendi
Güfte: Enderuni Vasıf
Usul: Devr-i Hindi
Vezin: Fe i lâ' tün/ Fe i lâ' tün/ Fe i lâ' tün/ Fe i lün

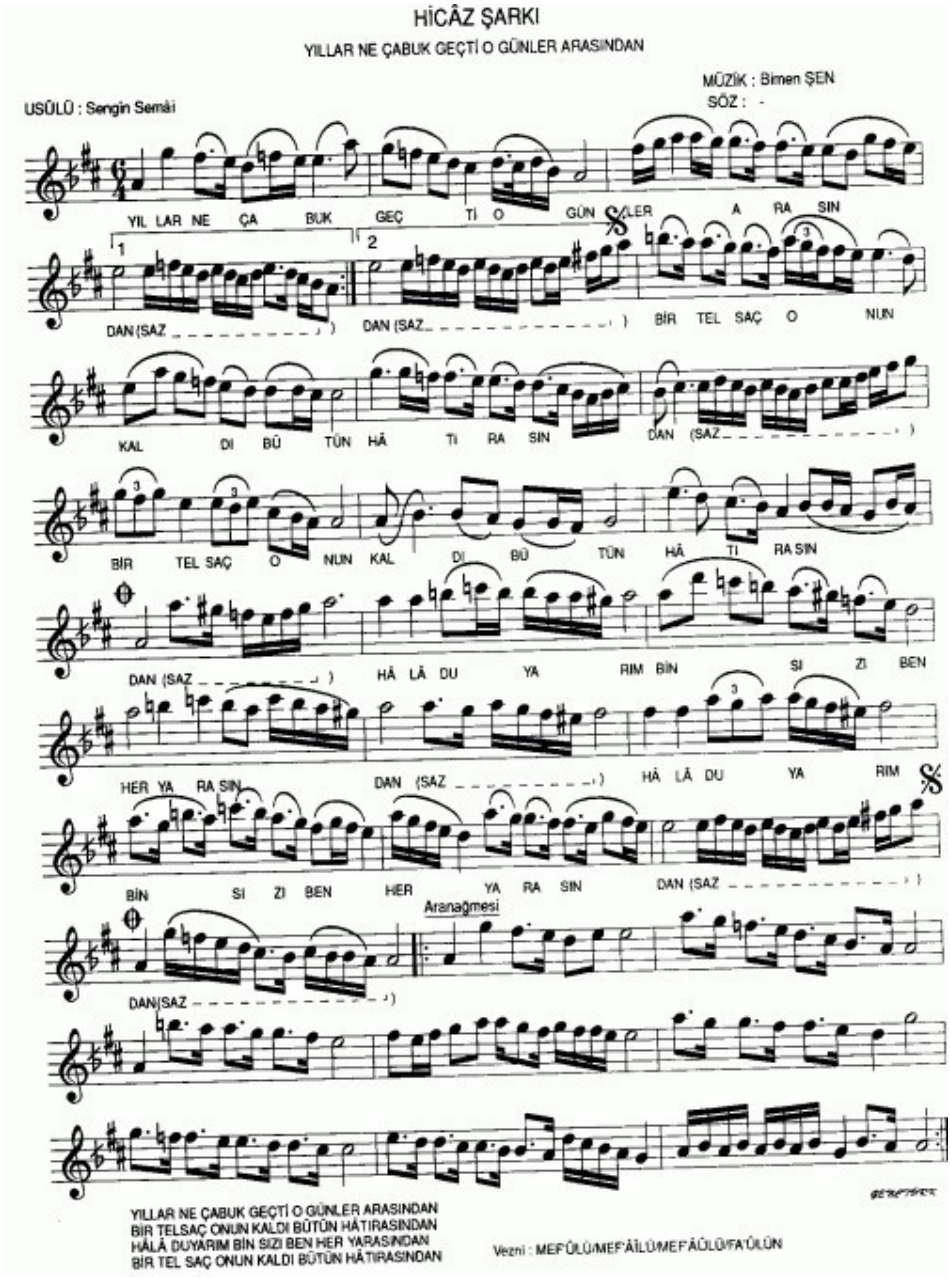
Kürdili Hicazkâr Şarkı: Geçti zahm-ı tîr-i hîcrin tâ dil-i nâşadıma
Beste: Hacı Ârif Bey
Güfte: Şeyh Galip
Vezin: Fâ' i lâ tün / Fâ'i lâ tün / Fâ'i lâ tün / Fâ' i lün

Hicaz Şarkı: Ey büt - i nev - e da
Beste: Dede Efendi
Usulü: Semai
Vezin: Fâ i - lün Fâ - i lün

Muhayyer Sünbüle Şarkı: Ey gonca-i nâzik-tenim
Beste: Üçüncü Selim
Güfte : -
Usul: Düyek
Vezin: Müs tef i lün / Müs tef i lün / Müs tef i lün / Müs tef i lün

Hicaz Şarkı: Yıllar ne çabuk geçti o günler arasından
Beste: Bîmen Şen
Usûl: Sengin Semâi
Vezin: Mef u lü / Mefa i lü / Mefa i lü / Fe i lün

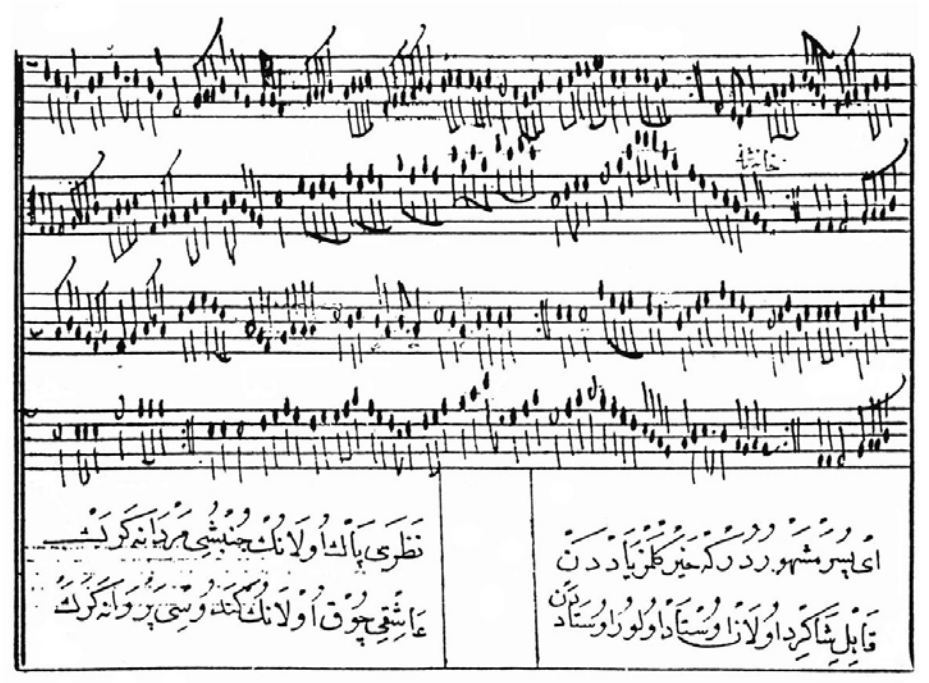
**Resim 2.** *Yıllar ne çabuk geçti o günler arasından şarkı notası*



## 4. Türk Mûsikîsi Tarihinde Şarkı

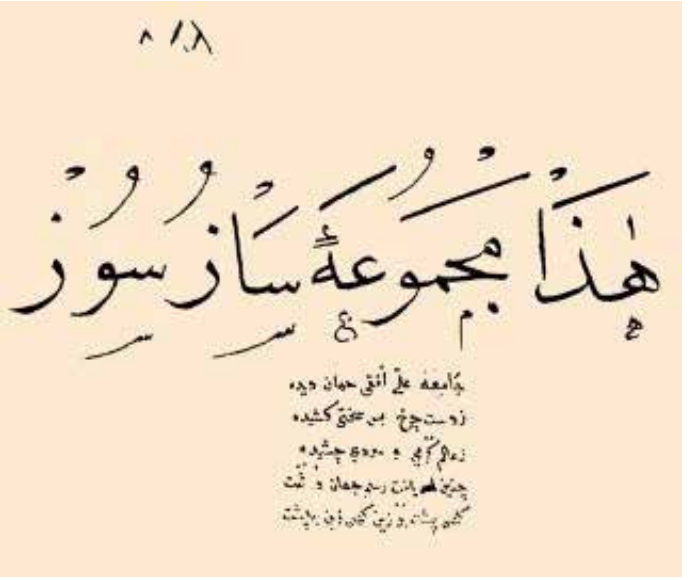
17. yüzyılda Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde "şarkı" ile ilgili bir açıklama bulunmamaktadır. Alberto Bobowski, 17. yüzyılda kaleme aldığı "*Mecmûa-i Sâz ü Söz"* isimli eserinde şarkı türünden de örnekler vermektedir. Ufki mahlasıyla şiirler yazan Alberto Bobowski, 4 tanesi şarkı olmak üzere 544 eserin unutulmamasını sağlamıştır. "*Mecmûa-i Sâz ü Söz*" deki şarkı örneklerin hiçbiri bir form olacak ortak özellik taşımamakla birlikte, sözlerinin yapısı eserde yer alan bir diğer form olan türküyle tamamen aynıdır. Bahsedilen şarkıların ezgi yapılarında da ayrı özel bir durum görülmemektedir." (Cevher, 2003: 51) demektedir. *"*Çok yönlü bir şahsiyete sahip olan ve şöhreti IV. Mehmed devrinde iyice yayılmış bulunan Ali Ufkî eserler bestelemiş, çeşitli hâtıratlar kaleme almış ve tercümeler yapmıştır. İstanbul'da bulunduğu yıllarda dönemin önde gelen devlet adamlarıyla, Hâfız Post, Nazîm Çelebi gibi sanatçı ve mûsikişinaslarla tanışan, zaman zaman onların meclislerinde bulunan Ali Ufkî'nin yabancı sefirler, şarkiyatçılar ve Batı kütüphaneleri için yazma eser toplayanlarla buluşup sohbet ettiği, daha sonra hâtıralarını yazan bu kişilere saray teşkilâtı ve yaşayışı hakkında bilgi verdiği de bilinmektedir" (Kut, 1989: 456).

**Resim 3.** *Mecmûa-i Sâz u Söz*'den bir eserin notası (British Museum, Sloane, nr. 3114, s. 45) *TDV İslâm Ansiklopedisi'nin 2. cildinde, sf. 456-457*



*"XVI ve XVII. yüzyıllara ait pek çok sözlü eser ve saz eserinin güftesiyle birlikte derlendiği kitap, farklı bir kalemden çıktığı anlaşılan ve Latin harfleriyle yazılan içindekiler kısmıyla başlar. Bunu, yirmi iki değişik makama göre tasnif edilen ve fasıllar halinde sıralanan mûsiki eserleri takip eder. Ali Ufkî Bey'in kendi bestelerini de içeren, toplam 544 adet notaya alınmış sözlü eser ve saz eserinin yer aldığı kitapta sırasıyla şu fasıllar bulunur: Hüseynî, muhayyer, nevâ, uşşak, bayatî, acem, sabâ, çârgâh, segâh, rast, mâhur, eviç, ırak, nihâvend, uzzâl, nîşâbur, sünbüle, şehnaz, nikriz, bûselik, aşiran bûselik ve hisar. Bu fasıllar içinde ayrıca acem-aşiran, eviç hûzî, gerdâniye, tâhir, muhâlif-i ırâk, muhayyer sünbüle, serk (?) nihâvend makamlarında eserlerin notalarına da rastlanmaktadır. Eserde ilâhi, savt, tevhid ve tesbih formunda otuz beş, peşrev ve saz semâisi formunda 204 eser yer almaktadır. Diğerleri ise nakış, murabba, raks ve raksiyye (hiciv ve oyun muhtevalı), semâi, şarkı, tekerleme, yelteme, türkü, varsağı formlarındaki eserlerin notalarıdır"* (Özcan, 2003: 272).

**Resim 4.** *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'ün unvan sayfası (British Museum, Sloane, nr. 3114) TDV İslâm Ansiklopedisi'nin 28. cildinde, sf.272.



*Şarkı besteciliğindeki teknik konusunda bilgileri* Kantemiroğlu'da görmekteyiz. "*Kitabu İlmi'l Musiki ala vechi'l- Hurûfat"* (Musikiyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı) isimli Türk müziği teorisinin anlatıldığı bu kaynak eserde hem makamların izahı, perdeler gibi nazari konular işlenmiş hem de 355 Peşrev ve Saz Semâisi yazılmıştır.

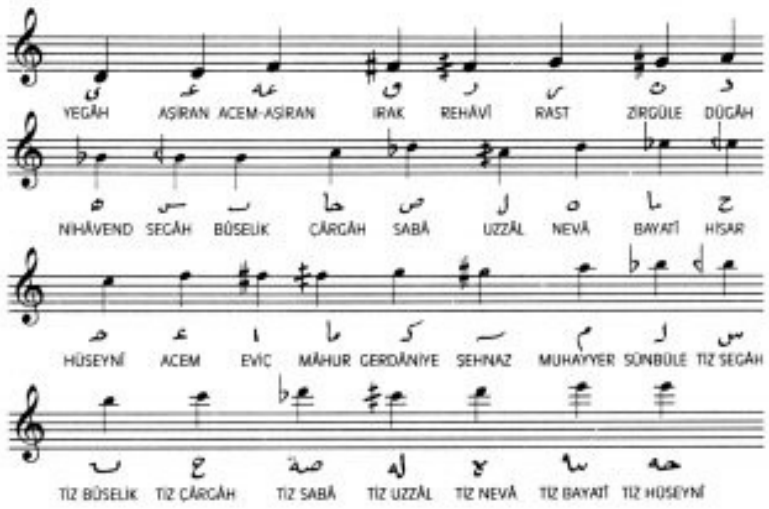
Kantemiroğlu'nun şarkı şöyle tarifini yapmaktadır:

*"Şarkı, altı veya sekiz beyitli olabilir. Yalnız Devr-i Revan ve Sofyan'dan baş-*

*ka usûllerle bestelenemez. Şarkı formu bir beyit, zemin, bir beyit ve Miyân-Hâneden meydana gelir. Üçüncü beyit ise ilk beyitle aynı beste terkîbine sahiptir. Böylece sonuna kadar bir beyit Zemîn ve bir beyit Miyân-Hâne şeklinde okunup gider"* (Tura, 2001: 186).

Beyitleri zemin ve meyanlara göre numaralandırmıştır.*"Kantemiroğlu'nun keşfettiği ve başlıca ilkesi olarak uyguladığı yeni teorinin temeli alfabetik nota yazımıdır (notations, notalama). Harflerle sayıları bir araya getirdiği için bizzat Kantemiroğlu tarafından "ebcedî ve adedî" olarak adlandırılan tanımlayıcı (tasvir edici) ve kural koyucu (belirleyici) iki boyuta sahip bu teorinin, mûsiki eserlerinin kaybolmasını önleyerek onları okuyucuya ve müzisyenlere sunmaya dayandığı açıktır. İslâm mûsikisinde Ortaçağ'dan beri devam eden alfabetik nota (yazım) sistemini ancak Kantemiroğlu kendi çağındaki tanbur perdeleri için kullanmış, iki sekizliyi, yukarıdan bir tam ses aşan yegâhtan tiz hüseynîye kadar uzanan bir ses alanı için otuz üç harf ile (perde) göstermiştir. İkiye ayrılarak tasnif edilen perdelerin on altısı sabit (tamam) ana perde, on yedisi ise yarım perde diye de bilinen değişebilir, tamamlanmamış perde olarak sınıflandırılmıştır"*(Judetz. 2001: 322).

***Resim 5.*** *Kantemiroğlu notası ve şimdiki notada karşılığı TDV İslâm Ansiklopedisi'nin 24. cildinde, sf.322.*




"Şarkı formuna, 18. yüzyılın ortalarından itibaren bestekârların ilgisi artmış ve büyük formların yanında kendine yer bulmaya başlamıştır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren sözlü eser beste formları içerisinde en fazla kullanılan form olmuştur. Tanburi Mustafa Çavuş başta olmak üzere pek çok bestekâr bu formda eserler bestelemiş, klasik "beste, kar, karçe" gibi formlara ilgi azalmıştır. Bunun nedeni de gelişen Türk toplumundaki zevk ve eğlenceye dayalı estetik fikirlerin

değişmesi ve zamanın anlayışına uymuyor olması olarak yorumlanabilir….18. yüzyıl pek çok açıdan Osmanlı müzik hayatında yeniliklerin görüldüğü ve batılılaşmanın kendini hissettirdiği bir dönemin başlangıcı olmuştur. Yeniliklerin devamlı görüldüğü bir diğer alan ise, gerek padişahın huzurunda gerekse saray dışındaki müzik anlayışındaki "fasıl" icralarında olmuştur. Klasik eserlerin okunduğu Kâr, Beste, Ağır Semâi formlarındaki eserler, yerini daha popüler olan "yeni şarkı formuna" bırakmıştır. Peş peşe okunan fasıl eserlerinde şarkıların birbirine bağlanması için saz payları ile bestelenmesi ihtiyacı oluşmuştur. Bu da klasik Şarkı formunda olmayan bir durumdur" (Yücel, 2016: 63-64).

Klasik takım beste türlerinin ilk sıralarında yer alan Kâr, Nakış, Beste gibi ciddi kuralları olan bu türlerin yanı sıra besteciliği daha kolay olmasından ötürü müzikseverler tarafından büyük ilgi görmüştür *şarkı.* Sultan III. Selim (ö.1808), Sultan II. Mahmud (ö.1839), Şakir Ağa (ö.1840), Hamamizade İsmail Dede Efendi (ö.1845), Hacı Ârif Bey (ö.1884), Medenî Aziz Efendi (ö. 1895), Şevki Bey (ö.1891) ve Mahmud Celaleddin Paşa (ö.1899) gibi önemli şarkı bestekârlarının başında yer almaktadırlar. Bilhassa 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren neredeyse tüm bestekârların ciddi manada şarkı türüne yöneldiklerini söylemek yanlış olmaz. Böylelikle fasıl müziği yeni bir ivme kazanarak zenginleşmiştir.

Hacı Fâik Bey, Hacı Ârif Bey, Ekmekçi Bağdasar Ağa, Bolâhenk Nûri Bey, Neyzen Sâlim Bey gibi pek çok bestekârın yetişmesinde katkısı olan Hâşim Bey, devrinin önde gelen musikişinaslarından olduğu kadar düzenlemiş olduğu musiki mecmuası ile de bilinmektedir. *"Hâşim Bey, aslında bir güfte mecmuası olmakla birlikte bazı nazarî bilgilerin de yer aldığı bir mûsiki mecmuası düzenlemiştir. Eserin Mecmûa-i Kârhâ ve Nakşhâ ve Şarkiyyât adıyla yapılan ilk neşri (İstanbul 1269) Sultan Abdülaziz'e sunulmuştur. Kısa bir mukaddimenin ardından eserler, klasik güfte mecmualarındaki tertip gözetilerek her makama ait "fasıl" adlı müstakil bölümler halinde kaydedilmiş ve her bölümde büyük formdan küçüğüne doğru bir sıralama yapılmıştır. Eser yazılırken Abdülbâki Nâsır Dede'nin Tedkīk u Tahkīk'inden de istifade edilmiştir*" (Özcan, 1997: 407).

***Resim 6.*** *Hâşim Bey Mecmuası* olarak tanınan eserin antoloji bölümünün ilk sayfası (İstanbul 1280) *TDV İslâm Ansiklopedisi'nin 2. cildinde, sf.* cilt 16, sf. 407.




"Lale Devri ile birlikte Osmanlılarda batılılaşmanın etkisi her alanda kendini göstermektedir. Modernleşmenin öncülüğünü yapan Avrupa, Osmanlı toplumunu derinden etkilemiştir. Batılılaşmanın bu etkisini saraydaki müzik yaşamında da görmek mümkündür. Tanzimat Fermanı'nın akabinde yaşanan kültürel değişiklikler ve Sultan III. Selim'in yaptığı yapısal reformların etkisi, saray müzik ya-

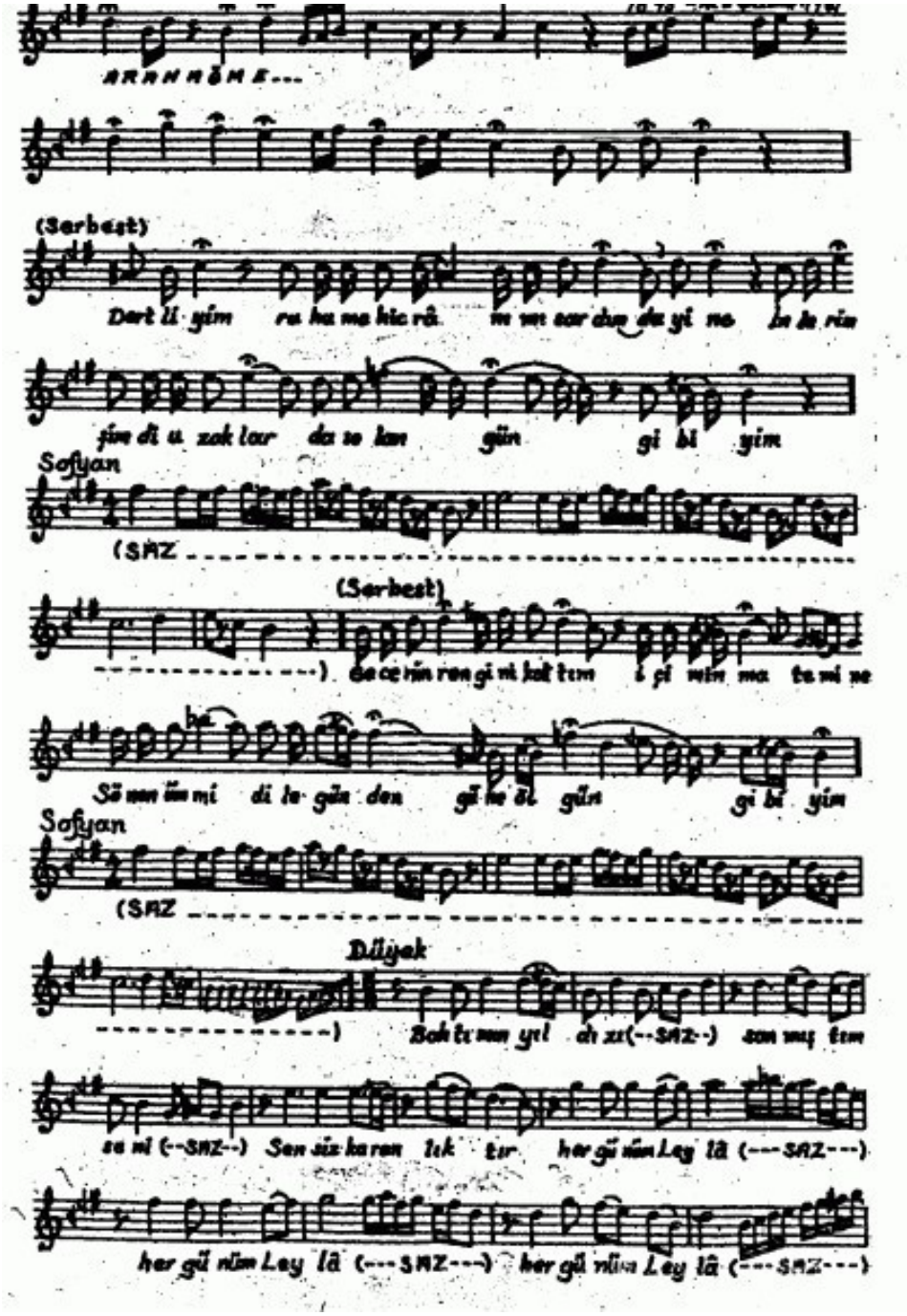
şamında da önemli ölçüde kendini hissettirmiştir. Sarayda batı müziği sazlarının kullanılmaya başlanması, geleneksel Türk musikisinin belli oranda popülaritesini yitirmesine sebep olmuştur. Ayrıca II. Mahmut döneminde mehter takımının kaldırılması ve Mızıka-i Hümayun'un kurulması yine bu zaman diliminde cereyan etmiştir.

Halk arasındaki batı hayranlığının artıyor oluşu bu yeniliğin en yüksek seviyedeki saraydan, halka varıncaya kadar büyük bir tabakayı etkilemesine sebep olmuştur. Hacı Ârif Bey'in de içinde yaşadığı bu dönemde gerçekleşen yeniliklerin bir etkisi olarak şarkı formunda da yenilikler olmuştur….Şarkılar genellikle bir kıtadan fazla yazılmakta ve nakaratlar çoğu kalıpta her kıtanın sonunda tekrarlanırdı. Dört mısralı murabba, beş mısralı muhammes, altı mısralı müseddes, yedi mısralı olanlara müsebba ve yedi mısralı olanlara müsemmen denilmekteydi. Usul açısından incelendiğinde şarkılarda ağırlıklı olarak küçük usullerin kullanıldığını, az da olsa 26 zamanlıya kadar olan bazı büyük usullerle de bestelendiği görülmektedir. Şarkı formunda büyük bir yenilik getiren gerek yaşadığı asrın gerekse Türk müziği tarihinin en ihtişamlı şarkı bestekârı, şüphesiz Hacı Ârif Bey'dir" (Yücel, 2016: 79-80).

20. yüzyıl itibariyle klasik anlayıştan uzak eser üretme moda halini alırken, her eser seslendirene "şarkıcı" denilmeye başlanmıştır. Bu durum günümüze değin süre gelerek Türk müziği terminolojisinin hasar görmesine zemin hazırlamıştır. Klasik eserler ciddi, ağır ve mana yönünden çok derin olan bu eserler zamanla dönemin etkisiyle değişikliğe uğramasının ardından 20. yüzyılda da fantezi furyasının etkisiyle büyük bir yozlaşmanın içerisinde kendisini bulmuştur. Oldukça yüzeysel ve sanatsal anlamda sanatsal unsurlardan uzak olan bu furya şarkının evrimleşmesine olumsuz anlamda etken olmuştur. Bu yüzyılda başta Sâdettin Kaynak ve Münir Nureddin Selçuk olmak başta olmak üzere film müzikleri için beste yapmaya başlanıldı.

Türk sinemasının ilk dönemlerinde özellikle Mısır sinemasının büyük etkisi olmuştur. Her ne kadar klasik anlamda yapılan şarkılardan yapısal olarak oldukça uzak olsalar da film sektörü için önemli eserler besteledi̇ler. Sâdettin Kaynak'ın "Derdimi ruhuna hicranımı sardın da yine" isimli şarkısı, "Allah'ın Cenneti" isimli film için yazılmış bir eserdir. Şarkıda kullanılan makamlar (Segâh makamı ve Nihavent makamı) ve değişimli usuller(esere serbest giriş, Soyan usulü, Düyek usulü ve Nim sofyan usulü) bestelenmiştir. Bu durum eserin klasik yapıdan çok uzak olduğunu gösterdiği gibi Sâdettin Kaynak'ın ne denli yenilikçi bir bestekâr olduğunun da kanıtıdır.

**Resim 7.** Sâdettin Kaynak'ın "Derdimi ruhuna hicranımı sardın da yine" isimli şarkısından bir bölüm.



Türk Sinemasındaki ilk şarkılı filmi "*İstanbul Sokaklarında*" adıyla Muhsin Ertuğrul 1931 yılında çekmiş ve filmin müzik direktörlüğünü Hasan Ferit Alnar yapmıştır. Halk tarafından beğeni kazanan bu filmin ardından Muhsin Ertuğrul, 1933 yılında "Cici Berber" operet filmini çekmiş ve bu sefer de müzik direktörlüğünü Mes'ut Cemil bulunmuştur. Muhsin Ertuğrul, "Aysel Bataklı Damın Kızı "filmini 1934 senesinde çekerken bu sefer müzik direktörlüğü koltuğunda Cemal Reşit Rey bulunmuştur. 1939 yılında, filmin başrolünde Münir Nurettin Selçuk'un oynadığı ve müzik direktörlüğünü Sâdettin Kaynak'ın yaptığı "Allah'ın Cenneti" filmini çekmiştir.

**Resim 8.** "Allah'ın Cenneti" Filmi 28.10.1939 / Akşam Gazetesi




Türk sinemasına güfteleri ve besteleri ile hizmet eden diğer isimler ise Vecdi Bingöl ve Sâdettin Kaynak olmuştur.

Bir döneme damgasını vuran bu isimlerin filmlerde okunan eserlerinden örnek vermek gerekirse;

Hicaz makamında şarkı "Deli Gönül", "Bu Masal Böyle Bitti" ve " Bitti Her Emel Bitti"

Segâh makamında şarkı "Dertliyim Ruhuma Hicranımı Sardım da Yine"

Muhayyer Kürdî makamında şarkı "Gönül Baş Başa Verip Sevişmek Hevesinde"

Mâhur makamında şarkı "Gönül Dağlar Gibi, Yalçındır Sarptır"

Nihâvend makamında Tango "Hayat Garip Bir Rüyâdır"

Karcığar makamında şarkı "Kirpiği Oyalı Kız"

Muhayyer Bûselik makamında şarkı "Pınar Başında Sandım, Bir Söğüt Dalı Ayşem".

Bayâti makamında şarkı “Ümit yolu serap mı?/ Tahir ile Zühre “
Evç makamında şarkı “Kokladım yâr elinden, Güllerin güzelinden”
Ferahfezâ makamında şarkı “Hayat garip bir rüyadır”
Gerdaniye makamında şarkı “Ayrılık perde perde, uzaklaşır gider de”
Âcemşîran makamında şarkı “Oh güzel kız güzel kız”
Âcemşîran makamında “N’ideyim bilmem elinden senin/ Şark Yıldızı”
Hicaz makamında şarkı “Boynunu bükme dolap/ Günah Peşinde”
Hicaz makamında şarkı “Gönlümün içindedir gözden ırak sevgili/”
Hicaz makamında şarkı “Binbir Gece”
Hicaz makamında şarkı “Aşk kurbanları”
Hicaz makamında şarkı “Gençliğin zaferi”
Muhayyer makamında şarkı “Derdimden anlayanım bana acıyanım yok”
Hüseyni makamında şarkı “Ne çare gönül ne çare”
Nihavend makamında şarkı “Mestim bu gece bu gece coşkunum şenim”
Nihavend makamında şarkı “Vakti gelince gönül başlar sevince gönül”
Evç makamında şarkı “Kokladım yar elinden güllerin güzelinden”
Uşşak makamında şarkı “Cevap bekleme kuzum yok diyecek bir sözüm”
Mâhur makamında şarkı “Ne olaydım yar seninle bir yastıkta baş olaydım”

**Resim 9.** 27 Kasım 1941 Akşam Gazetesi “Harunürreşid’in Gözdesi” film ilanı


Bayramın Birinci Pazartesi günü Sabah Matinelerden itibaren
Şark Sinemacılık Dünyasının Bugüne Kadar Yaptığı
En Zengin — En Mükemmel ve Harikulâde Film
HARUNÜRREŞİD'in
GÖZDESİ
10 binlerce Figüran... Yüzlerce Rakkase... Şark saraylarının ihtişamı... Debdebe... Ve Sefahetleri.. Tarihin en Kanlı ve en Büyük Aşkı... HARUNÜRREŞİD'in Veziri ve SÜT KARDEŞİ CAFERLE rakabeti... Tarihi ve Hakiki vakalar.
TÜRKÇE SÖZLÜ nüshası: Üstad
Sadettin Kaynak'ın
Şaheseri... Yeni ve Nefis 8 Şarkı ile Türkiye Ses Kraliçesi
MÜZEYYEN SENAR
İPEK sinemasında
TÜRKÇE SÖZLÜ ve ARAPÇA ŞARKILI
Nüshası: Mısır Ses Kraliçesi
Meşhur Şarkı Yıldızı
ÜMMÜ GÜLSÜM
SARAY sinemasında
Bu Film Bayramda: İZMİRDE ELHAMRA sinemasında gösterilecektir.

Sinema filmleri için bestelenen şarkılar Yeşilçam'da da hız kesmeden devam etmiştir. 1980'li yıllara kadar pek çok şarkı filmlerde söylenerek halk tarafından dilden dile dolaşmıştır.

Örnek vermek gerekirse:

Hicaz makamında şarkı "Nasıl Geçti Habersiz", "Senede Bir Gün",

Segâh makamında şarkı "Buruk Acı", "Kapat Gözlerini Kimse Görmesin"

Kürdî makamında şarkı "Seven Ne Yapmaz",

Muhayyer Kürdî makamında şarkı "Boş Çerçeve", "İçin İçin Yanıyor"

olarak sıralanabilir.

## 5. Yapısal Özellikleri ve Mısra Sayılarına Göre Şarkılar

Dr. Suphi Ezgi'ye göre şarkı; *" Dört, beş, altı mısralı şiirlerin ekseriya terennümsüz olarak yapılan ezgilerine şarkı adı verilmiştir. Eski zamanlarda Zincir,-Türkîdarb,Berefsan, Sakîl, Devrikebir, Darbıfetih gibi büyük ölçülerde şarkılar yapılmış olduğu mecmualarda görülmüş ise de bu gün elimizde mevcut şarkılar Sofyan, Aksak, Türkaksağı, Aksak semai gibi ufak usullerle ölçülmüştürler"* (Ezgi 193?, 221). Şarkılar on zamanlıya kadar olan küçük usullerle bestelenmiş eserlerdir. Nadiren de olsa 26 zamanlı Evsat usulüyle bestelenmiş şarkılar da vardır. En çok kullanılan murabba güfteli şarkılar dört bölümden oluşmaktadır.

*"Şarkılarda çoğunlukta kullanılan diğer usullerin sırasını yaparken düyek usulünden sonra sengin Semâi usulü ve Türk aksağı usulüne yer vermektedir. Ayrıca bu sıralama içerisinde yer alan ağır düyek, yürük Semâi, ağır Türk aksağı usullerinin nadir kullanıldığını belirtiyor. Semâi usulü ile ilgili olarak, uzun heceli bir dil olan Türkçe bakımından bu usulün kullanılmasının güç olduğuna dikkat çekerek, çok yetişmemiş olan bestekârların güfte taksimi zor olan Semâi usulüne heves etmemeleri gerektiğini vurgulamakta zira bu usul ile bestelenmiş şarkıların çoğunun prozodisinin bozuk olduğunu ifade etmektedir"* (Öztuna, 2000: 442).

"Kantemiroğlu şarkının altı veya sekiz beyitten meydana gelebileceğini, sadece sofyan ve devr-i revân usulleriyle bestelenebileceğini söyledikten sonra şarkıların beyit esasına göre teşkil edildiğini belirtir"(Tura, 2001: 186-187). Güfte mecmualarında yer almasına karşın büyük usullerde bestelenen şarkıların notaları mevcut değildir. "Eski mecmualarda Hafif, Berefşan, Muhammes gibi büyük usullerle yapılmış şarkı güftelerine rastlanmakta, fakat ne yazık ki hiçbirinin notası olmadığından Türk musikisi repertuarında kayıplar hanesine yazılmaktadır" (Yavaşça, 2002: 134).

Şarkıların biçimleri hakkında bilgi verirken Hacı Arif Bey için de bir bahis açmakta fayda vardır. "Hacı Arif Bey, klasik formdaki beste ve Semâilerin ağır kurallarından sıyrılıp, yani eserlerde kullanılan büyük usul ve terennüm gibi gereksinimleri değiştirerek halkın anlayışına daha yakın ve basit kuralları olan bir musiki yolunu tercih etmiştir. Hacı Arif Bey şarkı formunu ilk bulan kişi olmayıp, şarkı formunda yenilik getiren bir bestekârdır. Hacı Arif Bey'den önce de Tamburi Mustafa Çavuş gibi besteciler bu formda eserler vermişlerdir. Ancak Hacı Arif Bey'in form değişiklikleri neticesinde bestecilerin en fazla kullandıkları bir form olmuştur. Hacı Arif Bey'in şarkılarında nakaratın nağmesi yine aynıdır. Nakarat, mısra değişse bile yine gerek zemini gerekse meyanı aynı estetikle devam ettirir. Nakarat mısraları aynı güfteden oluşma şartı ve geleneği yoktur. 10 zamanlıya kadar olan küçük usullerle bestelenir ve şarkıların güfteleri genellikle dört mısradan oluşur" (Yücel, 2016: 80).

Hacı Arif Bey'in şarkı şeması şöyledir:

1. mısra A: Zemin (Ana makamın özelliği gösterilir)

2. mısra B: Nakarat (Makam geçkilerle kuvvetlendirilir.

3. mısra C: Meyan (Makamın tiz durak ve genişlemesi gösterilir)

4. mısra B: Nakarat (Farklı bir mısra okunabilir)

Şarkıların güftesi çoğunlukla dört mısralı yani murabbadır. Ancak üç mısralı müselles, beş mısralı muhammes, altı mısralı müseddes sekiz mısralı müsemmen olanları da vardır.

**1-** Üç mısralı "**müselles**" şarkı

Tanburi Mustafa Çavuş'un Hisar Buselik şarkısı örnek gösterilebilir.

Aranağme (A)

Dök zülfünü meydana gel (B)

Sür atını ferzana gel (C)

Al daireni hengâma gel (D)

Bülbül senin gülşen senin yar, yar, aman, aman (E) (Mülazime)

Aşıkınam hayli zaman (F) (Mülazime)

Dil muntazır teşrifine gel aman, aman (G) (Mülazime)

Şarkının ikinci sözleri

Aranağme (A)

Verdin cevap unvan ile (B)

Yaktın sinem süzan ile (C)

Müştak sana bin can ile (D)
Bülbül senin gülşen senin yar, yar, aman, aman (E) (Mülazime)
Aşıkınam hayli zaman (F) (Mülazime)
Dil muntazır teşrifine gel aman, aman (G) (Mülazime)

Buna göre şarkının biçimlendirilmesi şöyledir:
A Aranağme
B 1. Mısra
C 2. Mısra
D 3. Mısra
E mülazime
F mülazime
G mülazime

**2-** Dört mısralı "**murabba**" şarkı
1. mısra A: Zemin
2. mısra B: Nakarat
3. mısra C: Miyan
4. mısra B: Nakarat

Hacı Arif Beyin Isfahan şarkısı örnek gösterilebilir.
(1. mısra A) Ol gonca-gülü görmeyeli hayli zamandır.
(2. mısra B) Üftâdesinin hâli firâkıyla yamandır,
(3. mısra C) Lütfet dil-i bimârımı birdem oyalandır,
(4. mısra B) Ey bâd-ı saba ol gül-i handânı uyandır.

Bazı dört mısralı şarkılarda her mısranın sonunda saz payları olur. Böyle şarkıların şeması şöyledir:

1. mısra A+a: Zemin
2. mısra B+b: Nakarat
3. mısra C+c: Miyan
4. mısra B+b: Nakarat

Şevki Beyin Ağır Aksak usulünde bestelediği Uşşak şarkısı:

1. mısra Rang-i ruhsarına gülgun dediler (A+a)
2. mısra Şive-i hüsnüne efsun dediler (B+b)
3. mısra Hal-i şurideme meftun dediler (C+c)
4. mısra Sana Leyla, bana mecnun dediler. (B+b)

Aranağme

1. mısra Bildi kühsar-ı cünun olduğumu (A+a)
2. mısra Seni Leyla'ya şebih olduğumu (B+b)
3. mısra Gördüler aşkın ile solduğumu (C+c)
4. mısra Sana Leyla, bana mecnun dediler. (B+b)

Bazı şarkılarda ise her mısra ayrı ayrı iki kere bestelenmektedir. Böyle şarkıların şeması şöyledir:

1. mısra A+B: Zemin
2. mısra C+D: Nakarat
3. mısra E+F: Miyan
4. mısra C+D: Nakarat

Şevki Bey'in muhayyer makamındaki bestesi buna örnektir:

(A) Şebi yeldayı hicran içre kaldım,
(BC) Yetiş imdade buhran içinde kaldım.
(DD) Serab-a nar-ı niran içre kaldım,
(BC) Yetiş imdade buhran içinde kaldım.

**3-** Beş mısralı "**muhammes**" şarkı:

1. mısra A: Zemin
2. mısra B: Nakarat
3. mısra C
4. mısra D: Miyan
5. Mısra B: Nakarat

**4-** Altı mısralı "**müseddes**" şarkı:
1. mısra A: Zemin 1. mısra A: Zemin
2. mısra B: Nakarat 2. mısra B: Nakarat
3. mısra C: I. Miyan veya 3. mısra C
4. mısra B: Nakarat 4. mısra D Miyan
5. mısra D: II. Miyan 5. mısra E
6. mısra B: Nakarat 6. mısra B: Nakarat

Şevki Bey'in Yegâh makamındaki şarkısı örnek gösterilebilir:
(1. mısra A) Ahım seni sinem gibi bizar ider elbet,
(2. mısra B) Her karını karını gibi düşvâr ider elbet.
(3. mısra C) İkbalini tahvil-i pür ibdâr eder elbet,
(4. mısra B) Gönlüm gibi çeşmânını giryan eder elbet
(5. mısra D) Aldanma sakın ehli dilin âhına gafil,
(6. mısra B) Dağlar olamaz ehli dilin aşkına hail.

**5**- 7 Mısra'lı "**Müsebba"** denir.
Selahaddin Pınar'ın Hisar Buselik makamındaki şarkısı örnek gösterilebilir:
Beni de alın ne olur koynunuza hatıralar
Dolanıp kalayım bir an boynunuza hatıralar

Aranağme
Yeriniz ne yurdunuz ne benden böyle korkunuz ne
Duyuyorum sesinizi bazan derin bir kuyudan
Dinliyorum uzakları kalkıp derin bir uykudan
Beni de alın ne olur koynunuza hatıralar
Bir ömür tükecek yolunuza hatıralar

**6-**Sekiz mısralı "**müsemmen**" şarkı:
1. mısra A: Zemin 1. mısra A: Zemin
2. mısra B: Nakarat 2. mısra B: Nakarat
3. mısra C: I. Miyan 3. mısra C: I. Miyan
4. mısra D: Nakarat veya 4. mısra D: Nakarat
5. mısra E: II. Miyan 5. mısra E

6. mısra F: Nakarat 6. mısra F II. Miyan

7. mısra G: III. Miyan 7. mısra G

8. mısra B: Nakarat 8. mısra B: Nakarat

Hacı Arif Beyin Uşşak Şarkısı örnek gösterilebilir.

Meyhane mi bu, bezm-i tarbâhane-i cem mi;
Peymâne mi bu efser-i darat-i hişem mi,
Sâki mi bu nevbâde-i bestan-i cemâlin,
Reşk-i çimenisrân-ı hıyabân-ı iremmi,
Mirat-ı musaffa mı değil cam-ı şerâbın;
İç gör ki sefası ne imiş âlem-i abin;
Çekmez elem-ü mihnetini dehr-i fenânın;
Pekçe sarılan dâmenine pir-i mugânnım.

Bazı şarkılarda "canım" ya da "hey canım" "hey", "of" gibi hecelerin birkaç kez yinelendiği terennüm sayılabilecek kısa bölümler vardır.

Hanende Asdik Ağa'nın Segâh şarkısı buna bir örnektir.

1. mısra A: Of, mümkün olur mu görmemek seni,

2. mısra B: Sevdâ-i zülfün öldürdü beni;

3. mısra C: Nazik etvârin yıktı bu teni;

4. mısra B: Sevdâ-i zülfün öldürdü beni

Şarkılar besteleniş amacı, icra edildiği ortam ve ezgisel yapısı bakımından kimi türlere ayrılırlar. Bu türlere örnek vermek gerekirse:

Okul öncesi ilk ve orta öğretim sürecinde gerek eğitim gerekse eğlence amaçlı bestelenmiş şarkılara çocuk ve gençlik şarkıları denir ve bu şarkılar tek sesli olabileceği gibi çok sesli de yazılabilir.

Eğlence maksadıyla üretilmiş eserlere Eğlence ve Piyasa Şarkıları denir ve ezgiden çok sözler önem taşımaktadır. Sözler günlük konuşma şekline benzer bir biçimde kullanılır ve çok fazla sanatsal değildir.

Klasik anlamdaki şarkılardan olmayan ancak yapısal olarak onlara benzeyen ve günümüzde bestekârlar tarafından rağbet gören şarkılara Fantezi Şarkılar denilmektedir ve eserlerin bazı bölümleri serbest olarak icra edilmektedirler.

Belli bir makamdan usul dengesine dikkat edilerek peş peşe okunan şarkılara ise fasıl şarkıları denilmektedir. Burada eserler ağırdan hızlıya doğru bir seyir izlemektedir. Bimen Şen, besteleriyle bu tür şarkılara örnek gösterilebilir.

Bir solist tarafından tek okunan eserlere de solo şarkılar denilmektedir. Solo şarkılarda sıklıkla eserler serbest okunur, sanatçının daha özgür bir şekilde eser seslendirmektedir.

## KAYNAKÇA


Basara, E., M. Erdoğan , Z. Yıldız (2010). " 18. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası incelemesi", MÜ ilahiyat Fakültesi Dergisi 38. , İstanbul.

Başer, F. A. (2017). "Minyatürlü Bir Güfte Mecmuas"ı Ölümünün 50. Yılında Uluslararası M. Fuad Köprülü Türkoloji ve Beşeri Bilimler Sempozyumu (21-22 Kasım 2016) bildirileri, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Behar, C. (1992). "Zaman, Mekân, Müzik", Afa Yayıncılık, İstanbul.

Cevher, M. H.(2003). Ali Ufkî Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz (Çeviriyazım-İnceleme), İzmir

Çelik, Y. (2012). "Osmanlı Şarkı Güftelerinin Dil Araştırmalarında Malzeme Olarak Değeri", Çukurova Üniversitesi Türkoloji Sempozyumu Bildirileri 2012.

Demir, A. (2007). "XX. Yüzyılda Şeref Bin Hasan Tarafından Düzenlenen Yazma Dini Güfteler Mecmuası", Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Demir, S.(2013). "Türk Halk Müziğinde Türler", Usar Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Doğrusöz, N. (1993). "Hafız Post Güfte Mecmuası" (Türkçe güfteler), Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erkul, R. (2009). "Mahallileşme ve Nedim'in Şarkı'ları", Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/5 Summer, 166-181, 2009.

Ersoy, İ. (2017). "Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi", EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi 2017 (11): 1-16

Ezgi, S. (1933-1953). "Nazari ve Ameli Türk Musikisi" (5 Cilt), İstanbul Belediye

Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul.

Hodeir, A.(2002). "Müzikte Türler ve Biçimler", Çev: İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Judetz, E. P. (2001). İslam Ansiklopedisi "Kantemiroğlu" maddesi, cilt 24, sf.322-324.

Kut, T. (1989). İslam Ansiklopedisi "Ali Ufkî Bey" maddesi, cilt 2, sf. 456-457.

Oter, S.T. (2019). "Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Güftenin Önemi", Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler 1, Konya: Eğitim Yayınevi

Özcan, N. (I982). "18. Asırda Osmanlılarda Dini Musiki", Marmara Üniversitesi, Sosyal · Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

Özcan, N. (1997). İslam Ansiklopedisi "Haşim Bey" maddesi, cilt 16, sf. 407-408.

Özcan, N. (1997). İslam Ansiklopedisi "Hâfız Post" maddesi, cilt 1, sf. 100-1001.

Özcan, N. (2003). İslam Ansiklopedisi "Mecmûa-i Sâz ü Söz" maddesi, cilt 28, sf. 272-274.

Özkırımlı, A.(1974). Nedim, Toker Yayınları, İstanbul.

Öztuna, Y. (2000). "Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi", Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Öztuna, Y. (1976) Türk Musikîsi Ansiklopedisi II. Kısım Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Say, A., "Müziğin Kitabı", Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2002, s. 368.

Soydaş, M.E (2001). 17. Yüzy ıla Ait Bir El Ya ması Mecmuadaki Dini Musıki Giifteleri, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Tanrıkorur, C.(2005). "Osmanlı Dönemi Türk Musikisi". İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanrıkorur, C. (1998). "Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler", Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tokdemir, H. (2006). "18. yy.' da Yazıldığı Tahmin Edilen Bir El Ya ması Mecmuadaki Dini Musiki Güfteleri", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, ilahiyat Ana Bilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı.

Tura, Y. (2001). "Kantemiroğlu Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l- Hurufat", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Uslu, R (2000), "Türk Müziği Eğitiminde Güfte Mecmuaları ve incelenme Esasları Üzerine Tespitler", Müzikte 2000 Sempozyumu, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uslu, R (2007). "Fatih Sultan Mehmed Döneminde Musiki - Şems-i Rumi'nin Mecmua-i Güfte'si", İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınevi. İstanbul

Uzun, M.(1997) "Şarkı " maddesi, İslam Ansiklopedisi, Cilt 8, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, ss. 357-359, İstanbul.

Uzun, M. (2003). "Mecmua", TDV İslam Ansiklopedisi, c. 28, İstanbul.

Yavaşça, A.(2002). "Türk Musikisin 'de Kompozisyon ve Beste Biçimleri", Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul.

Yücel, H. (2016). "Türk Sanat Müziği Açıklamalı Türler Bibliyografyası". (Birinci Baskı). Konya: Eğitim Yayınevi

Yücel, H. (2007). "Türkiye'de Din ve Dindışı Müziklerinin Karşılaştırılmalı Araştırması". İstanbul: Yöntem Yayınları.

# EDVÂRLARDA SÖZLÜ MÛSİKÎ FORM AÇIKLAMALARI VE BU FORMLARDAKİ DEĞİŞİMLER ÜZERİNE ARAŞTIRMA[1]

PROF. DR. SERDA TÜRKEL OTER

## GİRİŞ

Form; mûsikîde, eserlerinin türünü, üslûbunu, şeklini ve yapısını yani kuruluşunu tanımayı ve tanıtmayı amaçlayan bilgidir. Bir form hakkında bilgiye ulaşma yolunda, bu formun ortak özelliklerdeki kümede yer aldığı *türü*; formun, bu küme içerisindeki kendine has farklı özellikleri; bu formu kullanan bestekârın ifade tarzı, kullandığı yöntemleri ve diğer bestekârlarla olan ortak ve farklı yanları da keşfedilir. Aynı zamanda bir bütünü oluşturan formun parçalarının düzenleniş tarzı yani formun yapısı, bu keşfin en önemli parçasıdır. Dolayısıyla form için; bir eserin bütünlüğe ulaşma ve bestekârın bu bütünlüğe ulaşma yolundaki düşünce tarzıdır diyebiliriz.

Türk Mûsikîsinde form, kompozisyon açısından çok önemli bir konu olmakla birlikte, her nedense çoğunlukla pek rağbet görmemiştir. Türk Mûsikîsine dair bilgi edinebildiğimiz en eski yüzyıllardan günümüze gelene kadar, mûsikî üzerine yazılmış kaynaklara baktığımızda; form konusuna makam ve yahut usûl kadar yer verilmediği veya oldukça yüzeysel değinildiği dikkati çekmektedir. Hatta bazı edvârlarda konuya dair hiçbir bilgi olmadığı da görülmektedir.

Formlar; 13. Yüzyıla gelene kadar daha çok insanlar üzerinde bıraktığı duygular açısından ele alınmış, ilk kez Safiyüddin tarafından formlara şeklen bir açıklama getirilmiştir. 14. Yüzyıla gelene kadar ise yapılan açıklamaların ve bah-

1 Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcrâ Sanatlar Fakültesi, Ses Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi.

sedilen formların oldukça kısıtlı olduğu görülmüştür. Bu konuda form sayısı ve bu formların tanımları itibariyle en geniş yer veren kişi, ilk olarak 14. Yüzyılda Abdülkâdir Merâgî olmuştur. Merâgi kendi dönemindeki 14 formun tanımına yer vermiş ve bunların hangi bölümlerden oluştuğuna değinmiştir. Aynı zamanda bu bölümlerin güfteleriyle ilişkili olarak, kompozisyon bakımından nasıl bir sıra takip ettiklerini belirtmiştir. Ancak bölümlerin ezgilerine dair bir bilgi vermemiştir. Merâgi'nin tanımladığı 14 forma bakıldığında, bugün halen kullanılmakta olan üçünün ismine tesadüf etmekteyiz. Ancak ezgileriyle ilgili bilgi olmaması sebebiyle, tesadüf ettiğimiz bu formların bugünkü şekilleriyle benzerliklerini tayin etmek pek mümkün olamamaktadır. Verilen bilgiler ışığında adı geçen diğer formların kendinden sonraki veya bugünkü formlarla olan ilişkilerini de tayin etmek oldukça güçtür. Yapılan benzetmeler, güfte seçimleri ve sıralanışlarıyla ilgili olarak ilişkilendirilebilmiştir.

15. yüzyılda Ali Şah Hacı Büke'nin form konusunda Merâgî'den faydalandığı, bunun yanında Merâgî'nin bahsettiği formları daha sistemli bir şekilde açıkladığı dikkati çekmektedir. Aynı zamanda "Mûsikî Formları" başlığı altında yeni formlardan da bahsetmiş, ancak Merâgî'de olduğu gibi formlara, sadece güftenin dili ve mısralarıyla ilişkili bir açıklama getirmiştir.

Daha sonraları 18. Yüzyıla gelene değin form konusunun, edvârlarda pek mevz u bahis olmadığı ya da formlara, önceki edvarları tekerrür eder şekilde yer verildiği görülmektedir. Söz gelimi; 17. Yüzyılda, mûsikîmiz açısından oldukça önemli bir yere sahip olan Hâzâ Mecmua-i Saz u Söz eserinde Ali Ufkî'nin, formları tanımlama ihtiyacı duymadığını görmekteyiz. Ancak notaya aldığı eserlerin başında formun ismine yer verilmesi sebebiyle o dönemdeki formlarla ilgili fikir sahibi olmaktayız. Bugün kullanılmakta olan formlarla gerek isim gerekse şekil olarak oldukça benzer yapıları, eserdeki notları inceleyerek tayin etmek mümkün olmaktadır. Bu sebeple, pek çok bakımdan olduğu gibi Ali Ufkî'nin edvârının form açısından oldukça önemli bir eser olduğunu söylemek gerekir.

Form konusundaki en kapsamlı ve en sistematik açıklamaları 18. Yüzyılda Kantemiroğlu Edvârı'nda bulmaktayız. İlk defa Kantemiroğlu, formlardaki ezgiler hakkında bilgi veren kişi olmuştur. Edvârda verilen tarifler hem güftelerdeki mısraların sıralanışları hem de bu mısraların ezgileri bakımından birbirleriyle ilişkileri bakımından detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Verilen örnek eserlerle de desteklenmek istenen bu açıklamaların bazen verilen örnektekiyle paralel olmaması edvârın en dikkat çekici noktasıdır. Bu bize, Kantemiroğlu'nun en genel ve en çok kullanılan şekilleri açısından formları tanımladığı, eserlerin bu genel şeklin içerisinde birtakım farklılıklar ortaya koyduğunu göstermektedir. Bugün yaptığımız yeni çalışmalarla ortaya koymaya çalıştığımız bu farklılıklara, bir nevi Kantemiroğlu'nun dikkat çektiğini söyleyebiliriz.

Edvârda verilen form isimleri ve tanımları, neredeyse bugün kullandığımız sözlü mûsikî formlarıyla ismen ve tanım olarak birebir örtüşmektedir. Bu da demek oluyor ki; Kantemiroğlu'nun tanımları bugün bile ihtiyacı karşılayacak nitelikte yazılmıştır. Hatta daha sonra yapılan açıklamaların Kantemiroğlu kadar yeterli ve doğru olmadığını bile iddia edebileceğimi belirtmek isterim.

Kantemiroğlu Edvârının form konusunda en dikkat çekici taraflarından biri de; formları belli türler altında tasnif etmiş olmasıdır. *Hanendelerin ve Sâzendelerin İcrâ Ettiği Mûsikî* olarak iki türe ayırdığı formları daha anlaşılır bir ifade şekline getirdiğini söyleyebiliriz. Form konusunda buna benzer bir sınıflandırmayı 15. Yüzyılda Ali Şah Hacı Büke; vezinli ve vezinsiz mûsikî başlığıyla vermiş; serbert formlarla, kurala tabi olanları birbirinden ayırmak suretiyle tasnif etmiştir. (Çakır, 1999; 201)

19 yüzyıla gelindiğinde Ahmet Avni Konuk'un, Hanende Mecmuası olarak bilinen güfte mecmuasında form konusuna geniş bir yer ayırdığı görülmektedir.

## Edvârlarda Sözlü Mûsikî Formları

### El-Kındî (801-866) Mûsikî Risâleleri

9. yüzyılda yaşamış olan İslâm dünyasının ilk filozofu **El-Kındî**, İslâm felsefesi konusunda birçok eser yazmıştır. Bu eserler arasında "Kompozisyon Üzerine Bir Deneme", "Bir Telliden On Telliye Kadar Enstrümanlar Üzerine Bir Kitap", "Mûsikî ile Alâkalı Cüzler Üzerine Bir Kitap" ve "Makamlar ve Notalar Üzerine Bir Risâle" olmak üzere 4 mûsikî risalesi de bulunmaktadır. Bunlar arasında isminden de anlaşılacağı gibi "Kompozisyon Üzerine Bir Deneme" başlıklı risalesinde üç formdan bahsetmiş ve formları kısaca açıklamıştır. Kabdî, Basatî ve Mu'tedil olarak bahsettiği formları şu şekilde açıklamıştır: (Turabî, 1996)

1. Kabdî: Hüzünlendirici bir türdür. Sakil yani uzun zamanlı ritimlerle uyumludur.
2. Basatî: Neşeyi harekete geçirir. Hafif yani kısa zamanlı ritimlerle uyumludur.
3. Mu'tedil: Büyüklük, cömertlik ve güzel övgü duygularını kabartan orta halli bir türdür ve orta zamanlı ritimlerle uyumludur. (s. 88)

Kındî ayrıca kompozisyon sanatını tamamlayıcı şu unsurlardan bahsetmiştir:

Sakil (Ağır, uzun) ritimler zamanları uzatırlar ve hüzün-acıyla uyumludurlar. Hafif ritimler ise neşe, canlılık ve ferahlıkla uyumludurlar. Orta ritimler ise yine orta olanlar ile uyumludur.

Şiir vezinleri ritimlerle benzerlik taşır. Nitekim önceki kitaplarımızda biz bunları açıkladık. Aynı zamanda bu üç türün nahiv (söz dizimi) açısından da benzedi-

ğinin ortaya konulması gerekir. Bu üç tür ve kısmın insan ruhunu etkileyebilmesi, bunlara dikkat edilip iyi derecede bilinmesine bağlıdır. (s. 130)

### Fârâbî (870-950) Mûsikâ'l Kebir

Pisagor'dan sonra Türk-İslâm coğrafyasında bilinen ve yazılı kaynağına ulaşılabilen en eski müzik teorisyeni **Fârâbî**'dir. Fârâbî, Mûsikâ'l Kebir'inde bestelere daha çok psikolojik olarak bir sınıflama getirmiş, formu oluşturan en önemli öge olan lahinleri üç şekilde açıklamış, ancak herhangi bir formu konu almamıştır. Fârâbî, lahinleri şöyle ifade etmiştir;

Lahinler (melodi/ezgi) özetle üç çeşittir:

Birincisi; ruha lezzet, kulağa bir ho Lahinler (melodi/ezgi) özetle üç çeşittir:

Birincisi; ruha lezzet, kulağa bir hoşluk kazandırır ve rahatlık verir.

İkincisi; nefse yukarıdaki kazandırdığı özelliklerle beraber, nefiste gözle görülen birtakım şeyler gibi birtakım hayaller, tasavvurlar ve resimler oluşturur.

Üçüncüsü; canlılardaki lezzet verici veya eziyet verici etkileşimlerden -infialatlardan- meydana gelen lahinlerdir. Örneğin insanın üzüntü ve sevinç durumunda gösterdiği seslendirmeler bunlara örnek olarak verilebilir.

şluk kazandırır ve rahatlık verir.

İkincisi; nefse yukarıdaki kazandırdığı özelliklerle beraber, nefiste gözle görülen birtakım şeyler gibi birtakım hayaller, tasavvurlar ve resimler oluşturur.

Üçüncüsü; canlılardaki lezzet verici veya eziyet verici etkileşimlerden -infialatlardan- meydana gelen lahinlerdir. Örneğin insanın üzüntü ve sevinç durumunda gösterdiği seslendirmeler bunlara örnek olarak verilebilir. (Öncel, 2017; 87)

### İbn Sînâ (980-1037), Kitâbü'ş Şifâ

10-11. yüzyıllarda yaşamış olan İbn Sînâ, Kitâbü'ş Şifâ adlı kitabında mûsikîye uzunca yer ayırmış fakat form konusunda pek bilgi vermemiştir. Form açısından değerlendirildiğinde; bir mûsikî eseri bestelerken dikkat edilmesi gereken hususları dile getirmiş ve şunları belirtmiştir: (Turabi, 2002)

*Bilinen bir ritim türü tespit edilmesi lazımdır. Ritimlerin en güzeli, az vuruşları olan "hafif"lerdir. Zira buların pek azı ikiye katlanabilir.

*Bilinen bir "intikal; yani seyir tespit edilmelidir. Ona göre geçişin en güzeli "orta sesler"de olur. (77)

### İhvân-ı Safâ (9-10. Yy.) Mûsikî Risâleleri

İhvân-ı Safâ'da formlara ilişkin herhangi bir açıklama yoktur. (çev. Durusoy, Prof. Dr. Ali; Çetinkaya, Prof. Dr. Bayram Ali; Turabi, Doç. Dr. Ahmet Hakkı; Avcu, Yrd. Doç. Dr. Ali; Uysal, Doç. Dr. Enver; Bozkurt, Yrd. Doç. Dr. Ömer; Aliyev, Elmin*;* 2012).

### Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib (11. Yy.), "Kemâlü Edebi'l-Ğınâ

Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib, "Kemâlü Edebi'l-Ğınâ adlı eserini tahmini olarak 11. Yüzyılda yazmıştır. Yazarın eserde, kendisinden önceki Fârâbî, İbn Sina ve İshak El-Mevsili gibi örnek mûsikîşinasların kitaplarından faydalanmış olduğu açıkça bellidir. El-Kâtib eserinde Fârâbî'nin verdiği açıklamalara benzer tür ifadelerde bulunmuştur:

"Bastî"; telif-şiir veya telif-ikâdan oluşur (Öncel, 2019, 43). "Haremî"; şiir, telif ve ikâ olmak üzere üç unsurdan oluşur. Bu üç unsur müziğin tüm konularını kapsayan tam bir yapıdır (Öncel, 2019, 47). "Hattî" ise sadece teliften oluşur (Öncel, 2019, 47).

El-Kâtib "Lahinlerin/Ğınâların Tertibi" başlığı altında belki de tarihteki ilk fasıl tertibini açıklamıştır.

I. Muganni başlangıçta ağır ikâ'lar ve lahinlerin kullanıldığı istihlâl ve neşîdelerle başlar.
II. Bu ağır ikâ'ların ardından aşamalı olarak hafif ikâ'lara geçişler sağlanmalıdır. (Ali el-Kâtib, bu tür mûsikî icralarında keskin geçişlerin hiç uygun olmadığını, bu yüzden insan ruhuna ve tabiatına uygun, onları rahatsız etmeyecek şekilde geçişler sağlanmasını tavsiye eder.)
III. Ali el-Kâtib son olarak bu tür müzikal icraların sonunun hareketli bitmesi gerektiğini, özellikle remel ve hezeclerle böyle olmasının daha uygun olacağını önermektedir.

Remel ve hezec bahirlerinden bahisle bugün Ağır Semâî ve Yürük Semâî olarak sınıflandırdığımız semâi formlardan bahsedildiğini anlayabiliriz. (Öncel, 2017; 135)

### Safiyüddin Urnevî (1216-1294), Kitâb-ül Edvâr

Safiyüddin Urnevî, 13. Yüzyılda Kitâb-ül Edvâr'ında formlarla ilgili olarak; önce bir Tarika (peşrev) ardından Savt çalınacağını söylemiştir. Sözlü mûsikî formlarından olan "Savt"ı Urmevî; (Uygun, 1996): Arapçada teganni edilen şiir mânâsına gelen bir kelime olup, belirli bir seyre sahip, tekrarlar hâlindeki kısa müzik cümlelerinden oluşan şarkıdır (s. 241) şeklinde açıklamıştır.

### Abdülkâdir Merâgî (1350/60-1435),

14. yüzyılda Abdülkâdir Merâgî, mûsikî ilmiyle ilgilenenler arasında, en fazla sayıda formu tanıtan ve bu formları en geniş şekilde açıklayan kişidir. Merâgî dönemindeki formları şu başlıklar altında açıklamıştır:

**Nevbet-i müretteb**: Eskiler, skalalar ve îkā' yollarının birbiriyle ilişkileri olan dört mûsikî parçasına nevbet-i müretteb demişlerdir. Bu nevbet, sakîl-i evvel, sakîl-i sânî, sakîl-i remel, fahte veya türkî-i asl devirlerinde yer alır. Bundan başka devirlerde de oluşturulursa da bu, tasnîfçilerin iradesine bağlıdır. Burada melodileştirmenin başının ve sonunun bir ahenkte olması gerekir. Nevbet-i müretteb dört parçasının her birine şu şekilde hususî bir ad koymuşlardır: Birinci parça kavl, ikinci gazel, üçüncü terâne, dördüncü fürûdaşttır. Dörtlü kıtalardan düzenli olan nevbetin her birinin şartları vardır. (Sezikli, 2007; 248)

**Kavl**: Bu kısmın şiiri Arapça olmalıdır. Kavle girilmek istenen her vuruşun bir yolu olmalıdır: birincisi cetvel ikincisi matla' yoludur. Matla' bir mısra da bir beyit de düzenlenebilmelidir. Yani savtla, orta beyitle –ki bu tasnîf edicinin iradesine bağlıdır- ister nağme kurulur ister kurulmaz. Eğer bir mısra tablo yoluyla kurulursa miyânhâne bir beyitten oluşmalıdır. Zira bir mısra sesini değiştirmek, diğeri de dönüş yolu için gereklidir. Eğer matla' yolu, bir beyit üzerinde kurulursa, savt iki beyit üzerine kurulmalıdır. Çünkü miyânhânenin ahenginin değiştirilmesi için bir beyit, diğeri dönüş yolu için gereklidir. Dönülen mısra veya beyit, keyfiyet ve kemmiyet açısından aynen cetvel gibi olmalıdır. Tasnîfçi istediği kadar nakışlar da ekler. Bu mümkün ama çok gerekli değildir. Savt ve dönüş arasındaki nakışlara mülsekâ adı verilir. Miyanhanenin girişi matla'ın girişi ile uyumlu olursa yakışır ama aykırı da olabilir. (Sezikli, 2007; 248)

**Teşyî'a'** yani geriye dönüş, elbette ki gereklidir. Teşyî'a' lafızlarda, vuruşların temellerinde ve başka şeylerde olur. Uzunluğu ve kısalığı tasnîf edicinin ihtiyarındadır. Eğer istenirse teşyî'anın başında, ortasında ya da sonunda başka beyitler de getirilebilir. Bunlar olmadan dönüşe girilebilir. Bir tasnîften iki teşyî'a' kurulabilir. Bir teşyi'a' şiirle olursa diğer bir teşyia', îkā erkânının lafızlarıyla da olabilir. (Sezikli, 2007; 248)

**Gazel**: Gazelin beyitleri Farsça olmalıdır. Kavl yaptığımız îkāî devresiyle kurulmalıdır. Bu da hem cetvel hem de matla' uygulaması yoluyla yapılabilir. Burada orta ses olursa iyi olur ama olmasa da olur. Teşyî'a', kavlde söylendiği gibi bazı tasnîflerin sınıflarında gereklidir. (Sezikli, 2007; 249)

**Terâne**, ister Arapça ister Farsça olsun rubaî bahrinde, kavl ve gazelin te'lifindeki îkāî devrine ait bir şiirle kurulmalıdır. Sakîl-i evvel ve sakîl-i sânî gibi on altı vuruşlu bir devir olursa, terâneye yedinciden başlanmalıdır. Sâkîl-i remel gibi yirmi dört vuruşlu bir devir olursa, terâneye dokuzuncudan başlanmalıdır.

Bu devrin teraneye girişle vuruş sayısı oranı iki kat ve dokuzda altısı olur. On altı vuruşlu dâirenin terâneye girişle oranı, iki kat ve yetmiş olur. Ancak diğer tasnîflerin girişine şart getirilmemiştir. İstenilen her adedle girilebilir. Miyanhânede ve teranenin dönüşünde şart, girişteki uygulama yoluyla uyumlu olmasıdır. (Sezikli, 2007; 249)

**Fürûdaşt**: Bu da kavle benzer olmalıdır. (Sezikli, 2007; 249) Abdülkâdir, 1377 yılında Celâyir Sultanı Hüseyin'in huzurunda "Ramazan ayı boyunca hergün bir nevbet-i müretteb besteleme" bahsine girişmesi üzerine yaptığı eserlere beşinci bir kısım eklemiş ve iki beyitlik bir müstezadı, ferudaşt bölümünden sonra kullanmıştır.

**Kavl:** Bu kısmın şiiri Arapça olmalıdır. Kavle girilmek istenen her vuruşun bir yolu olmalıdır: birincisi cetvel ikincisi matla' yoludur. Matla' bir mısra da bir beyit de düzenlenebilmelidir. Yani savtla, orta beyitle –ki bu tasnîf edicinin iradesine bağlıdır- ister nağme kurulur ister kurulmaz. Eğer bir mısra tablo yoluyla kurulursa miyânhâne bir beyitten oluşmalıdır. Zira bir mısra sesini değiştirmek, diğeri de dönüş yolu için gereklidir. Eğer matla' yolu, bir beyit üzerinde kurulursa, savt iki beyit üzerine kurulmalıdır. Çünkü miyânhânenin ahenginin değiştirilmesi için bir beyit, diğeri dönüş yolu için gereklidir. Dönülen mısra veya beyit, keyfiyet ve kemmiyet açısından aynen cetvel gibi olmalıdır. Tasnîfçi istediği kadar nakışlar da ekler. Bu mümkün ama çok gerekli değildir. Savt ve dönüş arasındaki nakışlara mülsekâ adı verilir. Miyanhanenin girişi matla'ın girişi ile uyumlu olursa yakışır ama aykırı da olabilir. (Sekizli, 2007; 248)

Bunlarla birlikte Murat Bardakçı, *Abdülkâdir Merâgi* kitabında aşağıdaki formlara yer vermiştir:

**Neşid-i Arab**: usullü ve usûlsüz bölümlerden meydana gelir. İlk önce bir dubeyt okunur. Bu nesr'un nagamat adını alır. Ardından nazm'un nagamat denilen bir beyit icra edilir. Eser, bu biçimin devamıyla sürer. Her bölüme "satr" adı verilir. Neşid-i Arab icrasında Abdülkâdir öncesi, dönemin bestecileri genellikle remel ve muhammes usullerini kullanmışlarsa da, eser istenilen usulde yapılabilir. Eğer güfte Arapça değil de Farsça olursa, forma bu taktirde Neşid-i Acem" denir.

**Basit:** Sakıyl-i evvel veya sakıyl-i sanî usulleriyle bestelenen Arapça bir kıt'adır. *Tarika* ve *pişrev* adını alan, sala çalınan bir giriş kısmından sonra, bazgeşt yahut teşyia denilen bir nakarat, daha sonra da meyan görevi yapan savt'ul-vasat kısmı gelir. Savt'ul-vasat'ın yapılmadığı da olur.

Basit, genellikle edvar-ı sitte yani altı devir şeklinde anılan dizilerde yapılır. Abdülkâdir'in döneminde bestelenen basitlerde ise, iki bazgeşt ve bir savt'ul-vasat kullanıldığı görülmektedir.

**Nevbet-i müretteb:** formların en uzunu ve bestelenmesi en güç olanıdır. Bir nevbet-i müretteb, kavl, gazel, terane ve ferudaşt adı verilen dört bölümden meydana gelir. Kavl, Arapça bir şiirdir, gazel Farsça beyitlerden oluşur, terane kısmı rubai vezinlerindendir. Ferudaş ise kavl biçiminde bestelenmiştir.

**Kulli'd-durub:** bütün usullerin ardaarda kullanıldığı bir formdur. Bir saz girişi yani tarikanın ardından nakarat olan teşyia gelir. Eser tüm ika' devirlerinin peşpeşe kullanılması ve karara gidilirken başlangıçtaki devire dönülmesiyle tamamlanır.

**Kulli'd-nagam:** bu form iki biçimce olur:

a- 6 avaze ve dört şubenin tamamı bir kıt'a içinde kullanılır. İstenildiği taktirde terkiblere de yer verilebilir ve böylece eser, 91 diziyi birden ihtiva eder.

b- Yine bir kıt'a içerisinde, oktavı meydana getiren 17 sesin tamamında dolaşılır. Ancak bu iş yapılırken, mütenafir yani uyumsuz ezgiler yapmamaya dikkat edilmesi gerekir. ?

**Kulli'd-durub ve'n nagam:** bir eser içerisinde, kulli'd-durub ve kulli'n-nagamın birlikte kullanılmasıdır.

**Darbeyn:** bu eserlerde, aynı anda iki usûl kullanılmıştır ve birinci usul sağ elle vurulurken, ikincisi sol elle yerine getirilir. Mesela sağ el 24 zamanlı Sakıyl-ı remel'i, sol el ise, 16 zamanlı Sakıyl-i evvel'i vurur.

Muttehid ve muhtelif adlarıyla anılan iki çeşidi olan darbeynde, aynı anda dört ika' devri de icra edilebilir. Yani, iki elle iki ayrı usûl vurulurken, ayaklarla da başka iki usûl devredilir. Vuruş sırasında zamanlardan artan kısma, "Nakarat-ı haice" adı verilir.

**Amel:** İranlılar tarafından kullanılır ve Farsça sözlerin bestelenmiş şeklidir. Muhammes, remel veya hezec gibi kısa usullerden biriyle yapılır.

Giriş kısmı olan matla, beyt-i duhul veya tarika adını alır. Savt'ul-vasat, meyan görevi yapar. Teşyia ise, çift olarak bestelenebilir. İstenildiği taktirde savt'ul-vasatın kullanılmadığı da olur, ancak teşyianın bulunması mecburidir. Ameller muhammes, remel veya hezec gibi kısa usullerden biriyle yapılır.

**Nakş:** gazellerden meydana gelir. Beste biçimi ameln girişini oluşturan matla gibidir. Savt'ul-vasat ve teşyia kısımları yoktur. Bir gazel bittiğinde, diğerine geçilir.

**Savt:** elfaz-ı nakarat adı verilen terennüm sözlerinin kullanılmadığı bir biçimdir. Meyanhane ve teşyia kısımları yoktur.

**Hevâyî:** yalnız erkeklerin okuduğu eserlerdir, bunlara Merdomzad da denir. Belirli bir kural yoktur. İstendiği şekilde icra edilirler.

Hevâyî, söylendiği gibi kendisinde bir şiir taksim edilen zahmedir. İdrâk sürati nedeniyle havas ve avam insanın yaratılışına en hoş ve en tutkulu gelen şeydir.

Üzerine gazel beyitleri tamamen getirilirse, beyitlerin toplamı bir türde okunarak matla yolu gibi olur. Bu matla ve miyanhâne olmayacaktır. (Sekizli, 2007: 256)

**Zahme:** bir hanelik peşrev gibidir. Güfteli okunursa hevâyi adını alır.

**Murassa:** güftesinde Farsça, Arapça ve Türkçe'nin birlikte kullanıldığı eserlerdir. (Bardakçı, 1986; 91-94)

### Ali Şah Hacı Büke (1400?-1500?), Mukaddimet-ül Usûl

5 yüzyılda yaşamış olan Ali Şah Hacı Büke, Mukaddimet-ül Usûl kitabında mûsikî Formları adı altında bir bölüm kaleme almış ve formları vezinli ve vezinsiz olmak üzere ikiye ayırarak incelemiştir. Ali Şah da diğer mûsikî teorisyenleri gibi kendinden önceki yazılan edvarlardan fazlasıyla yararlanmıştır.

Ali Şah vezinli ve vezinsiz olarak ayırdığı formlardan vezinsiz olanları, bir kurala bağlı olmadığından (yani belli bir beste kuralına uymadığından) bunları formlar içerisinde saymamış fakat yine de isimlendirmede onlara da yer vermiştir. Sazlardan dinlenen bir örnek olarak gösterdiği ve adına vevâht dediği form, bugün taksim adıyla bilinmektedir. Vezinli olanları ise bir usule bağlı olduklarından, vezinli mûsikî olarak isimlendirdikten sonra saz ve söz musikilerine açıklama getirmiştir. Sözlü formlar şu şekilde açıklanmıştır:

***Nakış:*** dört kıtalı şiirin her bir kıtasının sonunda bir beytin tekrar edilmesiyle yapılan ve hafif usullerden meydana gelmiş bir formdur. Bugünkü nakış formundan farklıdır (Çakır, 1999: 201).

***Savt:*** tekrarlardan oluşan ve meân hânesi olmayan bir formdur. Bu formu Ali b. Muhammed Mîmar şu şekilde açıklamaktadır: Tek hâneden oluşan ve şiirle beraber icra edilen tekrarlı melodik bir formdur. Bazen güftesiz de olabilir (Çakır, 1999: 201).

Bugün ise Kâdirîlerin, Celvetîlerin ve Gülşenîlerin usûl ilâhisi isimlendirdikleri savtlar başka başka olup, her birinin zikrin mahiyetine göre okunuşu ve okuma zamanı vardır. Savtların zikrin neresinde ve nasıl okunacağı hususu, zâkirbaşıların bilgi ve maharetine kalmıştır (Çakır, 1999: 202).

***Kavl:*** Arapça şiirli bestelere denir (Çakır, 1999: 202).

***Gazel:*** Sözleri Arapça olmayan şiirlerden oluşan bestelerin adıdır (Çakır, 1999: 202).

***Kavl-i murassa:*** Güftesi Arapça ve başka dillerden olan bestelere denir (Çakır, 1999: 202).

Merâgî buna sadece murassa adını vermiştir. (M. Bardakçı, 1986; 94)

***Amel:*** Kavl, gazel ve murassa'ın meyan hâline ve bu hânenin tekrarlı şekline denir (Çakır, 1999: 202)

***Tasnif:*** Üç dizesini birinci bölümün, geri kalan üç dizesini de mayân hânesinin oluşturduğu ve bazen bu hâne ile sona eren hafif ve sakîl usulleriyle bestelenmiş forma verilen addır (Çakır, 1999: 202).

***Terâne:*** birinci kıtasını kavl, ikincisini gazel, üçüncüsünü tasnif ve dördüncüsünü dörtlü bahirlerin meydana getirdiği bir şiir şekli olan fürudaştın oluşturduğu forma verilen addır. Bunun dördüncü bölümüne fürudaşt denmektedir (Çakır, 1999: 202).

***Fürudaşt:*** Terânenin dördüncü bölümünü oluşturan şiire denmektedir (Çakır, 1999: 202).

***Müstezâd:*** nevbet-i mürettebin beşinci şiirine denmektedir. Alişah'ın Abdülkâdir'e izafe edildiğini söylediği bu formun Merâgî'de iki beyitten oluştuğu görülmektedir (Çakır, 1999; 203).

**Basit:** Alişah bu formun tarifini vermemiş fakat onu formlar arasında göstermiştir. Üç haneli olduğu düşünülen formun meyân hânesi tekrar edilmez. (Çakır, 1999; 203)

**Küllü'n-nağam:** On yedi sesin bir arada kullanılmasıdır (Çakır, 1999; 203) Merâgî'ye göre; altı âvâve ve yirmi dört şubenin bir kıta içerisinde kullanan, istendiğinde içinde terkiplere yar verilen, böylelikle 91 diziyi içeren formdur. (M. Bardakçı, 1986;.93)

**Küllü'd-durûb:** Meşhur tüm usûlleri ihtivâ eden formdur (Çakır, 1999; 203).

**Nevbet-i müreteb:** Nakış ve savtın dışında kalan kavl, gazel, terâne, fürûdaşt ve müstezatın bir arada kullanıldığı formdur (Çakır, 1999; 203).

**Rihte:** Peşrev hükmünde olan ve gayr-ı manzûm olan sözlerle icrâ edilen formdur (Çakır, 1999; 203).

**Neşid-i Arab:** Peşrevde nezir ve nazmın bir arada kullanıldığı formdur (Çakır, 1999; 203).

### Lâdikli Mehmet Çelebi (1450?-1495), Risalet-ül Fethiyye (Tekin, 1999)

Lâdikli Mehmet Çelebi'nin Risalet-ül Fethiyye eserinde formlarla ilgili bir açıklama yoktur.

### Hızır bin Abdullah (15. Yy), Kitab-ül Edvar (Çelik, 2001)

15. yüzyılda yaşamış olan Hızır bin Abdullah, 48 fasıl halinde kaleme aldığı Kitab-ül Edvarının sadece bir faslını form bilgisine ayırmıştır. 40. fasılda hemen her edvârda ismine sıkça rastlanan Nevbet-i müretteb formunu açıklar (s.10) ve Merâgî ile aynı açıklamayı verir.

### Kırşehirli Nizameddin oğlu Yusuf (15. Yy), Mûsikî Risalesi

Yine 15. Yüzyılda karşımıza çıkan isimlerden Kırşehirli Nizameddin oğlu Yusuf, Mûsikî Risalesi'nde Safiyüddin'in 300'e yakın Nevbet-i müretteb bestelediğini söyler. (Sezikli, 2014; 17)

### Fettullah Şirvânî (15. Yy), Mecelletü'n fi'l-Mûsika

15. yüzyılın en önemli bir başka mûsikî âlimlerinden biri olan Fettullah Şirvânî Bursa'da bulunduğu dönemde Fatih'e mûsikî üzerine yazmış olduğu Mecelletü'n fi'l-Mûsika adlı eserini sunduysa da fazla iltifat görmemiştir. Fettullah Şirvânî Fatih'e ithaf ettiği Mecelletü'n fi'l-Mûsika eserinde Yunan filozofları, İbn-i Sînâ, Safiyüddin, Nasirüddin Tûsî ve Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerinden faydalanmıştır. (Akdoğan, 1996; 54) Müellife göre mûsikî icrasının uygulamasında kullanılan form çeşitleri şunlardır:

Neşîd'ül arab, basir, nevbet-i müretteb, kavl, gazel, terâne, ferûdaşt, savtu'l-vast, külli'd-durûb, külli'n-nagâm, savt, külli'd-durûb ve nagâm, darb, amel, nakş, hevâyî.

### Ali Ufkî (1610-1683), Hâzâ Mecmua-i Sâz u Söz

17 yüzyılda ilk batı notası barındıran edvâr olarak karşımıza çıkan Ali Ufkî'nin Hâzâ Mecmua-i Sâz u Söz eserinde formlar ile ilgili bir açıklama bulunmamaktdır. Ancak içinde barındırdığı sözlü mûsikî formlarını şu şekilde sıralayabiliriz:

***İlahi, Murabba, Raks ve raksiyye, Sözel semâî, Şarkî, Tekerleme, Tesbîh, Türkî, Varsağı*** (Cevher, 1996; 136-155)

### Dimitri Kantemiroğlu (1673-1723), Kantemiroğlu Edvârı

Formlarla ilgili en kapsamlı açıklamayı 18. yüzyılda yaşamış olan Dimitri Kantemiroğlu, Kantemiroğlu Edvârı olarak bilinen Kitabü 'İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât adlı eserinde yapmıştır. Kantemiroğlu'nun hânende ve sâzendelerin icrÂ ettiği fasılları anlatırken, icrâ edilen formları da tek tek açıkladığı ve örnek eserlerle mısraların ezgi düzeni hakkında bilgi verdiği görülmektedir. *Türlere Göre Mûsikî İcra'ı ve Fasıl* başlığıyla ele aldığı konuyu şu şekilde açıklamıştır:

Mûsikî iki şekilde icrâ edilir: Nefesle veya sazla. Nefesle mûsikî icrasına hanendelik, sazla mûsikî icrasına sâzendelik denir. (Tura, 2001; 172)

***Hânendelerin icrâ ettiği Mûsikî:*** Beş çeşittir. Taksîm, Beste. Nakış, Kâr, Semâî.

***Beste'nin Târifi:*** İki beyit'in dört mısra'ın bestelenmesiyle meydana gelmiş bir sözlü eserdir. Bestelerin kimi Terennüm'lü, kimi Terennüm'süz olur. Bestenin ilk mısra'ına Zemîn denir. Bu kısım, ikinci mıra ile birlikte, Ser-hâne veya Birinci

hâne denen bölümü meydana getirir. Üçüncü mısra, Miyân-hânedir (Orta kısım) ve beste terkîbi de öteki kısımlardan farklıdır. Dördüncü mısra, Son Hâne'dir ve beste terkîbi Zemîn'inkinin aynıdır. (Tura, 2001; 176)

***Kâr'ın Târifi:*** Kâr'lar üç türlü olur. Biri iki beyitli yâni dört mısrâ'lı; biri üç betit'li, altı mısrâ'lıve (Zeyl'li, Ek'li), biri de (üç beyit'li, altı mısrâ'lı fakat) Zeyl'siz (Ek'siz)dir.

***Nakış'ın Târifi:*** Nakış üç türlü olur. Biri, üç beyit, altı mısradan meydana gelir. Miyân-Hâne'li ve Zeyllidir.biri dört mısrâ'lıve yalnız Miyân-Hâne'lidir. Üçüncüsü ise, sadece Terennüm'lü, ama Miyân-Hâne'siz ve Zeyl'siz olur. Fakat, hangi türden olursa olsun , Terennümsüz Nakış olmaz. (Tura, 2001; 180)

***Şarkı'nın Târifi:*** Şarkı, altı veya sekiz beyitli olabilir. Yalnız Devr-i Revân ve Sofyan'dan başka usûllerle bestelenmez. Şarkı'nın bir beyt'i Zemîn'i, bir beyt'i de Miyân-Hâne'yi meydana getirir. Üçüncü beyit ise ilk beyit'le aynı terkîbie sahiptir. Böylece sonuna kadar bir beyit Zemîn ve bir beyit Miyân-Hâne şeklinde okunup gider.

Kantemiroğlu Hânende faslının sırası hakkında da bilgi vermiş ve hânendenin ilk olarak Taksim yaptığını, sonra Beste okuduğunu söylemiştir. Daha sonra Nakış, Nakış'dan sonra Kâr, Kâr'dan sonra da Semâi'nin okunup faslın tamamlandığını belitmiştir. Sıralamanın bugünkü anlayıştan farklı olduğu dikkati çekmektedir. (Tura, 2001; 186)

### Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821), Tahririye

18. yüzyılın bir diğer önemli ismi Abdülbâkî Nâsır Dede, Tahririye adlı eserinde Ayin-i Şeriflerin Bend adı verilen dört bölümden oluştuğu görülmektedir. (Coşkun, 2001; 55-87)

### Ahmet Avni Konuk (1868-1938), Hânende Mecmuası

19. yüzyılda son edvarlarımızdan birisi olan Ahmet Avni Konuk'un Hânende Mecmuası, bir güfte mecmuasıdır. Formlar hakkında en geniş bilgi veren mürettiplerden biri de Konuk'tur ve Ahmet Avni Konuk *Bestelenecek Âsarın Envâ'ı (Bestelenecek Eserlerin Çeşitleri)* başlığı altında şu formlara yer vermiştir: Kâr-ı Nâtık, Kâr, Nakış, Beste, Semâî, Nakış Semâî, Şarkı, Âyin-i Şerif, İlâhi, Durak.

***Kâr-ı Nâtık:*** Bunlar birer münasebetle her mısra'da bir makam veya usûi ismi zikir edilmiş olan manzumelerden olduğu cihetle âsâr-ı hissiyeden olmayıp, ibrâz-ı san'at müntesibin-i mûsilkîye her makamın setrini öğretmek içindir.

***Kâr:*** Bu nev'i âsâr "Ten ten nâi dir dir ta na, til lil lil len, düm dere lâ dere dim" gibi…Eltâz-ı terennüiye ile eş'ardan mürekkeb olup, ya terennümle ve yahut güfte ile ibtidâ eyler.

Bunlar hissidir. Bestekâr, güftelerde huruf u kelâmâtın med ve kasrıyla tenâfür hâsıl olmasından ihtirazen arzusuna göre negamat icra edebilmek üzere karihasında vasi'bir saha-i teganni teşkil eden elfâz-ı terennümiyeye mürâca'atlaibrâz-ı san'at eyler. İşte terennümâtın hikmeti budur.

Zaten eş'ar arasında elfâz-ı terennümiye isti'mâli o eseri tersi eder.

Bu âsâr, Düyek, Devr-i Hindi, Sakîl, Nim Sakîl, Hafîf, Nim Hafîf, Muhammes usulleriyle bestelendiği gibi etvârı bunlara mümasil olan usûlat ile dahi bestelenebilir.

***Nakış:*** bB da âsâr-ı hissiyedendir. Esası eş'ar-ı murabba'adan 'ibaret olup, birinci ve ikinci mısra'ları ayrı ayrı veyahur müsâvi negâmat ile bestelenerek, bundan sonra elfâz-ı terennümiye isti'mal olunur. Üçüncü mısra, birinci mısra'ın negâmatını hâiz olur ki, "Bend-i Sânî" denir ve yahut negamatı başka olup, "Miyanhane" denir. Fakat dördüncü mısra'ın her halde ikinci mısra'ın aynı olması şartıdır. Bu âsâr da, Lenkfahte, Hafîf, Fer'i, Düyek, Muhammes usulleriyle bestelenir.

***Beste:*** Bu da âsâr-ı hissidir. Bunlar bir takım eş'ar-ı murabba'adan ibaret olup, birinci ve ikinci ve dördüncü mısra'ları aynı negamatı hâiz olmak ve üçüncü mısra'ı da miyânhane ittihâz edilip, her mısra'ın nihâyetinde ekseriya birer terennüm bulunmak şartıyla bestelenir. Bu nev'i âsâr da büyük usullerin kâffesi isti'mâl olunur.

***Nakış Semai:*** Bu nev'i âsâr dahi mecma'-ı hissiyattır. Nakış ile farkı usullerden ibarettir. Çünkü bunlar yalnız Yürük Semai, Sengin Semai ve Aksak Semai usulleriyle bestelenir.

***Semai:*** Bunlarda, fasıl nihaetlerinde okunan bir takım âsÂr olup, eş'ar-ı murabba'a mısra'larının nihayetlerine elfâz-ı terennümiye ilavesiyle husule gelir. Usullerine nazaran Ağır Yürük namıyla iki kısma inkısam edip, Sengin Semai ve Aksak Yürük Semai usulleriyle bestelenir.

***Şarkı:*** Bunlarda, müselles murabba'a, muhammes, müseddes, müsebba, müsemmen olup, şarkı namı verilen bir takım eş'ardan ibarettir. İkinci mısraları nakarat namıyla en nihayetinde tekerrür eder ve yahut en son mısra'ın negamatı, ikinci mısra'ın negamatına muvâfik olur. Bunlarda küçükusûller müsta'meldir. Esasen bu gibi âsÂr hissi olmakla beraber, usûl ve negamatı dahi kolay ve binaen'leyh harç-ıâm olduğundan pek ziyâde revâc bulmuştur.

***Âyin-i Şerîf:*** Bunlar semâhâne mevlevîyanda, salıkın rah-ı Hudâya isticlab-ı vecd için vücuda getirilmiş âsâr-ı ceyyidedir. Her zemzemesi alem-i vahdeti ve her nağmesi bir hissi aşkı ihtar eder. Bunları güfteleri ekseriya Hazreti Mevlânâ'nın Divan-ı Şerifiyle, Mesnevisinden müstahrec eş'ar ile kemâlinden bazı zevat-ı kudsiyyet-sîmatın âsâr-ı her-güzidelerinden müntehabdır. Bu âsâr içinde "selâm" ta'bir olunan dört fasıla mevcut olup, birinci selâm ya Düyek ve yahut Devr-i Hindî ve

ikinci selam mutlaka Evfer ve üçüncü selâmın ilk kısmı ekserriyâ Devr-i Kebîr ve bazen Frenkçin ve nadiren dahi Süreyya ve kısmı mütebâki dahi Yürük Semai, dördüncü selam dahi Evfer usulleriyle bestelenir. Bu âsâr sanâyi-i mûsikîyenin kâffesini cami olduğundan mevcut Âyîn-i Şerifler âsâr-ı sâ'irenin pek çoğuna fâikdir.

***İlâhî:*** Bunlar tekâyâ ile sâ'ir mecalis-i ibadette okunmak üzere vücuda getirilmiş olduklarından tevhîd-i Bari ve Nâ't-ı Peygamberiyi ve münacâtı hâvî eş'ardan ibarettir. Usulleri dahi, Muhammes, Fahte, Düyek, Çenber, Devr-i Hindî, Fer'i, Evsat, Sofyan, Hafiftir.

**Durak:** Bunlar dahi tekâyâ da münferiden kıraat olunmak üzere, ilâhî de müsta'mel eş'ar nevindendir. Türk-i Darb ve yahut Durak Evferi usûlleriyle bestelendiği mervi ise de, el-yevm mevcut olanların hiç birisi Türk-i Darb usulünün reftarına muvafık olmadığı gibi esâtizeden hiç birisinin bu usûl ile kıraat eylediğine fi zamanına tesadüf edilmemiştir. İşte öteden beri esâtize tarafından bestelenmekte olan âsârın enva'ı bunlardan ibaret ise de, evvelce bil-münasebe beyan olunduğu üzere, mûsikî bir lisan-ı hissiyat makamından olduğu cihetle bu maksad muhafaza olunmak şartıylabir takım âsâr ceyyide-i cedide vücuda getirebilir. Buna en büyük numune olmak üzere Avrupalıların operalarını irâ'e edebiliriz. Hatta eslâfın kâr namı tahtında bestelmiş oldukları uzun uzun bir takım terennümlü âsâr şeklen pek demahdûd değildir.

Mûsikîye şifahiye dâir bu kadarcık ma'lumat, bu mecmu'aya nazaran kâfi olduğundan maksad-ı aslî olan eski ve yeni âsârdan yalnız notaları zabt ve tahrir edilmiş olanlarının cem'i ve telfikine mübaşeret olunur. Acz sebebiyle vuku bulan hatî'âtımızın erbâb-ı kemâl tarafından hüsn ü niyetimize bağışlanacağına şüphemiz yoktur. (Toz, 1999; 45-48)

## Sonuç olarak;

Edvârlarda form konusuna ışık tutmaya çalıştığımız bu araştırmamızda; 9. yüzyıldan 19. Yüzyıl kadar geçen süre zarfında formların gerek ismen gerek şeklen gerekse icrâ silsilesi bakımlarından değişikliklere uğrayarak günümüze ulaştığı; form konusunun mûsikî âlimleri tarafından insanlar üzerinde bıraktığı tesirler, mısralarının sıralanışları ve ezgilerinin güftesiyle taksimatı açısından önemli görüldüğü anlaşılmıştır. Her geçen yüzyıl daha bir önem kazandığı anlaşılan formların, 18. Yüzyılda Kantemiroğlu'nun açıklamalarıyla yeni bir boyut kazandığı, güftelerle birlilte ezgilerin de açıklamalara dahil edildiği görülmüştür. 19. Yüzyıla gelindiğinde ise; form tanımlarının daha detaylı ele alındığı ve kaynaklarda formlara daha geniş yer verildiği görülmüştür.

## KAYNAKÇA


Akdoğan, Bayram. (1996) Fethullah Şirvânî ve "Mecelletun Fi'l-Mûsîka" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsı Nazariyatındaki Yeri, (AÜSBE Doktora Tezi), Ankara.

Bardakçı, Murad. (1986) *Maragalı Abdülkâdir.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi.* İstanbul: YKY.

Cevher, Hakan. (1995). "Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmua-i Sâz u Söz (Transkripsiyon, İnceleme)", Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Coşkun, Mahmut Ruşen. (2001) "Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Tahririye'si (Çeviri Yazım ve İncelenmesi)". Yüksek Lisans Tezi, Süleymen Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.

*Çakır, Ahmet, 1999, Alişah b. Hacı Büke (-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri* (Doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), İstanbul.

Çelik, Başar, Binnaz (2001). Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvar'ında Makamlar, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Durusoy, Prof. Dr. Ali; Çetinkaya, Prof. Dr. Bayram Ali; Turabi, Doç. Dr. Ahmet Hakkı; Avcu, Yrd. Doç. Dr. Ali; Uysal, Doç. Dr. Enver; Bozkurt, Yrd. Doç. Dr. Ömer; Aliyev, Elmin *(*2012). *İhvân-ı Safâ Risâleleri Cilt I,* Ayrıntı Yayınları; İstanbul.

Öncel,Mehmet.(2019) https://www.academia.edu/41339812/XI._YÜZYIL__MÛSİKÎ_NAZARİYESİNDE_KULLANILAN_TERİMLER_TERMINOLOGY_FOR_THE_11TH_CENTURY_MUSIC_THEORY (erişim: 14.05.2020)

Öncel, Mehmet. (2017). "Hasan B. Ahmed B. Ali El-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğına Adlı Eseri", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sezikli, Ubeydullah, (2007) Abdülkâdir Merâgi ve Cami'ül Elhan'ı, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sezikli, Ubeydullah, (2014)Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvârlar Risâle-İ Mûsıkî -Kırşehirli Yusuf Bin Nizameddin, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Tekin, Hakkı. (1999) "Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l Fethiyye'si, Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.

Toz, Ceyhan. (1999). **"**Ahmet Avni Konuk'un Hanende Mecmuası Osmanlıca'dan Türkçeye çevirisi (Mukaddime ve 84/217 sahifeleri)" Yüksek lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tura, Yalçın. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsıkî 'alâ vechi'l Hurûfât.* 1. Cilt*,* (Birinci Baskı)*.* Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Turabi, Ahmet Hakkı. (1996). "el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri" Yüksek lisans Tezi, Marmara Üniversitesi. İstanbul.

Turabi, Ahmet Hakkı. (2002) "İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâ'sında Mûsikî" Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi. İstanbul

Uygun, Nuri. (1996) "Safiyyüddin Abdülmümin el-Urmevî ve Kitâbü'l-Edvâr-ı." Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi. İstanbul.

## HAYAT BOYU GELİŞİMDE MÜZİĞİN ROLÜ

PROF. DR. NİLGÜN SAZAK [1], DOÇ. DR. M. NEVRA KÜPANA[2]

Müzik, insan doğasının vazgeçilmez bir parçasıdır. İnsanların müzikle kendilerini ifade etme yolu, ses ve ritim duygusundan geçer. Ses ve ritim duygusunun gelişimi ise bireyin entelektüel, düşünsel, bilişsel, dilsel, sosyal, duygusal, fiziksel, kültürel gelişimiyle yakından ilişkilidir. "Neden müzik eğitimi?" sorusuna vereceğimiz cevap yukarıda anlatılanlarda saklıdır.

Neden Müzik Vardır?

* Müzik, insanlar arasındaki iletişimin temeli olarak vardır.
* Müzik, duyguların ifade edilmesi için vardır.
* Müzik, insanların manevi yönünü açığa çıkarmak için vardır.
* Müzik, doğanın sesini ve ritmini anlamlandırmak için vardır.

Müzik Ne İşe Yarar?

* İnsanların entelektüel ve düşünsel gelişimini sağlar.
* Hayatın farklı ritimlerini algılamayı sağlar.
* Yaratıcı düşünme becerisi geliştirerek, eleştirel bir bakış açısı kazandırır.
* Yerel ve evrensel değerlere saygı göstermeyi sağlayarak, hümanist duyguların ön plana çıkmasına yardımcı olur.

1 Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi (Prof. Dr.) sazakn@sakarya.edu.tr
2 Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi (Doç.. Dr.) kupana@sakarya.edu.tr

Müzik Eğitimi Neden Gereklidir?

* Toplumsal bilincin oluşması için,
* Sağlıklı ve sağduyulu düşünce biçimi oluşturmak için,
* Disiplinli bir yaşam tarzı oluşturmak için,
* Farklı düşüncelere ve bakış açılarına saygılı bir nesil oluşturmak için,
* Entelektüel bir bakış açısı kazandırmak için,
* Beynin farklı bölgelerinin çalışmasını sağlayarak insanın kendi sınırlarını aşmalarını sağlamak için gereklidir.

Müzik dünyadaki tüm kültürlerde önemli bir yere sahiptir. Müzik eğitimi de, aynı şekilde tüm kültürlerde gençlere yarar sağlar. Müzik eğitimi öğrencileri öğrenmeleri, diğer akademik konularda başarılı olmaları ve hayat boyu başarı için gerekli olan bilgi, beceri ve kapasitelerini geliştirmeleri için temel yeteneklerle donatır. 2011 yılında, Sanat Eğitimi ortaklığı ile Washington DC'de müzik eğitimi için Quincy Jones Müzik Konsorsiyumu tarafından finanse edilen bir belgesel yayınlanmıştır. Bu belgesel, öğrencilerin müzik yoluyla öğrenme sürecini belgeleyen deneysel çalışmalardan oluşmuştur. Sanat Eğitimi ortaklığının yapmış olduğu çalışmalardan yola çıkarak müzik eğitiminin yararları üç ana başlık halinde toplanmıştır (https://musiceducationworks.wordpress.com/2015/03/21/music-education-benefits-brain-development-infographic/):

Müzik Eğitimin Yararları

1. Müzik eğitimi öğrencileri öğrenmeye hazırlar.
   a- İnce motor becerilerini geliştirir.
   b- Başarmak için beyni hazırlar.
   c- Üstün çalışma belleğini güçlendirir.
   d- Olumlu düşünme becerilerini geliştirir.
2. Müzik eğitimi akademik başarıyı kolaylaştırır.
   a- Sözel bilginin akılda tutulmasını ve hatırlanmasını geliştirir.
   b- Matematiksel başarıyı ilerletir.
   c- Okuma dil becerilerini arttırır.
   d- Akademik yeterliliklerini arttırır.
3. Müzik eğitimi hayat boyu başarı için yaratıcılık kapasitelerini geliştirir.
   a- Öğrencinin dikkatini keskinleştirir.
   b- Azmi güçlendirir.
   c- Öğrencileri yaratıcılıkla donatır.
   d- Pozitif çalışma alışkanlıklarını ve özsaygıyı destekler.

Bu maddeleri sırayla açıklayalım:

**1. Müzik Eğitimi Öğrencileri Öğrenmeye Hazırlar**

Müzik eğitimi öğrencileri temel zihinsel beceri ve kapasitelerini geliştirmeye yardımcı olarak öğrenmeye hazırlar. Müzik eğitimi öğrenmeyi aşağıdaki şekillerde etkiler:

a- İnce Motor Becerilerini Geliştirir: İnce motor becerileri; küçük, akut kas hareketlerini kullanma, bilgisayar kullanma ve sınıf öğrenmeleri için gerekli diğer fiziksel aktiviteleri gerçekleştirme becerisi anlamına gelir. Beynin duyusal ve motor fonksiyonlarla ilgili parçaları müzik eğitimi yoluyla geliştirilirse, müzik eğitimi almış çocukların motor becerileri müzik eğitimi almamış çocuklara göre daha iyi olur (Forgeard, 2008; Hyde, 2009; Schlaug ve diğ., 2005).

b- **Başarmak İçin Beyni Hazırlar:** Karmaşık matematik problemleri müzik okuyan öğrenciler için daha ulaşılabilirdir çünkü matematik işleminde kullanılan beynin aynı parçaları müzik uygulamalarıyla güçlendirilmiştir. Örneğin, ortaokulda müzik dersi alan öğrencilerin dokuzuncu sınıf cebir değerlendirmeleri müzik dersi almayan akranlarından önemli derecede yüksek bulunmuştur, çünkü onların beyinleri zaten karmaşık matematikte kullanılan ifadeleri çözmeye kendini hazırlamış, müzik yoluyla bir alışkanlık kazanmıştır.

c- Üstün Çalışma Belleğini Güçlendirir: Çalışma belleği tanım olarak; problem çözme ve muhakeme etme gibi yüksek derecedeki görevleri tamamlamak için bilgiyi zihinde tutma, kontrol etme ve işleme yeteneğidir. Müzisyen olanların müzisyen olmayanlara göre üstün çalışma belleği vardır. Müzisyenler uzun vadeli müzik eğitimlerinin sonucunda bellek ve hatırlama görevleri sırasında zihinsel kontrollerini sürdürebilmekte daha iyilerdir (Berti ve diğ., 2006; Pallesen ve diğ., 2010).

d- **Olumlu Düşünme Becerilerini Geliştirir:** Olumlu düşünme gibi soyut işlem gerektiren düşünme becerileri, öğrencilerin bilgiyi uygulama ve çözümleri görselleştirme yeteneklerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Çalışmalar piyano dersi alan çocukların akranlarından daha iyi soyut düşünebilme yeteneğine sahip olduklarını gösterir ve bu yetenekler zamanla sürekli müzik eğitimi ile gelişir (Rauscher, 2009).

**2. Müzik Eğitimi Öğrencinin Akademik Başarısını Kolaylaştırır.**

Müzik eğitimi alan öğrenciler sadece müzik yeteneklerini geliştirmez onları eğitsel başarıya götüren diğer akademik alanlardan da faydalanırlar. Müzik eğitimi öğrenci başarısına aşağıdaki şekillerde fayda sağlar:

a- **Sözel Bilginin Akılda Tutulmasını Ve Hatırlanmasını Geliştirir:** Müzik eğitimi tüm akademik konularda bilgiyi akılda tutmak için bir temel olarak hizmet veren sözel bellekten (-konuşulan kelimelerin hatırlanması ve hafızada tutulması-) sorumlu beyin bölgesini geliştirir. Sözel bellek üzerine test edilen öğrencilerin müzik eğitimi almayanlara kıyasla kelimeleri hatırlamada daha üstün oldukları görülmüştür (Ho ve diğ., 1998; 2003).

b- **Matematiksel Başarıyı İlerletir:** Müzik eğitimi alan öğrenciler matematik değerlendirmelerinde müzik eğitimi almayan akranlarından daha iyi performans göstermektedir ve bu performans müzik yoluyla zaman içinde daha da artar. Bu bulgular tüm kültürlerde ve tüm sosyoekonomik düzeylerde geçerlidir (Baker, 2011; Catterall, 1998). Ayrıca enstrümantal müziğe ilgisi olan öğrenciler daha sonraki başarılarına bir giriş kapısı olarak matematik dersinde başarı kazanırlar (Helmrich, 2010; U.S. National Mathematics Advisory Panel, 2008).

c- **Okuma ve Dil Becerilerini Arttırır:** Müzik eğitimi alan öğrenciler; yazma, bilgi kaynaklarını kullanma, okuma cevaplama ve düzeltme değerlendirmelerinde müzik eğitimi almayanlardan daha üstündürler. Müzik öğrencilerinin başarılarındaki kazanımlar müzik öğrencisi olmayanlara göre zamanla artış göstermektedir (Baker, 2011; Catterall, 1998).

d- **Akademik Yeterlilik Puanlarını Arttırır:** SAT **(**Scholastic Assessment Test) üniversitelere girişte başarıyı ölçmek için tasarlanmış standart bir testtir. SAT verilerinin on yıllık analizi sonucu, lisede dört yıl sanat dersi alan öğrencilerin hem sözel hem matematiksel SAT'ta en yüksek puanları aldıklarını ortaya çıkarmıştır (Vaughn ve diğ., 2000). Bu öğrencilerden müzik dersi alanlar, matematikten en yüksek puanı, sözel SAT'tan da ikinci en yüksek puanları almışlardır (College Board, 2010).

### 3. Müzik Eğitimi Yaşam Boyu Başarı İçin Yaratıcılık Kapasitelerini Geliştirir.

Sorumluluk, sabır ve yaratıcılık, üst düzey düşünme ve karmaşık problem çözümlerinin bileşenleridir (Costa ve Kallick, 2000). Müzik eğitimi bugünün küresel, bilgi tabanlı ekonomisinde başarı için gerekli olan zihin alışkanlıklarını aşağıdaki şekillerde besler:

a- **Öğrenci Dikkatini Keskinleştirir:** Dikkat yeteneği-görsel odaklanma, aktif dinleme ve dinlemede kalma okul performansı için gereklidir. Yaşamın başında gelişmeye başlar ve sürekli zenginleşir. Yetişkinlikleri boyunca devam eden müzik eğitimleri onları sağlamlaştırıp ve güçlendirirken, erken çocukluk döneminde enstrümantal müzik eğitimi bu dikkat yeteneklerini geliştirir (Neville ve diğ., 2008).

b- **Azmi Güçlendirir:** Azim, engeller sunulduğunda da hedefe doğru devam edebilme yeteneğidir. Müzik eğitimi sayesinde geliştirilir ve güçlendirilir. Müzik dersine katılan öğrenciler, azmi ölçen görevlerde akranlarını aşmıştır. Azim temelinde motivasyon, bağlılık, sabır ve yaratıcı bireylerin tüm özellikleri vardır (Scott, 1992).

c- **Öğrencileri Yaratıcılıkla Donatır:** İşverenler yaratıcılığı işgücündeki başarı için önemli olan ilk beş beceriden biri olarak tanımlar (Lichtenberg, Woock, ve Wright, 2008). Müzik eğitimi, yenilik ve yaratıcılık bileşenlerinin anahtarı olan özgünlük ve esnekliğin gelişmesine yardım eder. Müzik eğitimi alıp iş hayatına atılan kişiler; yaratıcılığın, takım çalışmasının, iletişimin ve eleştirel düşünme becerisine sahip olmanın, onları işlerinde daha yeterli ve daha donanımlı hale getirdiğini belirtirler (Craft, 2001; SNAAP, 2011).

d- **Özsaygıyı Ve Pozitif Çalışma Alışkanlıklarını Destekler:** Araştırmalar, müzik eğitimi alan öğrencilerin, üniversitede, başarılı olmak için kendilerini müzik eğitimi almayanlardan daha hazır hissettiğini belirlemiştir. Bu hazır olma durumu, üniversite öncesinde yoğun alıştırmalar aracılığıyla geliştirilen müzik öğrenim disiplini ve odağı sayesinde olabilir. Bu alışkanlıklar, müzik eğitimi alan öğrencilere özgüdür. Müzik eğitimi alan öğrenci, aynı zamanda yüksek benlik saygısına sahiptir. Yaşamın sosyal/duygusal yönlerini, edindiği özsaygı çerçevesinde en güzel şekilde yaşar (http://www.aep-arts.org/wp-content/uploads/2012/08/Music-MattersFinal.pdf)

İnsan müzikal bir türdür. Nadir durumlar haricinde, hepimiz müziği algılar; tonları, tınıyı, ses perdesi aralıklarını, ezgileri, uyumu, ritimi ayırt ederiz. Bu öğelerin hepsini birleştirir, beynimizin farklı bölgelerini kullanarak müziği inşa ederiz. Büyük ölçüde bilinçdışı olan bu süreçte beğenimize genellikle yoğun ve derin bir duygusal tepki eşlik eder (Sacks, 2014).

Müzikal eğilim konusunda yapılan bir araştırma; her insanın belirli bir seviyede müzik potansiyeli ile doğduğunu ve doğumdan hemen sonra bu seviyenin en yüksek derecede olduğunu ve bu seviyeyi aşamayacağını göstermiştir. Herhangi bir çevresel uyarı olmadan bir çocuğun müzikal potansiyeli azalacak ve sonuçta yok olacaktır. Bu yüzden müziksel davranışların gelişebilmesi için beyni çeşitli müzikal uyarılara maruz bırakmak son derece önemlidir. Müzikal beyin için öğrenme penceresi çok erken yaşta açılır. Ebeveynler ve eğitimciler her çocuğun potansiyelini geliştirmeyi hedeflemelidirler (Gruhn, 2005)

Birçok araştırmacı müzik eğitiminin bir çocuğun akademik başarısını olumlu olarak etkilediğini bulmuştur:

- Hallam (2010), müzik öğreniminin bir çocuğun anlama ve okuryazarlık becerilerini geliştirdiğini, sayılardan anlamasını, entelektüel gelişimini, genel başarısını ve yaratıcılığını etkilediğini söylemektedir.
- Benzer olarak Schellenberg (2006, 2004) IQ'nun müzik öğrenimi ile olumlu şekilde ilişkilendirilebileceğini bulmuştur.
- Weinberger (2000) özellikle daha küçük çocuklarda müzik eğitimin bireyin ömür boyunca taşıdığı, beyindeki bilgiyi toplama, kavramsallaştırma ve bölme için çok değerli stratejileri içeren öğrenme becerileri sağladığını savunmaktadır. Weinberger'in fikirlerini genişleterek Blasi ve Foley (2006) müzik eğitiminin öğrenmeyi uyarmaya yardım ettiğini ve çocukların kendi kişisel öğrenmelerinde aktif katılımcılar olmasını cesaretlendirdiğini iddia etmektedirler.
- Paquette ve Riege (2008) de müzik ve İngilizce dil öğrenenlerin okul başarısı arasında olumlu bir ilişki bulmuşlardır.
- Morrison (1994) ve Wallick (1998) müzik öğrencilerinin okul müzik aktivitelerine katılmayan öğrencilere kıyasla matematik, İngilizce, tarih ve fende daha yüksek notlar aldığını; okuma ve vatandaşlıkta daha yüksek notlar aldığını ve daha genel akademik tanınmaya sahip olduklarını belirtmişlerdir.
- Altenmüller, Gruhn, Parlitz ve Kahrs (1996) ve Portowitz, Lichtenstein, Egorova ve Brand (2009) müzik öğreniminin bilişsel gelişim ve daha yüksek entelektüel zekâyı olumlu şekilde etkilediğini bulmuşlardır.
- Rauscher, Shaw, Levine, Ky ve Wright (1994) ve Rauscher, Shaw, Levine, Wright, Dennis ve Newcomb (1997) piyano öğrenimi ile mekansal muhakeme testi geliştirdiler. Benzer olarak Bilhartz, Bruhn ve Olson (2000) ve Hetland (2000) zamansal ve mekansal muhakeme kabiliyetleri ve müzik öğrenimi arasında önemli bir bağlantı sunmuşlardır.
- Ayrıca Schmithorst ve Holland (2004) müzikal çalışmanın matematiksel işlemeye yardım ettiğini bulmuşlardır.
- Gouzouasis, Guhn ve Kishor (2007) ile Cheek ve Smith (1999) müzik öğrenimi gören öğrencilerin özellikle matematikte standart testte daha yüksek sonuç alma eğiliminde olduklarını bulmuşlardır.
- Vaughn (2000) müzisyenlerin matematik başarı testlerinde müzisyen olmayanlara kıyasla daha yüksek sonuç alma eğiliminde olduklarını bulmuştur. Hem akademi hem de popüler medyada en tanınan matematik ve bilim uygulaması "Mozart Etkisi"dir, bir Mozart sonatının 10 dakikasını dinleyen 36 öğrencinin rahatlama talimatlarını veya sessizliği dinledikten sonra mekansal-zamansal görevde daha yüksek sonuç elde ettikleri bulunmuştur. Bu etki yaklaşık olarak 10 dakika sürmüştür (Rauscher, Shaw, ve Ky, 1993).

Gordon Shaw (araştırma takımındaki teorik fizikçi) matematik ve satranç gibi yüksek beyin aktivitelerinin olduğu grift nöral şablonları kolaylaştıran Mozart'ın müziğinin karmaşık yapısının bu etkiyi yarattığını iddia etmiştir (Witchel, 2010). Bu etki birkaç defa tekrarlanmıştır (Nantais, 1997; Rideout, Dougherty, ve Wernert, 1998; Wilson ve Brown, 1997). Zamanla "Mozart Etkisi" terimi basın ve televizyonun etkisiyle yayılmıştır . Georgia ve Tennessee eyaletlerinde her doğan bebeğe bir Mozart müziği CD'si dağıtımını içeren bir dizi girişim oluşmuştur (Schellenberg, 2005). Hatta Hauserman'ın (1998) aktardığı bilgiye göre, Florida meclisi devlet fonlu çocuk bakım ve eğitim programlarında, her gün klasik müzik çalınmasını gerektiren bir yasayı geçirmiştir (Vitale, 2011)

Müzik eğitiminin bireyin gelişimi üzerindeki etkisini inceleyen araştırmalar yıllardan beri yapılmaktadır. Bu bölümde, tüm kültürlerde önemli bir yere sahip olan müziğin ve müzik eğitiminin bireyin gelişimine olan katkılarına ilişkin araştırmalara yer verilmiştir. Bu araştırmalar yedi alt başlık halinde sınıflandırılmıştır:

1. Müzik eğitiminin beyin gelişimine etkileri
2. Müzik eğitiminin bilişsel becerilerin gelişimine etkileri
3. Müzik eğitiminin dil becerilerinin gelişimine etkileri
4. Müzik eğitiminin okuma yazma becerilerinin gelişimi üzerindeki etkileri
5. Müzik eğitiminin yaratıcılık ve akademik başarı üzerindeki etkileri
6. Müzik eğitiminin sosyal ve duygusal gelişim üzerindeki etkileri
7. Müzik eğitiminin fiziksel gelişim ve sağlık üzerindeki etkileri

## 1. Müzik Eğitiminin Beyin Gelişimine Etkileri

Nörologlar açısından müzisyenler, beyin gelişimi ve plastisitesini (uyarlanabilirlik) gözlemleyebilmek açısından ideal bir denek grubu oluşturmaktadırlar; çünkü gerek performans gerekse yaratıcılık açısından müzik çok farklı algı ve özellikler gerektirdiği gibi, insan türünün en eski ve en temel sosyo-bilişsel alanlarından biridir (Schlaug, 2001; akt. Ayata ve Aşkın, 2008).

Müziğin beyin plastisitesi üzerindeki etkileri, bilim insanlarını müziğin çocukların eğitimini olumlu yönde etkileyip etkilemeyeceği sorusunun cevabını aramaya yöneltmiştir. Şimdiye kadar yapılan çalışmalar, müzik eğitimi alan çocukların zihinsel aktivitelerinin almayanlara göre daha fazla olduğunu göstermektedir (Karaçay, 2010).

Son yirmi yılda görüntüleme teknolojilerinin gelişmesiyle beraber müzik dinlerken, müziği zihinde canlandırırken ve hatta beste yaparken beyin faaliyetlerinin görüntülenebilmesi mümkün olmuştur. Böylece müzik algısı ve müzik imgeleminin nöral temelleriyle ilgili araştırmalar yürütülmektedir (Sacks, 2014).

İnsan beyni çevresel isteklere uygun olarak kendini değiştirme kapasitesine sahiptir. Eğitim kaynaklı yapısal beyin değişiklikleri sağlıklı yetişkin bir insan beyninde farklılık göstermiştir. Beyin tarama teknolojisindeki son zamanlardaki teknolojik yenilikler nörobilimcilerin müzik ve zekâ arasındaki bağlantı hakkında fikir edinmelerini sağlamış ve müzisyenlerin çok ayrı beyinlere sahip olduğu bulunmuştur. Örneğin Pascual-Leone (2001), parmak hareketlerini kontrol eden beyin bölgesinin klavye çalanlarda genişlediğini belirtmiştir.

Schlaug, Norton, Overy, ve Winner (2005) enstrüman çalan 9-11 yaşındaki çocukların beyin taramaları, sensorimotor korteks ve art kafa loblarında enstrüman çalmayan çocuklara göre daha fazla gri madde hacmine sahip olduğunu belirlemiştir (Vitale, 2011).

Hyde ve diğerleri (2009) erken çocukluk döneminde yaptıkları sadece on beş haftalık enstrümantal müzik eğitimiyle, yoğun, çok algılı bir ince motor becerisi ile yapısal beyin gelişimi oluşturmuştur. Bu çalışma, müzik eğitimiyle oluşan işitsel ve ince motor davranış değişikliğinin yapısal beyin esnekliğine katkısı olduğunu iddia etmektedir.

Klasik batı müziği sanatçıları üzerinde yürütülen bir araştırma belli bir müziksel faaliyetle uzun yıllar aktif olarak uğraşmanın müzikal tonların işlenmesine dair nöronal reprezantasyonda artışla ilişkili olduğunu ve en büyük kortikal reprezantasyonların enstrümanlarını uzun süre çalan müzisyenlerde var olduğunu ortaya koymuştur (Pantev ve diğ., 2003).

Bir müzik aleti çalmak beynin anatomisini ve fonksiyonunu değiştirir (Skoe ve Kraus, 2012). Skoe ve Kraus, bu değişikliklerin müzik eğitimi bittikten sonra da devam edip etmediğini araştırmak amacıyla geçmişte değişik sürelerde müzik eğitimi almış olan sağlıklı genç yetişkinlerin işitsel beyin sapı cevaplarını ölçmüşlerdir. Araştırma sonucunda çocuklukta alınan müzik eğitimine eşlik eden nöral değişikliklerin yetişkinlikte de korunduğu ortaya çıkmıştır. Araştırmacılara göre bu bulgular uzun süreli nöroplastisite anlayışının geliştirilmesi ve etkili işitsel eğitim programlarının geliştirilmesi için etkilidir.

Müzik beyin yapılarının büyümesini uyarır ve birçok aktive edilen beyin alanını birbirine bağlar. Müziksel çalışmalar, motor koordinasyonunu destekler ve seslendirme döngüsünü zenginleştirir. Bu, müziğin sadece beynin sağ ya da sol yarımküresinde işlendiği anlamına gelmemektedir, çünkü müzik her iki yarımküre arasında uyumlu bir birleştirici özellik taşımaktadır (Gruhn, 2005).

Nörobiyolojik araştırmalar, erken müzik eğitiminin sol ön frontal korteks ve bilateral planum temporalin aktivasyon derecesini ve kapsamını (Schlaug ve diğ., 1995) etkilediğini göstermektedir ve kortikal temsili arttırmaktadır (Pantev ve diğ., 1998).

## 2. Müzik Eğitiminin Bilişsel Becerilerin Gelişimine Etkileri

Son zamanlarda yapılan araştırmalar müzik eğitimi alan kişilerin, iyi dinleyici olmasının yanı sıra, kelime hazinesi, fonolojik farkındalık, okuma ve heceleme de dahil olmak üzere sözel beceri testlerinde yüksek performans gösterdiğini teyit etmektedir. Müzik eğitimi aynı zamanda uzamsal beceriler ile sözlü olmayan muhakeme testlerindeki performans ile olumlu olarak ilişkilendirilmiştir. Bu ilişkilendirmeler farklı bilişsel alanlara uzanır. Müzik eğitimi işitsel ve görsel hafıza testleri performanslarıyla olumlu olarak ilişkilendirilmektedir (Corrigal, Schellenberg ve Misura, 2013).

Tahran anaokullarında eğitim alan 154 çocuk arasından, 5-6 yaş aralığında 60 çocuk cinsiyete, yaşa ve annelerinin eğitim durumuna göre eşit şekilde seçilmiş ve bir gruba müzik dersleri verilmeye başlanmıştır. Bu deney grubu haftada 75 dakikadan oluşan 12 müzik dersine katılmıştır. Çocuklara derslerden önce ve sonra zekâ testi uygulanmıştır. Araştırmanın sonucunda, özellikle görsel akıl yürütme ve kısa süreli hafıza alt testlerinde gözle görülür bir iyileşme söz konusudur. Müzik derslerinin okul öncesi çocukların IQ testlerindeki performansının olumlu etkilendiği sonucuna varılmıştır (Kaviani ve diğerleri, 2014).

Bolat ve Sığırtmaç (2006) Adana'nın Yüreğir ilçesindeki alt sosyoekonomik bölgedeki üç ilköğretim okulunun anasınıfına giden 6 yaş çocuklarının sayı ve işlem kavramlarını kazanmalarında müzikli oyun etkinliklerinin etkisinin incelenmesi amacıyla bir araştırma yapmıştır. Araştırmada bir deney ve iki kontrol grubu oluşturulmuştur. Sonuç olarak, çocuklara verilen sayı ve işlem kavramı eğitiminin, deney grubundaki çocuklar tarafından daha başarılı bir şekilde edinilmesi müzikli oyunlarla eğitimin öğrenmedeki etkisini ortaya koymuştur.

Bulut ve Aktaş (2014) tarafından Niğde İl Milli Eğitim Müdürlüğü'ne bağlı 18 okul öncesi kurumda görev yapan 73 okul öncesi öğretmeni ile yapılan çalışmada ise, okul öncesi öğretmenlerinin çoğunluğunun eğitim programındaki müzik etkinliklerinden; ritim çalışmalarını müzik aletleri ve beden dilini kullanarak, ses dinleme ve ayırt etme çalışmalarını görsel işitsel araç gereçler kullanarak ve sesi tanıma, sesin benzerini çıkarma çalışmaları yaparak, müzik eşliğinde hareket çalışmalarını şarkıları önce bütün sonra bölümlere ayırıp tekrar ederek, yaratıcı hareket ve dans çalışmalarını oyun ile yaparak, işitsel algı çalışmalarını çocuklara benzer ya da farklı sesleri farkına varmasını sağlayarak, müzikli öykü oluşturma çalışmalarını ise farklı etkinliklerle birlikte sınıfta yaptırdıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Müzik eğitiminin okulöncesi çocukların dilsel ve bilişsel gelişimi üzerindeki etkisinin araştırıldığı başka bir çalışmada 2 yıl boyunca 3 ve 4 yaşlarındaki 80 çocuğa haftada üç gün 20 dakikalık müzik dersi verilmiş, müzisyen olmayan anaokulu öğretmenlerine müzik eğitmenleri rehberlik etmiştir. Kontrol grubu (n=113) çocukları bu dersleri almamış ve öğretmenlerine de rehberlik yapılmamıştır. De-

ney sonucundaki veriler müzik eğitiminin dil alanı dahil olmak üzere çocuğun tüm gelişimine katkısı olduğu göstermektedir (Herrera ve diğerleri, 2014).

Çocuklukta bir müzik enstrümanını öğrenmeye çalışmak bilişsel gelişimi arttırır ve ekstra müzikal bölgelerdeki çeşitli becerilerin geliştirilmesine sebep olur, bu durum genel olarak transfer olarak adlandırılır. Transfer alanı ile eğitim alanı arasında yakın benzerlik olduğu zaman, transferin en sık görülen formu oluşur (tipik olarak yakın transfer olarak ifade edilir). Örneğin, bir müzik enstrümanını çalmayı öğrenme sırasında gelişen ince motor becerileri, yazı yazmada hızlanmayı ve kolay yazmayı geliştirir. Bu, yakın transfere bir örnek olarak verilebilir. Eğitim ve transfer alanları arasındaki benzerlik şöyle dursun, yakın transfer etkileri nispeten yaygın olduğu için anlaşılması daha kolaydır (Hyde ve diğ., 2009).

Müzik eğitiminin bilişsel fonksiyonlar üzerindeki pozitif etkisinin genel mi yoksa belirli bir alana mı özgü olduğunun sorgulandığı bir çalışmada zekâ ve yazım becerisi ile müzik eğitimi arasındaki ilişkiler incelenmiştir. İlköğretim 3. sınıf öğrencisi olan 194 erkek öğrenci üzerinde uygulanan zekâ testlerinin sonucunda, daha önceden enstrüman çalmayı öğrenenlerinin zekâ seviyelerinin daha yüksek olduğu sonucuna varılmıştır.

Ayrıca enstrüman çalan çocukların yazım becerileri çalmayanlara kıyasla daha yüksektir. Bu etkiler de müzik eğitiminin genel olarak bilişsel alanda önemli bir etkisi olduğunu ve buna ek olarak da özel bir dil bağı üzerinde de olumlu etkileri olduğunu göstermektedir (Hille ve diğ., 2011).

Helsinki'de araştırmacılar, Stravinsky, Haydn, Mozart ve Bach'ın eserlerinden örneklerin olduğu bir seçkiyi 10 profesyonel müzisyene dinletmişlerdir. Bu eserleri dinletmeden önce ve sonra kan örnekleri almışlardır. Performans sırasındaki tüm genleri tanımlamışlardır Bu genler protein yapımında kullanılabilen ribonükleik asit şekline kopyalanmıştır. Ribonükleik asit (RNA) polimerik bir moleküldür ve kodlama, deşifrasyon, düzenleme ve genlerin ifadesinden çeşitli biyolojik roller içerir. RNA ve deoksiribonükleik asit (DNA) nükleik asitlerdir ve protein ve karbonhidratlarla beraber bildiğimiz tüm yaşam formaları için gerekli 3 ana makromolekülleri oluştururlar. Araştırmacılar nöral büyüme ve esnekliğe ulaşmış genin aktivesinde artış görmüşlerdir ki bu yeni bağlantıları işlemede iyi olan müzisyenlerin beyinlerinin ne kadar gelişmiş olduğunun göstergesidir. Genler aynı zamanda hızlandırılmış motor kontrolü içine karışmaktaydı ki, bu dinletilen müzikler olduğu gibi beynin keyif merkezini uyandırıyordu (Schellenberg ve Winner, 2011).

Müzik derslerinin ilkokul öğrencilerinin müzikal işitme, görsel dikkat ve işleme hızı becerileri gibi özel ve genel bilişsel mekanizmaları üzerine etkisini belirlemek amacıyla yapılan bir araştırmada 18 ay boyunca müzik eğitimi ve doğa bilimleri eğitimi alan 7-8 yaşlarındaki 345 ilkokul öğrencisinin görsel dikkat,

işleme hızı (zihinsel ve algısal hız) ve bilişsel müzik becerilerine ilişkin veriler toplanmıştır. Müzik eğitimi alan grup okul müzik müfredatının dışında haftada 45 dakika kendi tercih ettikleri bir enstrümanın (gitar, keman, çello, flüt, trompet, klavye, davul) eğitimini almışlardır. Araştırma sürecinde değişkenlere ait veriler üç kez toplanmıştır.

İlk ölçümde her iki grup benzer performanslar sergilemiş; ikinci ve üçüncü ölçümlerde ise müzik eğitimi alanlar bilişsel müzik becerilerinin yanı sıra beyinsel işleme hızında anlamlı bir yükseliş göstermiştir. Bu çalışma, okul temelli enstrümantal müzik eğitiminin işitsel bellek ve işleme gibi bilişsel becerileri geliştirdiğini kanıtlamıştır (Roden ve diğ., 2014).

Roden, Kreutz, Bongard (2012) okul temelli enstrüman eğitimi programının ilkokul çocuklarının sözel ve görsel bellek becerilerine etkisini araştırmıştır. Araştırmada haftada 45 dakika enstrüman dersi alan bir grup, doğa bilimleri eğitimi alan bir grup ve özel bir eğitim almayan grup karşılaştırılmıştır. Her çocuk 18 ay boyunca üç kez sözel ve görsel bellek testlerini tamamlamıştır. Görsel bellek testlerinde farklılık bulunmayıp, sözel bellek ölçümlerinde anlamlı farklılıklar bulunmuştur. Müzik grubundaki çocuklar diğer gruplardaki çocuklara göre sözel bellek testlerinde büyük gelişmeler göstermiştir. Bu bulgular çocukların sözel becerilerinin geliştirilmesinde müzik eğitiminden yararlanılması gerektiği görüşünü desteklemektedir.

Müzik eğitimi beyin gelişimi üzerindeki pozitif etkisini göstermesiyle son yıllarda sinir bilimsel araştırma konusu olarak yükselişe geçmiştir. Beyin görüntüleme (nörogörüntüleme) yetişkin müzisyenlerin beyinlerinde plastik değişimler olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu değişimde biyolojik özellikler ve müzikaliteden ziyade yoğun müzik eğitiminin ne derece etkili olduğu belirsizdir. Müzik eğitimi alan çocukların daha gelişmiş sözel bellekleri, yabancı dil telaffuzları, okuma becerileri vardır. Bir çocuğun bir enstrümanı çalmayı öğrenme becerisinden, genç erişkinlik dönemindeki akademik başarısı ve IQ'su hakkında çıkarım yapılabilir. Musical training has recently gained additional interest in education as increasing neuroscientific research demonstrates its positive effects on brain development. Neuroimaging revealed plastic changes in the brains of adult musicians but it is still unclear to what extent they are the product of intensive music training rather than of other factors, such as preexisting biological markers of musicality. In this review, we synthesize a large body of studies demonstrating that benefits of musical training extend beyond the skills it directly aims to train and last well into adulthood. For example, children who undergo musical training have better verbal memory, second language pronunciation accuracy, reading ability and executive functions. Learning to play an instrument as a child may even predict academic performance and IQ in young adulthood. The degree of obser-

ved structural and functional adaptation in the brain correlates with intensity and duration of practice. Importantly, the effects on cognitive development depend on the timing of musical initiation due to sensitive periods during development, as well as on several other modulating variables. Notably, we point to motivation, reward and social context of musical education, which are important yet neglected factors affecting the long-term benefits of musical training. Further, we introduce the notion of rhythmic entrainment and suggest that it may represent a mechanism supporting learning and development of executive functions. It also hones temporal processing and orienting of attention in time that may underlie enhancements observed in reading and verbal memory. We conclude that musical training uniquely engenders near and far transfer effects, preparing a foundation for a range of skills, and thus fostering cognitive development.

BirBilişsel gelişim üzerindeki etkiler müzikal eğitimin ne zaman başladığı ile yakından ilgilidir; çünkü bu gelişim süresinde hassas evreler ve etkili başka faktörler vardır ki bunlar da motivasyon, ödül ve müzik eğitiminin sosyal bağlamı olarak sıralanabilir. Ritmik kenetlenme dediğimiz kavram da beynin öğrenme ve yürütme fonksiyonlarının gelişimini destekler. Dahası, okuma ve sözel belleğin gelişimini sağlayan geçici süreçte ve dikkat üzerinde olumlu etkisi vardır.

Buradan da müzik eğitiminin etkilediği bölgelerin uzağında ve yakınında kendine olumlu etkileri olduğunu ve yeni beceriler için temel oluşturarak bilişsel gelişimi güçlendirdiğini çıkarabiliriz (Miendlarzewska ve Trost, 2014).

Schlaug, Norton, Overy ve Winner (2005), müzik eğitiminin 5 ila 7 yaşları arasındaki çocukların beyin gelişimi ve biliş üzerine etkisini araştırmışlardır. Çalışma sonucunda, enstrüman (özellikle piyano) çalmayı öğrenen çocukların bir yıl sonra işitsel ayırt etme becerilerinde gelişim görülmüştür. Ayrıca araştırmacılar ortalama dört yıl enstrüman eğitimi alan 9 ila 11 yaş arasındaki çocukların müzikal işitme gücü, sol el işaret parmağı vuruş hızı ve WISC-III kelime hazinesi alt testi konularında yüksek performans sergilediğini belirtmişlerdir.

Risk altındaki okul öncesi çocuklar üzerinde farklı türlerdeki müzikal faaliyetlerin etkisi araştırılmıştır. İki yıl boyunca piyano, şarkı söyleme, ritim, bilgisayar eğitimi alan ve hiçbir eğitim almayan beş grup incelenmiştir. Eğitim sonrasında üç müzik grubu zihinsel imgeleme görevleri konusunda kontrol gruplarından daha yüksek notlar almış fakat ritim grubunun notları zamansal biliş ve matematik becerisi gerektiren görevlerde tüm diğer gruplardan önemli ölçüde daha yüksek çıkmıştır. Bu araştırmadan elde edilen bulgular zamansal bilişin gelişmesi için önemli olan eğitimin ritmik eğitim olduğunu ve ses perdesi ve melodiye ilişkin yüksek algısal beceriler geliştirirken dil gelişimini de desteklediğini ve okuryazarlıkla alakalı olarak ön plana çıktığını ortaya koymuştur (Rauscher, 2009).

### 3. Müzik Eğitiminin Dil Becerilerinin Gelişimine Etkileri

Birçok çocuk için konuşmak kadar doğal olan şarkı söylemeyi çocuklar konuşmayı öğrendikleri gibi taklit yoluyla öğrenirler (Wolf 1994; Lagoni ve diğ., 1999). Müzik ve dilin kökeni aynıdır ve ilk çıkarılan sesler şarkı ve müzikal anlamanın, konuşma ve dilin öncüleridir (Moravcik, 2000; akt. Sığırtmaç, 2002a)

Dil ve müzik için aynı beyin yapılarını içeren prensipler olabilir. Bu yüzden dil ve müzik öğrenme süresi için açık bir benzerlik bulunmaktadır. Zenginleştirilmiş bir fonetik çevre, konuşma gelişimini etkilediği için erken müzikal uyarılma, işitsel korteksteki müzikal temsili zenginleştirmektedir. Bu konuşma sürecine olumlu olarak yansıtılır. Çocuklar onları çevreleyen dili dinleme ile ve çevrelerindeki sesleri keşfederek başlarlar. Bu deneyimin bir sonucu olarak dinleyici, sesleri anlamları ve vokal prosedürleri ile ilişkilendirmeye başlar. Ne kadar çok ses dinler ve keşfederse onları o kadar ayırt edebilir. Keşfetme dinlemeyi zenginleştirirken, dinleme keşfetmeyi kontrol eder. Bu işitsel algılama ve fonem üretimi döngüsünde çocuklar seslendirme döngüsü olarak da adlandırılan bir kulak-ağız döngüsü geliştirirler. Kulak ve ağız aktiviteleri arasındaki sürekli etkileşim sözel dili konuşma ve anlamada aktif olan beynin dinamik büyümesini güçlendirmektedir (Gruhn, 2002)

Müzik ve dil yüksek dereceli yapılara uygun olarak temel bileşenlerden oluşan karmaşık iletişim sistemleridir (Kraus ve Slater, 2015). Beynin dil ve müziği işlemden geçirme biçiminde büyük benzerlikler vardır (Sacks, 2014). Müziksel yetenekler ve eğitim beynin sesi erken kodlamasını keskinleştirerek daha yüksek kodlama yapabilmesinin yolunu açar. Bu durum müzik eğitiminin dilsel faydalarının altında yatan olası mekanizmalardan bir tanesidir (Patel ve Iverson, 2007; Tallal ve Gaab, 2006).

Müzik eğitimi ve konuşma algısı arasında güçlü bir ilişki vardır. Davranışsal ve nörolojik araştırmalar müzik eğitimi alan bireylerin konuşma sırasındaki perde ve metrik uyumsuzlukları daha iyi algıladıklarını göstermektedir (Schellenberg, 2015)

Müzikteki ritim ve tonları anlamak dil becerimizle ilişkilidir. Bunun kanıtı fonksiyonel görüntüleme çalışmalarının müziğin üretilmesi ve işlenmesinin, artık nörobilimcilerin çok iyi tanıdığı "dil ağı"na ait bölümlerle ilişkili olduğunu göstermesidir. Ancak çocuklar müzik üretmeyi ve icra etmeyi özel yönlendirme ve eğitim olmaksızın -dili olduğu gibi- otomatik olarak öğrenemezler (Andreasen, 2011).

Dilsel yeterliliği oldukça zayıf olan sağ yarıkürenin üç aydan kısa süren bir eğitimle makul ölçüde etkili bir dilsel organa çevrilebilmesi mümkündür; bu dönüşümün anahtarı müziktir (Sacks, 2014).

Anaokulu öğrencilerinin müzik becerileri, fonolojik işleme ve okuma beceri-

leri arasındaki ilişkiyi incelemek amacıyla 4 ve 5 yaşlarındaki 100 öğrenci ile çalışılmıştır. Bu çalışma, müzik becerilerinin fonolojik farkındalık ve okuma gelişimi ile son derece ilişkili olduğunu göstermektedir. Fonolojik farkındalık ve diğer bilişsel beceriler (matematik, sayı dizisi ve kelime bilgisi) göz önüne alındığında bile, düzgün doğrusal çözümleme müzik algısı becerilerinin okuma becerilerine kendine özgü katkısı olduğunu göstermektedir. Böylelikle, müzik algısının fonolojik farkındalık ile kısmen örtüşen okuma ile ilgili işitsel mekanizmaları kullandığı görülmektedir. Bu durum da linguistik olan ve olmayan genel işitsel mekanizmalarının okumaya dahil olduğunu göstermektedir (Anvari ve diğ., 2002).

Müzik eğitimi dilsel ses perdesi kalıplarının kortikal işlenmesi üzerinde bir etkiye sahiptir. Müzik eğitimi alan ve almayan sekiz yaşındaki çocukların karşılaştırıldığı bir araştırmada müzik eğitimi alan çocukların müzik ve dil testlerinde daha yüksek performans gösterdiği ortaya çıkmıştır. Çalışma ayrıca prozodik ve melodik işlemenin nöral bazda gelişimi bağlamında ses perdesi işlemenin müzikte dile göre daha erken ortaya çıktığını göstermekte ve bu nedenle müzik derslerinin çocukların dil kabiliyetlerinin gelişimi açısından olumlu etkilerinin olduğunu vurgulamaktadır (Magne, Schon ve Besson, 2006).

Yapılan bir çalışmada; müzik programı ve fonolojik beceri programlarının fonolojik farkındalığa etkisi araştırılmıştır. Eğer dil ve müzik bir işlem mekanizması paylaşıyorsa, fonolojik farkındalığı arttırma konusundaki etkileri de benzer olmalıdır. 22 erkek, 19 kız olmak üzere 41 anaokulu öğrencisi rastgele fonolojik program ve müzik programına başlamıştır. Herhangi bir değişiklik beklenmeyen kontrol grubu ise spor eğitimi almıştır. Öğrenciler günde 10 dakika olmak üzere 20 haftalık bir eğitim almıştır. Ön testte bu üç grup arasında yaşa, cinsiyet, ekonomik duruma ve fonolojik farkındalığa ilişkin herhangi bir farklılık saptanmamıştır. Fonolojik program ve müzik programındaki öğrenciler daha sonra yapılan testlerde ciddi bir yükseliş göstermişlerdir. Bu durum spor grubundakilerde görülmemiştir.

Bu veriler fonolojik farkındalığın fonolojik programlar kadar müzik programları aracılığıyla da geliştirilebileceğini göstermiştir. Bu sonuçlar okulöncesi dönemde müzik ve dil için öğrenme mekanizmalarında paylaşılan ses kategorisinin varlığını göstermektedir (Degé ve Schwarzer, 2011).

Moreno ve Besson (2006) 8 yaşındaki çocukların dildeki perde değişikliklerini algılamalarında sekiz haftalık müzik eğitiminin etkisi olup olmadığını incelemişlerdir. Çalışmada yirmi çocuğa prozodik olarak uygun ya da zayıf ve güçlü tutarsız sözcüklerle sona eren cümleler dinletilmiştir. Araştırmacılar çocukların tepki sürelerini, hata oranlarını ve son sözcüklere ilişkin beyin potansiyellerini kaydetmişlerdir. Çalışma sonunda müzik eğitiminin tepki süresi üzerindeki etkisinin hızlı bir şekilde ortaya çıktığı ve müzik eğitimi alan çocukların potansiyellerinin (ERP) kontrol grubundakilere göre farklılık gösterdiği ortaya çıkmıştır.

4 ila 6 yaş arası çocuklar üzerinde deneysel bir çalışma yürüten Flohr, Miller ve deBeus (2000) çalışmalarında deney grubuna yedi hafta boyunca 25 dakika süreyle müzik eğitimi vermiş ve ölçülen beyin faaliyetini kontrol grubu ile kıyaslamışlardır. Müzik eğitimi alan çocuklar bilişsel işleme ile ilişkilendirilmiş yüksek EEG frekansları üretmişlerdir.

Müzikal müdahaleler ister 8 yaş üstü çocuklara ilişkin uzun vadeli (9 ay veya üstü) standart pedagojik yaklaşım şeklinde olsun, isterse özellikle okul öncesi çocukların dinleme becerilerinin geliştirilmesine yönelik tasarlanmış kısa vadeli (5 ay veya daha az) programlar şeklinde olsun, çocuklukta yapılan rastgele ödevli müzik müdahaleleri dille alakalı becerilerin gelişmesine sebep olmuştur.

Bu müdahaleler fonolojik farkındalık, süre veya ses başlangıç süresinde değişen ayırıcı heceler ve anlamsız kelimelerin hatırlanması konusunda davranışsal ve/veya elektro fizyolojik gelişmelere yol açmaktadır. Olumlu etkiler konuşma algılamasından kelime dağarcığına, görsel sembollerin kelimelerle ilişkilendirilmesine ve düzensiz şekilde hecelenen kelimelerle okuma yapılmasına kadar uzanmaktadır. Müzik dinleme becerilerini geliştiren müdahaleler aynı zamanda konuşma algısında gelişmeleri de beraberinde getirmekte ve bu da dil işleme sürecinin bazı yönlerini geliştirmektedir (Corrigal, Schellenberg ve Misura, 2013).

Müzisyen olmayan 8 yaşındaki 32 çocukla 9 ay boyunca yapılan çalışmada şu sorulara cevap aranmıştır:

1) Müzisyen olan ve olmayan çocuklar arasındaki fonksiyonel farklılıklar müziğe karşı özel bir yatkınlığı mı gösterir yoksa müzik eğitiminden mi kaynaklıdır?
2) Müzik eğitimi beynin okuma ve linguistik ses işleme özelliği gibi müzik dışı fonksiyonlarını geliştirir mi?

8 yaşındaki çocuklar müzik eğitiminin, ses işlemeyi sadece müzik için değil aynı zamanda konuşma için de geliştirdiğini savunan hipotezi test etme amacıyla tasarlanmış uygulama içindeyken olaya ilişkin beyin potansiyelleri kaydedilmiştir. İlk test bölümünün ardından müzisyen olmayan çocuklara sözde rastgele olarak 6 aylığına müzik ya da boyama görevleri verilmiştir ve bundan sonra da aynı testler uygulanmıştır. Müzikal eğitimden sonra, okuma ve konuşmadaki ses ayrımı becerilerinde ciddi gelişme gözlenmiştir. Boyama grubu için bu sonuçlar geçerli değildir. Araştırma sonuçları beyin plastisitesine dair kanıtlar sunmakta ve müzik ile konuşma arasındaki pozitif transferin altını çizmektedir (Moreno ve diğ., 2009).

Müziksel yetenekler ikinci bir dildeki üstü kapalı fonetik karşıtlıkların algılanması ve ortaya konması (Slevc ve Miyake, 2006) ile çocukların kendi dillerinde okuma kabiliyetlerinde (Anvari ve diğ., 2002) tek değişkendir. Müzik eğitimi

zarar gören konuşma ritimlerinin yorumlanmasına ilişkin kabiliyeti geliştirmektedir (Thompson, Schellenberg ve Husain, 2004).

Musacchia, Sams, Skoe ve Kraus (2007) bir enstrüman çalmanın beyin sapı ve kortekste değişimleri tetiklediğini bulmuştur. Araştırmaya göre müzisyenler müzisyen olmayan kişilere göre daha hecenin başında erken beyin sapı yanıtı vermiştir. Beş yaşından beri enstrüman çalan müzisyenlerin beyinlerinde hem müziğe hem de konuşma seslerine karşı hızlı yanıt ve yüksek nöron aktivitesi mevcuttur. Uzun süreden beri enstrüman çalan müzisyenlerin yanıtlarının daha keskin olduğu bulunmuştur. Müzisyenlerin yüksek fonksiyonlu periferal işitsel sistemlerinin olduğu görülmüştür. Seslerin bu denli yüksek kodlanabilmesi müzikal yeteneklerin dilsel faydalarını açıklayabilmektedir.

Okul öncesi çocuklarla çalışan Peynircioğlu, Durgunoğlu ve Ü. Küsefoğlu (2002) yüksek seviyede müzikal yeteneğe sahip çocukların konuşma seslerini daha yüksek seviyede manipüle etme kabiliyetine sahip olduğunu ortaya koymuştur. Müzik eğitimi beynin söylenen sözü işleme kabiliyetini ve hızlı şekilde değişen seslerin ayırt edilmesi kabiliyetini geliştirmektedir. Duyusal kodlamanın kalitesi ile müzik eğitiminin süresi arasında pozitif bir ilişki bulunmakta ve bu da doğuştan farklılıklardan ziyade müziksel deneyime dair bir rolün söz konusu olduğunu ortaya koymaktadır (Wong ve diğ., 2007).

Gromko (2005) araştırmasında müzik eğitimine katılan anaokulu çocuklarının fonolojik farkındalıklarının geliştiği sonucuna varmıştır. Söz konusu çocuklar dört ay boyunca haftada bir kez 30 dakikalık müzik eğitimi almıştır. Bu eğitim düzenli vuruş, ritim ve perde esas alınarak aktif müzik yapma ve kinestetik hareketleri olduğu kadar semboller ve ses ilişkilerini de içermiştir. Kontrol gurubuyla karşılaştırıldığında müzik eğitimi alan çocukların fonolojik farkındalık konusunda ciddi oranda büyük kazanımlar elde ettiği görülmüştür. Tonal ve ritmik kalıplar arasındaki farklılıkları ayırt etmeyi ve görsel sembolleri kendi algılarıyla ilişkilendirmeyi öğrenmek çocukların fonolojik farkındalıklarının gelişmesine katkı sağlamıştır.

## 4. Müzik Eğitiminin Okuma Yazma Becerilerinin Gelişimi Üzerindeki Etkileri

Müziği okumak sözcükleri okumaya benzer edinilmiş bir beceridir. Ancak en temel fark, okunan şeyin alfabenin harfleri değil müzik notaları oluşudur. Ayrıca notalar uzamsal olarak dikey bir boyutta, ses perdesindeki farkları gösteren yatay çizgilerden oluşan porte üzerine yazılmaktadır. Notaları tam olarak okuyabilmek için, müzisyen sayfadaki notaları takip ederken, her notanın ses perdesinde birbirlerinden ne uzaklıkta olduğunu da görebilmeli ve diğer müzikal işaretleri

de gözden kaçırmamalıdır. Usta müzisyenlerin çoğu notaları okurken eşzamanlı olarak zihinlerinde de duyabilmektedir. Genel olarak müzik okumakta ustalaşmış insanlar eğitimlerine nispeten erken yaşlarda başlar (Andreasen, 2011).

Okuma edinimi- fonolojik farkındalık, gürültüde konuşma algısı, ritim algısı, işitsel çalışma belleği ve ses örüntüsünü öğrenme becerileri işitsel-sinirsel senkronizasyon ile ilgili olup müzik deneyimi ile bağlantılıdır. Müzik eğitimi tüm çocuklar için, dil gelişimindeki aksaklıkları gidermek dahil olmak üzere, eğitim alanında etkili bir gelişim sağlamaktadır (Tierney ve Kraus, 2013).

Çeşitli çalışmalar belirtmiştir ki müzikal yetenek (eğitilmemiş müzik yeteneği) pozitif yönde okuma gelişimi ile ilgilidir (Anvari ve diğ., 2002; Atterbury, 1983, 1985; Barwickve diğ., 1989; Douglas ve Willatts, 1994; Forgeard ve diğ., 2008; Lamb ve Gregory, 1993; Peynircioğlu, Durgunoğlu ve Öney- Küsefoğlu, 2002).

Bu çalışmalarda perde (ses) ayırt etme ve ritim ayırt etme gibi testlerle ölçülen eğitilmemiş müzik yeteneklerinin fonolojik bilinç ve kelime tanıma gibi okuma vasıflarıyla ilintili olduğu bulunmuştur Perde (ses) ayırt etme ve ritim ayırt etme testlerinde yüksek performans gösteren çocuklar, ayrıca fonolojik farkındalık, okuma ve yazma ölçümlerinde yüksek performans göstermişlerdir (Anvari ve diğ., 2002; Atterbury, 1983, 1985; Barwick ve diğ., 1989).

Her ne kadar bazı araştırmalar okuma ve müzik arasında ortaklığı incelese de hepsi temel işitsel proses becerilerinin hem müzik hem de okuma becerilerinin ikisi ile de ilgili olduğuna dikkat çekmişlerdir. Müzik eğitimi almış ve müzik eğitimi almamış öğrencilerin okuma performanslarını karşılaştıran korelasyonel çalışmaların meta analizi göstermiştir ki; müzik eğitimi ile okuma ve sözsel yeteneklerin ölçüldüğü standart testlerde önemli derecede yüksek puan görülmüştür (Butzlaff, 2000). Müzikal kabiliyet ve okuma yeteneği arasında bir birlikteliğin olması sürpriz değildir. Seçici uyum, ritimler ve diğer müzik algılama görevleri içinde kullanılmış olan aynı basit işitsel proses yeteneğine başvurmak ve bölümleme ve parçalama gibi fonolojik proses becerileri okuma başarısında en iyi ön göstergelerdir (Tsang ve Conrad, 2011).

1989'da Barwick ve meslektaşları, okuma zorlukları olan çocukların müzik alanlarında da güçlükleri olduğunu belirtmişlerdir. Fonolojik bozuklukları olan yetişkin ve çocuklar ritmik ve tempo bozukluklar da göstermişlerdir (Jones ve diğ., 2009; Overy, 2003). Buna ek olarak, hem müzik hem fonolojik beceriler gerektiren dinleme yeteneği hedefli bir müzik programına katılan çocuklar, fonolojik farkındalık testlerindeki standart müzik programındaki çocuklara kıyasla daha iyi performans göstermişlerdir (Bolduc, 2009). Ortaklaşa olarak, bir dizi aynı temel işitsel proses becerilerini destekleyen bu araştırma topluluğu, müzik ve okuma arasındaki işbirliğine kesin olarak bakmaktadır (Tsang ve Conrad, 2011).

Piro ve Ortiz (2009) piyano öğrenmenin ikinci sınıf öğrencilerinde kelime hazinesi ve sözlü sıralama gelişimine etkilerini incelemişlerdir. Üç sene boyunca piyano eğitimi alan 46 öğrenci ve almayan 57 öğrenci karşılaştırılmıştır. Araştırma sonunda piyano öğrenen grubun kelime hazinesi ve sözlü sıralama puanlarında anlamlı bir artış görülmüştür.

Long (2007) ritim tabanlı müzik eğitiminin çocukların okuma davranışları üzerindeki etkilerini incelemiştir. Çalışmada basit bir müzik notası takip ederken ayak vurma, el çırpma ve sesle eşlik etme şeklinde yapılan kısa süreli bu eğitimin (altı hafta boyunca her hafta 10 dakika) okuma konusunda sıkıntı yaşayan çocukların okuduğunu anlama becerileri üzerinde önemli bir etkisi olduğu sonucuna varılmıştır.

Overy (2003) disleksi sorunu yaşayan çocukların ritmik beceriler (ses perdesi değil) konusunda sıkıntı çektiğini ve ritim konusuna odaklanan eğitimin çocukların hem fonolojik hem de heceleme becerileri ve bunların yanı sıra müzik kabiliyetleri üzerinde de olumlu bir etki yarattığını ortaya koymuştur.

Ho, Cheung ve Chan (2003) 6 ila 15 yaş arası 90 erkek çocuk üzerinde yürüttüğü araştırmalarında müzik eğitimi alan çocukların sözel öğrenme ve hafızada tutma becerilerinin daha iyi olduğu sonucuna varmışlardır. Bu çalışmaya göre müzik eğitiminin süresinin uzun olması sözel hafızayı olumlu yönde etkilemektedir.

Akademik yaşamları boyunca düşük sosyoekonomik durumdaki çocuklar yüksek gelirli akranlarından daha başarısız olma eğilimindedirler. Müzik eğitiminin gelişmiş dil ve öğrenme becerileri ile ilgili olduğu göz önüne alındığında müzik programları, düşük gelirli çocuklara akademik anlamda yardımcı olabilir. Bu bağlamda müzik eğitiminin İngilizce okuma becerileri üzerindeki etkisini değerlendirmek için Los Angeles'ta düşük gelirli, İspanyolca-İngilizce iki dilli 6-9 yaş arasındaki 42 çocuğa grup müzik eğitimi verilmiştir. Bir yıl sonra, müzik eğitimi alan çocuklar yaşlarına göre okuma seviyelerini sürdürebilirken, kontrol grubunun okuma performansı düşmüştür. Müzik eğitiminin düşük sosyoekonomik durumun olumsuz sonuçlarıyla başa çıkma konusunda katkı sağladığı söylenebilir (Slater ve diğ., 2014).

## 5. Müzik Eğitiminin Yaratıcılık ve Akademik Başarı Üzerindeki Etkileri

Ses, müzik ve konuşma bir davranış oluşturur. Davranış ve konuşma, iletişimi güçlendirir, bir bütün olarak insanları ortak duygu ve düşünce etrafında toplayabilir ya da ayırabilir. Bu özellikler düşünürlerin ilgisini müzik ve sosyal yapıya çekmiştir. Ancak bakış açısına göre bazıları müziğin gücünü, işlevini, etkisini,

eğitimdeki yerini, toplumsal yönünü, kişi ve toplum ruhunu ve benzeri özellikleri temel alarak tanımlamaya çalışmışlardır. Kimileri yaratı ortaya koyma, yani sanatçı açısından yola çıkarak tanımlamaya çalışmışlardır. Belli bir yeteneğe erişmiş olma, müziğin kendi iç değerlerini, yasalarını özgürce biçimleme yeteneğine ve eserlerle insanı ölümsüzleştirmeye yönelik yaratıcı gücünü temel almışlardır. Bunlar müziğin hem sanat hem de bilim olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır (Kaplan, 2005).

Koutsoupidou ile Hargreaves (2009) çalışmalarında doğaçlama müzik yapma imkânı verilen ve müzik derslerini didaktik şekilde alan 6 yaşındaki çocuklar arasında karşılaştırma yapmışlardır. Kapsamlılık, esneklik, orijinalite ve sentakstaki değişim Webster'ın Müzikte Yaratıcı Düşünce Testi'ndeki performanslarına göre değerlendirilmiştir. Doğaçlama faaliyetleri, didaktik eğitime göre, yaratıcı düşüncenin gelişimini önemli ölçüde desteklemiştir. Genel yaratıcılığın geliştirilmesi için müzik derslerinin kendisinin yaratıcı faaliyetlere dayalı olması gerekmektedir.

Müzik eğitimi alan çocukların akademik başarısı yüksek olmaktadır. Müzik dersleri alan çocuklar almayanlara göre yüksek merak, motivasyon, sebat, konsantrasyon, seçici dikkat, öz disiplin ve organizasyon seviyelerine sahip olabilmektedir. Bu faktörler akademik başarılarını olumlu etkilemektedir (Corrigal, Schellenberg ve Misura, 2013). ABD'nin dört bölgesinde 4739 ilkokul ve ortaokul öğrencisi üzerinde yapılan bir araştırmada ilkokul (3. ve 4. sınıf) öğrencilerinin akademik başarıları ile yüksek kaliteli müzik programlarına katılımları arasında güçlü bir ilişki bulunmuştur (Johnson ve Memmott, 2006). Haley (2001) 4. sınıf öncesinde enstrüman eğitimi almış olan çocukların matematik notlarının daha önce müzik eğitimi almayanlara oranla daha yüksek olduğunu belirtmiştir.

Müzik ve matematik arasındaki birliktelik konusu Rauscher ve Hinton tarafından yayınlanan makalelerde de ayrıca incelenmiştir. Genellikle, 7 yaşından önce müzik eğitimine başlamış kontrol gruplarına katılan çocuklarla (bilgisayar dersleri ya da hiç ders olmadan) karşılaştırılan müzik derslerine katılan orta seviyedeki öğrenciler eğitimden sonra matematiksel ve görsel-mekansal testlerde daha iyi performans göstermişlerdir. Böylelikle, doğal müzikal ve matematiksel yetenekler bağımsız olabilirse bile (Haimson ve diğ.), müzik eğitimi matematiksel beceriyi geliştirebilir. Raucher ve Hinton'un görüşü ayrıca bize gösteriyor ki, eğitimin kalitesi müzik dersleri ve bilişsel yetenek arasındaki önemli birlikteliğin aracısı olabilir, öğretmenler için de bunu bilmek derslerin verimliliği açısından iyi olacaktır.

Aile katılımı ile okulda, okul dışında ve konser seyircisi olarak üç farklı müzik ortamının ergenler ve anaokulu öğrencilerinin okul başarılarına etkilerinin incelendiği büyük çaplı bir araştırma (Southgate ve Roscigno, 2009) yapılmıştır.

Denek grubu olarak 20.000 adet ABD'li ana okul öğrencisi (ECLS-K) ve 25.000 adet ergenlik çağında genç (NELS:88) araştırmanın veri kaynağını oluşturmuştur. Buna göre üç farklı müzik ortamına katılımın sistematik olarak sınıf ve cinsiyet statüsüne göre farklılık gösterdiği ve bu tür katılımın hem matematik hem de okuma başarısı ve aynı zamanda ufak yaştaki çocuklar ile ergenlik çağındaki gençler açısından olumlu etkiler içerdiği bulunmuştur. Ergenlik çağındaki gençlerin okul müzik ortamına katılımında sosyal sınıf değişkeninin etkili olduğuna, fakat erken çocukluk döneminde bunun söz konusu olmadığına dair kanıt mevcut olup ebeveynin dahil olduğu müzik ortam katılımında sınıfsal etkilerin her iki grupta da güçlü ve istikrarlı olduğu görülmüştür. Eğitimsel sonuç olarak bakıldığında; müziğin hem matematik hem de okuma başarısı için önemli olduğu görülmüştür.

Hille ve Schuup (2014) çocukluk ve gençlik çağında alınan enstrüman eğitiminin bilişsel beceriler, okul puanları, kişilik, zaman kullanımı ve azim üzerindeki etkisini araştırmışlardır. Enstrüman eğitimi alan ergenlerin akademik başarılarının daha iyi oldukları, daha dürüst, açık ve azimli oldukları bulunmuştur. Bu etkiler düşük sosyoekonomik durumdaki gruplarda daha net görülmüştür.

Yağışan, Köksal, Karaca (2014), matematik dersindeki doğal sayılarla çarpma işlemi ve bu konuyu temel alan alt kazanımların müzik yoluyla/şarkılarla öğretilmesinin ilkokul 3. sınıf öğrencilerinin akademik başarı, tutum, öğrenilenlerin kalıcılığı ve öğrenci görüşleri üzerindeki etkisini incelemişler. 8 hafta boyunca 16 oturumluk uygulama yaparak, kendi geliştirdikleri Matematik Başarı Testi ve Tutum ölçeği ile durumu tespit etmeye çalışmışlardır. Sonucunda; belirlenen ünitelerin müzik yolu ile öğretilmesinin öğrencilerin akademik başarılarının artmasında ve bu başarının kalıcılığında anlamlı şekilde etkili olduğu görülmüştür.

Müzik dersleri çocukların bilişsel yetenek testlerindeki performanslarını arttırır ve akademik başarılarını yükseltir. Akademik başarı ve müzik dersleri arasındaki ilişki IQ sabit kaldığında bile tutarlıdır ki bu durum da bilişsel transferden çok daha fazlası anlamına gelmektedir. Müzik derslerinin akademik başarı ile ilgisi olan diğer değişkenlerle de ilgisi olup olmadığını sorgulamak amacıyla müzik derslerinin akademik benlik kavramı ile ilgisi araştırılmıştır. 12-14 yaşlarında, müzik ile ilgili farklı geçmişlere sahip, 92 çocuk ile çalışılmıştır. Akademik benlik kavramı ve IQ ölçülmüştür. Ailelerden de müzik eğitiminden sosyoekonomik düzeye kadar detaylı bilgi alınmıştır. Müzik dersleri ve akademik benlik kavramı arasında akademik başarı ile yakından ilgisi olan olumlu bir ilişki bulunmuştur (Dege ve diğ., 2014).

Özmenteş (2014) çalışmasında, lise ve üniversite seviyesinde mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin müzik özyeterlikleri ve benlik saygıları arasındaki ilişkiyi belirlemiştir. Mesleki müzik eğitimi alan 108 kız ve 83 erkek öğrenci olmak üzere 191 öğrenci ile çalışılan araştırmada erkek öğrencilerin müzik öz yeterli-

ği düzeylerinin kız öğrencilerinkinden oldukça yüksek olduğu gözlemlenmiştir. Müzik öz yeterliği ve benlik saygısı (kendilerini daha iyi, anlamlı ve değerli hissetmeleri) arasında olumlu bir ilişki olduğu saptanmıştır.

## 6. Müzik Eğitiminin Sosyal ve Duygusal Gelişim Üzerindeki Etkileri

Müziğin başlıca işlevleri kolektif ve toplumsaldır; insanları bir araya getirir ve bağ kurmalarını sağlar. Bu anlamda müzik komünal bir deneyimdir ve sinir sistemlerinin birleşmesinden söz edilebilir. Bu birleşmeye ritim eşlik eder. Hareketi peşinden sürükleyebilme, insanları harekete geçirme, duyguları canlandırma, toplulukları birleştirme, bütünlük, aidiyet ve müşterek paylaşım duygusu verme gücüyle ritim, evrim sürecinde önemli bir kültürel ve ekonomik işlev üstlenmiştir (Sacks, 2014).

Müzikal deneyimler, duyguları doğru algılama, değerlendirme ve ifade etme, düşünmeyi kolaylaştıran duyguları üretme ve ulaşma, duygular ve duygularla ilgili bilgileri anlama, duygusal ve entelektüel gelişime yol açan duyguları denetleyebilme becerilerini kazandırarak duygusal zekâyı; empati, uyum, sosyal biliş, sosyal etkileşim, benlik sunumu, ilgi becerilerini kazandırarak sosyal zekâyı geliştirir. Bu nedenle sosyal ve duygusal yeterliliklerin kazandırılmasında müzik eğitiminin önemli rolü vardır (Küpana, 2015).

Schellenberg ve Mankarious (2012) duyguların anlaşılmasında çocukluk dönemindeki müzik eğitiminin öngörülebilirliğini incelemişlerdir. Müzik eğitimi alan çocuklar ve yetişkinler, müzik eğitimi almayan akranlarından daha yüksek zihinsel yeteneğe sahiptir, ancak araştırmacılara göre müzik derslerinin sosyal ve duygusal işlevsellikle ilişkisi belirsizdir. Bu ilişkiyi belirleyebilmek amacıyla müzik eğitimi alan ve almayan 7 ve 8 yaşındaki çocuklara duygu kavrama testi ve kısa bir zekâ testi uygulamışlardır. Müzik eğitimi alan çocuklar her iki testten de daha yüksek puanlar almışlardır. Bu araştırma müzik eğitimi ve duygusal yetenekler arasında olumlu bir ilişki olduğunu ortaya koymuştur.

Sosyal duygusal öğrenmenin amacı öz farkındalık, öz yönetim, sosyal farkındalık, ilişki yönetimi, sorumlu karar alma üzerinde sosyal duygusal yeterlilik ve güvenlik kazanmaktır. Müzik ve sosyal duygusal öğrenme, eğitim sürecinde birbirini tamamlamaktadır. Müzik eğitiminin her türünde ve aşamasında doğaçlama, toplu çalma ve söyleme, müziğe ilişkin duyguları tanımlama gibi etkinlikler sosyal duygusal öğrenme üzerinde olumlu etki sağlamaktadır (Küpana, 2015).

Resnicow, Salovey ve Repp (2004) sözsüz bir iletişim şekli olarak müziğin duygusal zekâ ile ilişkisini incelemişler. 24 üniversite öğrencisinin duygusal zekâ puanları ve dinledikleri müziğe ilişkin duygusal tanıları değerlendirilmiştir.

Çalışmaya katılan öğrencilerin klasik piyano müziği performansı sırasında duyguları fark edebilme kabiliyeti ile duygusal zekâları arasında anlamlı bir ilişki olduğunu bulmuşlardır.

Harland ve diğerleri (2000) çalışmalarında okuldaki sanat aktivitelerine katılan öğrencilerin en büyük kazanımlarının kişisel ve sosyal gelişimle alakalı olduğunu göstermişlerdir. Müzikte diğer kişilerin farkındalığı, sosyal beceriler, esenlik ve transfer etkilerine ilişkin algılanmış etkiler görülmüştür. Okullar arasındaki farklılık müzik bilgisi düzeyi ile öğrencilerin okul müfredatına getirdiği deneyimle ilişkili bulunmuştur. Bazı öğrenciler, müzik derslerinin faydalarını müzik dinlemek ve müzik becerilerinin gelişimi şeklinde algılamış, diğerleri ise müziğin doğasındaki eğlence ve terapötik etkilere atıfta bulunmuş ve müziğin nasıl diğer kişiler önünde performans sergileme konusunda kendilerine özgüven sağladığını ve grup çalışmasını nasıl kolaylaştırdığı ve onlara nasıl kendi kendilerini ifade etmeyi öğretmeyi sağladığını belirtmiştir. Çalışmada ayrıca, enstrüman çalan öğrencilerin özgüven ve kimlik duygularında bir artış olduğundan bahsedilmiştir.

Sığırtmaç'a göre (2002b) çocukların vücut koordinasyonu ve kas gelişiminde etkili olan müzik, aynı zamanda çocukların bedenlerine hâkim olmalarını sağlayarak özgüvenlerinin gelişimine iyi bir benlik imajı kazanmalarına yardımcı olmaktadır. Farklı türlerde müzik ile hareket etme, çocukların bedenlerini kullanarak, farklı müziklere göre farklı hareketler yapabileceklerini anlamalarına yardımcı olmaktadır.

İnsanlar müzik ile performans, dinleme, besteleme, doğaçlama gibi çeşitli yollardan etkileşim içinde olabilirler. Bireysel müzikal gelişim için bu yollar önemlidir. Ancak başkalarıyla müzikal etkileşim empati üzerinde bir etkiye yol açar. Bu durum grup birliği ve kişilerarası uyum gerektirir (Laird, 2015). Rabinowitch, Cross ve Burnard (2012) tarafından yapılan araştırmada uzun süreli müzikal grup etkileşiminde bulunan çocukların duygusal empati puanlarının hikaye anlatımı ve drama etkinliklerine katılanlara göre daha yüksek olduğu sonucu elde edilmiştir.

Bir kolej korosunun 84 üyesi üzerinde yürütülen bir araştırmada üyelerin %87'sinin sosyal açıdan, %75'inin duygusal açıdan ve %49'unun manevi açıdan fayda sağladığı belirtilmiştir. Koristler yeni insanlarla tanışmak, kendini daha pozitif hissetmek ve manevi açıdan mutlu hissetmek gibi konularda kendilerini geliştirdiklerini söylemişlerdir (Clift ve Hancox, 2001).

Yapılandırılmış müzikal katılımın olumlu etkilerinin ortaya çıkma olasılığını gösteren nörolojik, bilişsel ve sosyal psikolojik araştırmaların sayısı giderek artmaktadır. Özellikle müzikal faaliyetlerle uğraşmanın sosyallik duygusunun gelişimi üzerinde etkisi olduğunu kanıtlayan çalışmalar bulunmaktadır. Toplumsal dışlanma ile mücadele ve sosyallik duygusunun teşvik edilmesi uluslararası

düzeyde ortak kaygılar içerir. Genelde sanat, özelde müziğin sosyal ihtiyaçların ele alınabileceği bir anahtar olduğunu çeşitli devletler ve dünya çapında kurumlar farketmişlerdir (Welch ve diğ., 2014).

Broh (2002) müzik faaliyetlerine katılan öğrencilerin ebeveynleri ve öğretmenleriyle daha fazla konuştuğunu ve ebeveynlerinin de arkadaşlarının ebeveynleriyle konuşma ihtimalinin daha yüksek olduğunu göstermiştir. Araştırmacı bu sosyal faydaların çocukların özgüveninde artışa yol açabileceği ve bunun da motivasyon ve öz yeterlilikte artışa yol açabileceği sonucuna varmıştır.

Welch, Himonides, Saunders, Papageorgi ve Sarazin (2014) çocukların şarkı söyleme davranışları ve gelişimleri ile sosyalleşmeleri arasındaki ilişkiler açısından İngiltere'de ilköğretim yaş grubundaki çocuklar için hükümet destekli müzik eğitimi girişimi olan "Sing Up"'ı değerlendirmişlerdir. 2008-2011 yılları arasında 6087 katılımcıdan elde edilen veriler, her çocuğun bireysel şarkı söyleme yeteneği ve sosyalleşme duygusuna ilişkin ifadelerden oluşan ankete verdikleri cevapları karşılaştırmışlardır. Çalışmada yaşı, cinsiyeti ve kökeni ne olursa olsun yüksek düzeyde şarkı söyleme gelişimi gösteren çocukların benlik algısı ve sosyalleşme duygularının daha olumlu olduğu sonucuna varılmıştır.

Venezuela'da hükümet tarafından desteklenen ve finanse edilen El Sistema, müzik eğitiminin hem bireysel gelişim için hem de toplumsal dönüşüm için gücünü ortaya koyan ve dünya genelinde dikkat çeken bir programdır. 1975 yılında Venezuelalı müzisyen ve iktisatçı Josê Antonio Abreu tarafından kurulan El Sistema aracılığı ile büyük çoğunluğu yoksul ailelerden gelen yaklaşık 400.000 çocuk ve genç her gün yoğun bir şekilde müzik öğrenmekte ve ülkedeki yüzlerce gençlik orkestrasında müzik yapmaktadır. El Sistema, çocukları çete üyeliği, uyuşturucu ve şiddete sürükleyebilecek umutsuzluktan ve öz saygı eksikliğinden kurtarmayı hedeflemektedir.

El Sistema'nın kişisel dönüşüm boyutunda sağladığı yararlar arasında utangaç çocuğu canlandırma, kaygılı çocuğu sakinleştirme, karmaşık duygulara anlam ve uyum getirme, yeni bir ruh hali ve amaç vererek depresyondan çıkarma, müzik yaparak ve müziği severek içlerindeki yaşam enerjisini ve yaratıcılığın yeni boyutlarını keşfetme belirtilmektedir. Ancak El Sistema'nın asıl misyonu çocukları kurtararak ailelerinin ve topluluklarının yaşamlarında kalıcı ve gerçek değişimler gerçekleştirmeleri ve böylece toplumsal dönüşümü sağlamaktır. Abreu'ya göre "Orkestra ve koro, sanatsal çalışmadan çok daha fazlasıdır… Onlar, sosyal hayatın örnekleri ve okullarıdır. Bir enstrümanın nasıl çalınacağını öğrendiği anda o çocuk, artık yoksul bir çocuk değildir… Maddi varlıklardan yoksun bir çocuk, müzik yoluyla manevi bir zenginlik kazandığında, yoksulluğun kısır döngüsü kırılabilir" (Tunstall, 2014).

El Sistema'nın Venezuella'da gerçekleştirdiği bu toplumsal hareket Türki-

ye'de de ses getirmiş, Barış İçin Müzik Vakfı bu misyonu üstlenerek Türk çocuklarına bir umut olmuştur. 2005 yılında kişisel çabalarla başlayan Barış İçin Müzik, kurucuları Mehmet ve Yeliz Baki'nin çalışmalarıyla 2011'de Barış İçin Müzik Vakfı'na dönüşmüştür ve bugüne dek binlerce çocuk ve gencin müzikle buluşmasını sağlamıştır. Barış İçin Müzik'in temel amacı, Türkiye'nin de taraf ülkeler arasında yer aldığı Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Sözleşmesi'nde belirtilen "her çocuğun sanatsal yaşama katılma hakkı vardır" ilkesi ışığında şekillenmiştir. Barış İçin Müzik Vakfı'nın sağladığı karşılıksız müzik eğitimi olanağı sayesinde fırsat eşitliğine sahip olamayan çocukların hayatlarında yeni ufuklar açılmıştır. Vakıf çatısı altında kurulan orkestralar ve korolar (Eskişehir-Tepebaşı Çocuk Senfoni Orkestrası, İzmir-İnci Vakfı Çocuk Orkestrası, Bursa-Nilüfer Çocuk Orkestrası, İstanbul-Adalar Çocuk Orkestrası, İzmir-Turgut Köy Orkestrası) aracılığıyla çocuklar uyum, dayanışma ve birlikte yaşama deneyimi kazanmıştır (https://www.barisicinmuzik.org/)

## 7. Müzik Eğitiminin Fiziksel Gelişim ve Sağlık Üzerindeki Etkileri

Müzik eğitiminin fiziksel gelişim üzerinde önemli etkileri bulunmaktadır. Derri, Tsapakidou, Zachopoulou ile Kioumourtzoglou (2001) 10 haftalık müzik ve hareket programının 4 ila 6 yaş arası çocuklarda lokomotor performansın kalitesi üzerindeki etkisini araştırmış ve deney grubunun koşturma, sıçrama, yatay zıplama ve sekme hareketlerinde gelişim kaydettiğini belirlemiştir. Yapılan bir başka araştırmada müzik ve hareket programı serbest oyun aktiviteleriyle kıyaslanmıştır. Serbest oyun aktiviteleri okul öncesi çocuklarda lokomotor becerilerin gelişimini garanti edememiştir (Deli, Bakle ve Zachopoulou, 2006). Enstrüman çalmayı öğrenmek ince motor becerilerini geliştirir. İki yıl piyano eğitimi alan çocukların almayanlara kıyasla ince motor becerilerinde anlamlı bir gelişme saptanmıştır (Costa-Giomi, 2005). Müzik dinlemek de işitsel ve duygusal boyutlarının yanı sıra motor bir beceridir. Bilinçli bir şekilde dinlemesek de müziğe istemsizce tempo tutarız, yüzümüz ve beden dilimiz melodinin anlatısını ve uyandırdığı düşüncelerle duyguları yansıtır (Sacks, 2014).

Müziğin sağlık üzerinde önemli etkileri bulunmaktadır. Clift ve Hancox (2001) üniversite korosu üyesi gençler üzerinde yürüttükleri araştırmada gençlerin %58'inin müzik faaliyetinden fiziksel olarak fayda gördüklerini belirttiklerini ortaya koymuştur. Gençlerin %84'ü genel olarak akciğer işlevi, soluk alıp verme, ruh halinde iyileşme ve streste azalma olmak üzere sağlık faydalarıyla ilgili olumlu yanıtlar vermiştir. İleri analizler neticesinde şarkı söylemenin faydalarına ilişkin altı boyut teşhis edilmiş olup bunlar şu şekilde gruplanmıştır: esenlik ve dinlenmeye ilişkin faydalar, nefes alma ve postüre ilişkin faydalar, sosyal faydalar, manevi faydalar, duygusal faydalar ve kalp ve bağışıklık sistemine ilişkin faydalar.

Dildeki ses işleme yapısı üzerinde müzik eğitiminin etkisi vardır. Müzikal uzmanlık sadece müzik değil aynı zamanda konuşmadaki ses işlemeyi de geliştirir. Müzik ve dil arasındaki bu transfer ikinci dil öğrenmede de kullanılabilecek ciddi yönlere sahiptir. Disleksik çocuklardaki ses işleme sürecinin incelendiği çalışmada normal okuyucular tarafından kolayca ayırt edilebilecek sessel farkları ayırt etmekte zorluk çektikleri görülmüştür. Bu sonuçlar da temel işitme algısı ve okuma becerileri arasındaki güçlü ilişkiyi destekler niteliktedir. Davranışsal (reaksiyon süresi ve hata oranı) ve elektrofizyolojik (beyindeki elektriksel aktivite değişikliklerinin kaydı) yöntem bir arada kullanıldığı araştırmanın sonuçları beyin esnekliği lehinde kanıtlar sunmaktadır ve müzik eğitimi kullanılarak disleksinin iyileştirilmesine dair ilginç bir perspektifi beraberinde getirmektedir (Besson ve diğ., 2007).

Müzik sakinleştirir, canlandırır, rahatlatır, heyecanlandırır, çalışırken ya da eğlenirken bize eşlik eder. Ancak özellikle nörolojik rahatsızlıklardan mustarip kişiler için tedavi edici bir yanı vardır. Nörolojik rahatsızlığa sahip olanlar başka hiçbir şeye tepki vermedikleri halde güçlü bir şekilde müziğe tepki verebilirler. Alzheimer hastası veya demans kaynaklı yaygın kortikal sorunları olan, dil veya hareket yitimi, amnezi, frontol lob sendromları gibi spesifik kortikal bozuklukları olan kişiler müzik terapiden faydalanabilir. Zekâ özürlü, otistik bireyler, parkinsonizm veya benzer hareket bozuklukları olan kişiler ve başka birçok nöroloji kaynaklı rahatsızlıktan mustarip hastalar, müziğe tepki verebilir, müzik terapisinden fayda görebilirler (Sacks, 2014).

Otistik çocuklar konuşmakta ve söylenen sözcüğü tanımakta belli zorluklar yaşayabilir fakat şarkı söyleyebilir, bestelenirse konuşmaları anlayabilirler. Frontal lobu hasar gören hastalar da karmaşık bir eylem zincirini tamamlama yetilerini kaybedebilir. Bu noktada müzik, öyküleyici ya da belletici işlevi görerek çok faydalı olabilir. Yapacaklarını şarkıya dönüştürmek, bir dizi emir ya da talimatı tekerleme veya şarkı şeklinde söylemek fayda sağlar.

Dört ya da beş sıralı hareketi veya prosedürü içeren oldukça basit eylem dizilerini tamamlamakta zorluk çeken fakat bir besteye uydurarak söylendiği zaman bu eylemleri kusursuz biçimde yerine getirebilen bazı otistikler ve zihinsel engelliler için de benzer durum söz konusudur (Sacks, 2014).

## KAYNAKÇA


Andreasen, N. C. (2011). *Yaratıcı beyin: Dehanın nörobilimi* (K. Güney, Çev.). Ankara: Arkadaş.

Anvari, S. H., Trainor L. J., Woodside J., & Levy B. Z. (2002). Relations among musical skills, phonological processing, and early reading ability in preschool children. *Journal of Experimental Child Psychology*, *83*, 111–130.

Ayata, E., ve Aşkın, C. (2008). Müziğin beynin bilişsel fonksiyonlarına olan etkisi. İTÜ Dergisi/b Sosyal Bilimler, 5(2), 13-22.

Besson, M., *Schön, D., Moreno, S., Santos, A., & Magne, C. (2007). Influence of musical expertise and musical training on pitch processing in music and language, Restorative Neurology and Neuroscience, 25* (3-4), 399-410.

Bolat, E,Y., Sığırtmaç, A, D. (2006) Sayı ve işlem kavramı kazanımında müzikli , oyunların etkisi. *Ege Eğitim Dergisi*, *7* (2), 43–56.

Broh, B. A. (2002). Linking extracurricular programming to academic achievement: Who benefits and why? *Sociology of Education*, *75*, 69–95.

Bulut, D., Aktaş, A. (2014). Okul öncesi **öğretmenlerinin** müzik etkinliklerini uygulama durumları (Niğde ili örneği). *International Journal of Social Science*, *25* (I), 21-34,

Clift, S., & Hancox, G. (2001). The perceived benefits of singing: Findings from preliminary surveys of a university college choral society. *The Journal of the Royal Society for the Promotion of Health*, *121*(4), 248–256.

Corrigal, K. A., Schellenberg, E. G., & Misura, N. M. (2013). Music training, cognition, and personality. *Frontiers in Psychology, 4*(222), 1-10.

Costa-Giomi, E. (2005). Does music instruction improve fine motor abilities? *Annals of the New York Academy of Sciences, 1060,* 262-264.

Degé, F., & Schwarzer, G. (2011) The effect of a music program on phonological awareness in preschoolers. *Frontiers in Psychology, 2* (124).

Dege, F., Wehrum, S., Stark, R., & Schwarzer, G. (2014). Music lessons and academic self-concept in 12-to 14-year-old children. *Musicae Scientiae, 18* (2), 203-215.

Deli, E., Bakle, I., & Zachopoulou, E. (2006). Implementing intervention movement programs for kindergarten children. *Journal of Early Childhood Research*, *4*(1), 5–18.

Derri, V., Tsapakidou, A., Zachopoulou, E., & Kioumourtzoglou, E. (2001). Effect of a music and movement programme on development of locomotor skills by children 4 to 6 years of age. *European Journal of Physical Education*, *6*, 16–25.

Flohr, J. W., Miller, D. C., & deBeus, R. (2000). EEG studies with young children. *Music Educators Journal*, 87(2), 28–32.

Gromko, J. (2005). The effect of music instruction on phonemic awareness in beginning readers. *Journal of College Reading and Learning*, *53*(3), 199–209.

Gruhn, W. (2005) Children need music, International Journal Of Music Education, International Society For Music Education, 23 (2) 99-101 [(200508)23:2]

Gruhn, W. (2002) Phases and stages in early music learning. a longitudinal study on the development of young children's musical potential, Music Education Research, 4:1, 51-71, DOI: 10.1080/14613800220119778

Haley, J. A. (2001). The relationship between instrumental music instruction and academic achievement in fourth grade students (Doctoral Dissertation, Pace University). *Dissertation Abstracts International*, *62*(09), 2969A. http://digitalcommons.pace.edu/dissertations/AAI3026550/ web adresinden 11.07.2015 tarihinde edinilmiştir.

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.

Harland, J., Kinder, K., Lord, P., Stott, A., Schagen, I., & Haynes, J. (2000). *Arts education in secondary schools: Effects and effectiveness.* London, NFER/The Arts Council of England, RSA.

Herrera, L., Hernández-Candelas, M., Lorenzo, O., & Ropp, C. (2014). Music training influence on cognitive and language development in 3 to 4 year-old children. *Journal of Psychodidactics, 19* (2), 367-386.

Hetland, L. (2000). Learning to make music enhances spatial reasoning. *Journal of Aesthetic Education*, *34*(3/4), Special Issue, The arts and academic achievement: What the evidence shows (Autumn – Winter), 179–238.

Hille, A., & Schupp, J. (2014). How learning a musical instrument affects the development of skills. *Economics of Education Review, 44,* 56-82.

Ho, Y. C., Cheung, M. C., & Chan, A. S. (2003). Music training improves verbal but not visual memory: Cross sectional and longitudinal explorations in children. *Neuropsychology*, *17*, 439–450.

Johnson, C. M., & Memmott, J. E. (2006). Examination of relationships between music programs of differing quality and standardized test results. *Journal of Research in Music Education*, *54*(4), Winter, 293–307.

Kaplan, A. (2005). Kültürel müzikoloji. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Karaçay, B. (2010). Müzik ve beyin. *TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi, 43*(512), 32-29.

Katrin Hille, K., Gust, K., Bitz, U., & Kammer, T. (2011). Associations between music education, intelligence, and spelling ability in elementary school. *Advances in Cognitive Psychology, 7,* 1–6.

Kaviani, H., Mirbaha, H., Pournaseh, M., Sagan, O. (2013). Can music lessons increase the performance of preschool children in IQ tests? *Cognitive Processing, 15* (1), 77-84.

Koutsoupidou, T., & Hargreaves, D. (2009). An experimental study of the effects of improvisation on the development of children's creative thinking in music. *Psychology of Music*, *37*(3), 251–278.

Kraus, N., & Slater, J. (2015). Music and language: Relations and disconnections. G. G. Celesia, & G. Hickok (Eds.), *Handbook of Clinical Neurology, 129,* 207-222.

Krista L. Hyde, Jason Lerch, Andrea Norton, Marie Forgeard, Ellen Winner, Alan C. Evans, and Gottfried Schlaug. (2009) Musical training shapes structural brain development, The Journal of Neuroscience, March 11. 29 (10), 3019 –3025.

Küpana, M. N. (2015). Social emotional learning and music education. *SED Journal of Art Education, 3(2),* 75-88.

Laird, L. (2015). Empathy in the classroom: Can music bring us more in tune with one another? *Music Educators Journal, 101*(4), 56-61.

Long, M. (2007). The effect of a music intervention on the temporal organisation of reading skills (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Institute of Education, University of London). http://eprints.ioe.ac.uk/7423/ web adresinden 11.07.2015 tarihinde edinilmiştir.

Magne, C., Schon, D., & Besson, M. (2006). Musician children detect pitch violations in both music and language better than nonmusician children: behavioural and electrophysiological approaches. *Journal of Cognitive Neuroscience*, *18*, 199–211.

Miendlarzewska, E. A., & Trost, W. J. (2014). How musical training affects cognitive development: rhythm, reward and other modulating variables. *Frontiers in Neuroscience, 7* (279).

Moreno, S., & Besson, M. (2006). Musical training and language-related brain electrical activity in children. *Psychophysiology*, *43*, 287–291.

Moreno, S., Marques, C., Santos, A., Santos, M., Castro, S. L., & Besson, M. (2009). Musical training influences linguistic abilities in 8-year-old children: more evidence for brain plasticity. *Cerebral Cortex, 19* (3), 712-723.

Musacchia, G., Sams, M., Skoe, E., & Kraus, N. (2007). Musicians have enhanced subcortical auditory and audiovisual processing of speech and music. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA*, *104*(40), 15894–15898.

Overy, K. (2003). Dyslexia and music: From timing deficits to musical intervention. *Annals of the New York Academy of Science*, *999*, 497–505.

Özmenteş, G. (2014). The relationships between music self-efficacies, self-esteems and personal characteristics of music students. *Eğitim ve Bilim-Education and Science, 39* (171), 138-152.

Pantev, C., Engelien, A., Candia, V., & Elbert, T. (2003). Representational cortex in musicians. I. Peretz, & R. Zatorre (Eds.), *The Cognitive Neuroscience of Music* (pp. 382-395). Oxford: Oxford University Press.

Patel, A. D., & Iverson, J. R. (2007). The linguistic benefits of musical abilities. *Trends in Cognitive Sciences*, *11*, 369–372.

Peynircioğlu, Z., Durgunoğlu, A. Y., & Ü. Küsefoglu, B. (2002). Phonological awareness and musical aptitude. *Journal of Research in Reading*, *25*(1), 68–80.

Piro, J. M., & Ortiz, C. (2009). The effect of piano lessons on the vocabulary and verbal sequencing skills of primary grade students. *Psychology of Music*, *37*(3), 325–347.

Rabinowitch, T., Cross, I., & Burnard, P. (2012). Long-term musical group interaction has a positive influence on empathy in children. *Psychology of Music, 41*(4), 484-498.

Rauscher, F. H. (2009). The impact of music instruction on other skills. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of psychology of music* (pp. 244–252). Oxford: Oxford University Press.

Resnicow, J. E., Salovey, P., & Repp, B. H. (2004). Is recognition of emotion in music performance an aspect of emotional intelligence. *Music Perception*, *22*(1), 145–158.

Roden, I. Kreutz, G., Bongard, S. (2012). Effects of a school-based instrumental music program on verbal and visual memory in primary school children: a longitudinal study. *Frontiers in Psychology, 3*(572), 1-9.

Roden, I., Könen, T., Bongard, S., Frankenberg, E., Friedrich, E. K., & Kreutz, G. (2014). Effects of music training on attention, processing speed and cognitive music abilities—Findings from a longitudinal study. *Applied Cognitive Psychology*, *28*(4), 545–557.

Sacks, O. (2014). *Müzikofili: Müzik ve beyin öyküleri* (B. Kovulmaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Schellenberg, E. G. (2015). Music training and speech perception: a gene-environment interaction. *Annals of the New York Academy of Sciences, 1337, The Neurosciences and Music V*, 170–177.

Schellenberg, E. G., & Mankarious, M. (2012). Music Training and Emotion Comprehension in Childhood. *Emotion, 12*(5), 887-891.

Schellenberg, E. G. and Winner; E. (2011). Music training and nonmusical abilities: Introduction, Music Perception: *An Interdisciplinary Journal, 29,* 2, 129-132.

Schlaug, G. (2001). The biological foundations of music. *Annals of the New York Academy of Sciences, 930,* 281-299.

Schlaug, G., Norton, A., Overy, K., & Winner, E. (2005). Effects of music training on the child's brain and cognitive development. *Annals of the New York Academy of Science*, *1060*, 219–230.

Sığırtmaç, A. (2002b) Müzik eğitiminin okul öncesi dönem çocuklarının gelişim alanlarına etkileri. http://egitim.cu.edu.tr/efdergi/makaleler.asp?dosya=207 23 (2) adresinden Mayıs 2015 tarihinde edinilmiştir.

Sığırtmaç, A. (2002a). Okul öncesi dönemde müzik eğitimi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, *9,* 9.

Skoe, E. , & Kraus, N. (2012). A Little goes a long way: How the adult brain is shaped by musical training in childhood. *The Journal of Neuroscience, 32*(34), 11507-11510.

Slater, J., Strait, D. L., Skoe, E., O'Connell, S., Thompson, E., & Kraus, N. (2014). Longitudinal effects of group music instruction on literacy skills in low-income children. *PLoS ONE, 9* (11).

Slevc, L. R., & Miyake, A. (2006). Individual differences in second language proficiency: Does musical ability matter? *Psychological Science*, *17*, 675–681.

Southgate, D. E., & Roscigno, V.J. (2009). The impact of music on childhood and adolescent achievement. *Social Science Quarterly*, *9* (1), 4–21.

Tallal, P., & Gaab, N. (2006). Dynamic auditory processing, musical experience and language development. *Trends in Neurosciences*, *29*, 382–370.

Thompson, W. F., Schellenberg, E. G., & Husain, G. (2004). Perceiving prosody in speech: Do music lessons help? *Emotion*, *4*, 46–64.

Tierney, A., & Kraus, N. (2013). Music training for the development of reading skills. In "Changing brains applying brain plasticity to advance and recover human ability". M. M.

Merzenich, M. Nahum, T. M. VanVleet (Eds). Progress in brain research, 207, 209-241.

Tsang, C. D., & Conrad, N. J. (2011). Music training and reading readiness music perception: *An Interdisciplinary Journal*, *29*, (2), 157-163.

Tunstall, T. (2014). *Değişen yaşamlar: Gustavo Dudamel, El Sistema ve müziğin dönüştürücü gücü.* İstanbul: Barış için Müzik Vakfı.

Vitale, J. L. (2011). Music makes you smarter: A new paradigm for music education? Perceptions and perspectives from four groups of elementary education stakeholders, Canadian Journal of Education / Revue canadienne de l'éducation, Vol. 34, No. 3 pp. 317-343.

Welch, G. F., Himonides, E., Saunders, J., Papageorgi, I., & Sarazin, M. (2014). Singing and social inclusion. *Frontiers in Psychology, 5* (803), 1-12.

Wong, P. C. M., Skoe, E., Russo, N. M., Dees, T., & Kraus, N. (2007). Musical experience shapes human brainstem encoding of linguistic pitch patterns. *Nature Neuroscience*, *10*, 420–422.

Yağışan, N., *Köksal, O. ve Harun, K. (2014). İlkokul matematik derslerinde müzik destekli öğretimin başarı, tutum ve kalıcılık üzerindeki etkisi. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 3* (11), s.1-26.

http://www.aep-arts.org/wp-content/uploads/2012/08/Music-Matters-Final.pdf

https://www.barisicinmuzik.org/

https://musiceducationworks.wordpress.com/2015/03/21/music-education-benefits-brain-development-infographic/

# HÂZÂ MECMÛA-İ SÂZ Ü SÖZ'DE YER ALAN 'TÜRKİ'LERİN GÜNÜMÜZ TÜRKÜLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI[1]

DR. ÖĞR. ÜYESİ, MAHİR MAK[2]

Mecmua-i Saz ü Söz, 17.yy Osmanlı/Türk müziği hakkında bilgi edinebildiğimiz sayılı birkaç eserden biridir. Ali Ufki gibi musikişinas bir şahsiyetin kaleme aldığı bu mecmua, müzik araştırmacılarının gözünde eseri daha da kıymetli yapmaktadır. Yakın bir zamana kadar ait olması gereken coğrafyanın dışında muhafaza edilen yazma, Şükrü Elçin, Cem Behar ve Hakan Cevher gibi akademisyen ve araştırmacıların uzun çalışmaları sonucu gün yüzüne çıkmıştır. Yazmanın, National Biblioteque ve British Library of London kütüphanelerinde iki orijinal nüshası bulunmaktadır. 17.yy Osmanlı müzik kültürüne dair ses, çalgı ve söz yapılarının gösterildiği önemli belgelerden biri olan mecmua, dönemi itibariyle nota yazımının kullanılarak kaleme alınması münasebetiyle de değerlidir (Türkmen ve Küçükebe, 2017: 262). Mecmua içerisinde peşrev, semai, farklı konuların işlendiği Türk müziği örnekleri yer almaktadır (Cevher, 1995: 21). Mecmua-i Saz u Söz hakkında ilk olarak 1948 yılında Çağatay Uluçay'ın kaleme aldığı yazısından evvel, 1932 yılında Rıza Nur'un yazısı ilk olma özelliğini taşır (Behar, 1990: 37).

Mecmua üzerine farklı bakış açılarıyla yapılan çalışmalar, eserin muhteviyatı ve günümüz nota ve dil transkripsiyonlarında ayrışmalara neden olmaktadır. İncelenen Ali Ufki türkülerinde de yaşanan en temel sorun, farklı bakış açılarının

1 Bu araştırma, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Cilt 3, Sayı 2, Ocak 2017 tarihinde yayımlanmış, süreç içerisinde tarafımızca genişletilerek kitap bölümü haline getirilmiştir.

2 Dr.Öğr.Üyesi, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü, Türk Halk Müziği Anabilim Dalı. mahirmak@sakarya.edu.tr.

ortaya koyduğu, farklı tasnif ve transkripsiyonlardır. Örneğin Behar (1990), Mecmua'daki türkü, varsağı ve hava olarak sınıflandırdığı türkü sayısını 113 olarak verirken (ki bunların içerisinde notası olmayanlar ve farklı dillerde yazılmış notalı güfteler yok), Cevher (2003) daha farklı bir sınıflandırma yaparak şarkı, tekerleme ve varsağıyı türkü başlığı altında tutmayıp; yalnızca 'Türki' başlığı altında 104 adet olarak vermiştir. Bu tasnif ve sıralamanın ayrıntılı olarak neye göre yapıldığı tam olarak verilmediğinden, Mecmua'nın orijinal hali ile incelenmesi bu noktada önem arz etmektedir. Bazı kaynaklarda Bob ve Jan olarak (İşler, 2018: 28), Santuri Ali Bey, Halil Bey, Alli, Hulis Bey, Albert Bobovwski adları ile de bilenen Ali Ufki, yaşadığı dönemin sanata bakışını yansıtması münasebetiyle de ayrıcalıklıdır. Hayatının büyük bir bölümünü dönemin en önemli devlet kurumu olan sarayda geçiren ve bu süreç boyunca hep başta gelen sanat adamlarından biri olan Ufki, içinde bulunduğu dönem itibariyle bir parçası olduğu kurumun (sarayın) halk müziği ile olan ilişkisine ayna tutmuştur. Bazı belgelerde döneminin padişahına hizmet ettiği ve müzik yeteneğinden dolayı korobaşı görevine getirildiğinden söz edilir (Yerasimos ve Berthier, 2012: 77). "Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz" eseri, bu ilişkinin en önemli belgesidir. Eser içinde yer alan türküler, saray içinde icra edilen, Ufki'nin bizatihi dinlediği sanatçılardan duyarak, kendisinin kaleme aldığı eserlerden oluştuğu kuvvetle muhtemeldir (Behar, 2008: 16). Ufki'nin sayıca bu kadar geniş bir türkü repertuvarına erişebilmiş olması, sarayın halk müziğine verdiği ehemmiyetin bir göstergesi olarak düşünülmelidir.

Döneminin önde gelen teorisyen ve icracılarından olan Ali Ufki'nin, batı nota yazısını kullanabiliyor olması onu ayrıcalıklı bir yere koyar. Topkapı Sarayı'nda yaşadığı yıllarda deneyimlediği Osmanlı-Türk müziğini, batı notası ile kaleme aldığı eseri döneminin repertuvarını göstermesi bakımından özeldir. Ufki'nin eserinde yer verdiği repertuvarın, icra seviyesi yüksek, müziğin her dalından müzisyenler seviyesinde temsiller sunan Topkapı Saray'ı ve çevresinden oluşması, dönemin müzik kültürüne dair fikir edinebilmemize olanak sağlar. Saray bu anlamda kurumsal, merkezi bir görünüme sahiptir. Benzer biçimde, TRT kurumunun repertuvarının da bu bağlamda düşünülmesi yanlış olmayacaktır. Kurumsal olarak belgelenmiş bu sahiplenmeye benzer bir ilişki günümüz TRT Kurumu ve onun repertuvarı ile kurulabileceğinden, TRT Repertuvarı ve Ufki'nin eseri arasında bir değerlendirme yapabilmek mümkündür.

Cevher'in (1995), günümüz Türkçesine çevirdiği mecmua referans alınarak, eserde yer alan türkülerin yaratıcısı tespit edilmiş (türkülerin anonim olması münasebetiyle, genellikle varsa söz yazarının tespiti yapılmıştır), makam ve usulünün tespiti yapılmaya çalışılmış (usul ve makam üzerinden açıklanabiliyorsa şayet), eser sözlerinin edebi türü ve işlenen konularının tespiti yapılmaya çalışılmış, mecmuadan seçilmiş birkaç türkünün motif, cümlecik, cümle, varsa söylem ya da dönemleri, bölmelerinin tespiti yeniden yapılmıştır.

Bu çalışmada 17.yy'dan günümüze ulaşmış en önemli kaynaklardan biri olan Ali Ufki'nin "Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz" adlı eserinde yer alan Türkülerin, Cihangir Terzi'nin "Türk Halk Müziği Metrik Yapısı" başlıklı kitabında yer alan TRT Türk halk müziği repertuvarı ile usul ve içerik olarak bir karşılaştırılması yapılmıştır. Bu bağlamda tarama modeli, dokümantasyon yöntemi kullanılarak analiz edilmiş, kaynaklarda yer alan türküler usul ve içerik yönünden mukayesesi yapılmıştır.

Eser analizinde, yöntem ortaya çıkacak sonuç ve yapılacak olan değerlendirmenin objektif olabilmesinde oldukça önemlidir. Gerek usul, gerek ezgi ve sözel analizlerde farklı görüş ve yöntemler mevcut ancak, içlerinde daha akademik ve amacına daha çok hizmet ettiği düşünülen birkaç yöntem birleştirilerek sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda Gültekin Oransay'ın "Türk Halk Ezgilerini Çözümleme Yöntemi" adlı çalışması referans alınmıştır. Yanı sıra Onur Akdoğu'nun (2003) "Türler ve Biçimler" kitabı ve Cihangir Terzi'nin "Türk Halk Müziği Metrik Yapısı" başlıklı kitabı bu çalışmaya yol gösteren temel kaynak olmuştur. Eser analizinde, çalışmanın izlemiş olduğu aşamalar sırasıyla aşağıdaki gibidir:

1. Türkülerin anonim olması münasebetiyle, genellikle varsa söz yazarının tespiti,
2. Eserin makam ve usulünün tespiti (usul ve makam üzerinden açıklanabiliniyorsa şayet)
3. Eserin sözlerinin türü ve konusunun tespiti (eserde işlenen tema),
4. Örnek eserlerin motif, cümlecik, cümle odaklı analiz
5. Bu ezgi yapılarının günümüz türküleri ile usul yönünden mukayesesi,

Ufki, kaleme aldığı türkülerin kimlere ait olduğu konusunda bilgi vermemiştir. Elbette bu durumu türkülerin anonim yapısı üzerinden açıklamak mümkün olabilir. Ancak kaleme alındığı dönem üzerinden düşünüldüğünde durumun izahını yapmak pek de kolay değildir. Akla gelen ilk soru, gerçekte, Ali Ufki, "Türk-i" başlığı altında verdiği eserlerin bestekârlarını, yapanı belli olmadığı için mi belirtmemiştir? Yoksa bestekârı belli olmasına rağmen Ufki bu notu düşmemiş midir? Akabinde sorulacak bir diğer önemli soru ise bu türkülerin nerede, nasıl, hangi çalgılar kullanılarak, hangi yöre/bölge icracıları tarafından icra edildiğidir. Kısmen de olsa bu sorunun cevabı, Ufki'nin kaleme aldığı eserlerin usul dağılımlarının, bugün TRT repertuarında yer alan türkülerin usul dağılımları ile kıyaslanması yoluyla ortaya çıkacaktır.

**Tablo 1**: Her İki Repertuvarda Yer Alan Türkülerin Usul Yönünden Dağılımları

| **TRT Repertuarında Yer Alan Eserler** (Terzi, 2015) | **Ufki'nin Notaya Aldığı Eserler** (Cevher,1995) |
|---|---|
| 513 adet: 2 zamanlı | 1 adet: 2/4 |
| 75 adet: 3 zamanlı | 5 adet: Nim sofyan (2 zamanlı) |
| 1169 adet: 4 zamanlı | 64 adet: Semai (3 zamanlı) |
| 172 adet: 6/8 zamanlı | 3 adet: Sofyan (süfyan) (4 zamanlı) |
| 155 adet: 12/8 zamanlı | 15 adet: Düyek (8 zamanlı) |
| 36 adet: 18/8 zamanlı | 2 adet: Evfer (9 zamanlı) |
| 165 adet: 5 zamanlı | 1 adet: Frenkçin (12 zamanlı) |
| 127 adet: 6 zamanlı | 4 adet: Fahte (20 zamanlı) |
| 212 adet: 7 zamanlı | 4 adet: Devr-i Kebir (28 zamanlı) |
| 42 adet: 8 zamanlı | 1 adet: 8 zamanlı (3+5) |
| 1100 adet: 9 zamanlı | 1 adet: 9 zamanlı (3+(2*4)) |
| 362 adet: 10 zamanlı | 1 adet: 10 zamanlı (3+3+2+2) |
| 137 adet: karma usûllü | 1 adet: 17 zamanlı (3+2+3+2+3+4) |
| +4265 adet | 8 adet: tespit edilemeyen |

Tablo 1'de görülen TRT repertuvarında yer alan 4265 ana usullerle bestelenmiş türkülerin bölgesel dağılımları ise şöyledir: Akdeniz bölgesi türkülerinin %40'ı, Doğu Anadolu bölgesi türkülerinin %34'ü, Güneydoğu Anadolu bölgesi türkülerinin %62'si, İç Anadolu bölgesinin %64'ü, Karadeniz bölgesi türkülerinin %40'ı, Marmara bölgesinin %27'si, Ege bölgesi türkülerinin %25'i 2, 3 ve 4 zamanlı türkülerdir.

Birleşik usullerde bestelenmiş türkülerin dağılımı ise: Akdeniz bölgesi türkülerinin %10'u, Doğu Anadolu bölgesi türkülerinin %36'sı, Güneydoğu Anadolu bölgesi türkülerinin %13'ü, İç Anadolu bölgesinin %20'si, Karadeniz bölgesi türkülerinin %20'si, Ege bölgesi türkülerinin %5'i; 5, 6 ve 7 zamanlı türkülerdir. (5,6,7) çalınmaktadır. Karma usullerin bölgesel dağılımı ise: Akdeniz bölgesi türkülerinin %50'si, Doğu Anadolu bölgesi türkülerinin %30'u, Güneydoğu Anadolu bölgesi türkülerinin %24'ü, İç Anadolu bölgesinin %16'sı, Karadeniz bölgesi türkülerinin %40'ı, Marmara bölgesinin %73'ü, Ege bölgesi türkülerinin %70'i ise 8, 9 ve 10 zamanlıdır (Terzi, 2015: 135-148). Cevher'in (1995) çeviri kitabında yer alan türkülerin ise hangi bölge ve yöreye ait olduğu konusunda fikir vermek oldukça güçtür. İstanbul çevresinden dışarı çıkmamış Ufki'nin yalnızca İstanbul merkezli kaleme aldığı türkülerin, dönemin koşulları düşünüldüğünde geniş bir Anadolu müzik kültürünü resmettiği söylenebilir. Ufki'nin eserinde kaleme aldığı Karacaoğlan, Kul Süleyman, Meftuni, Köroğlu ve Derviş Ali gibi bilindik halk ozanları mahlası ile yazılmış sözleri olan türküler, sözü edilen geniş Anadolu müzik kültürünün en önemli emareleridir. Dolayısıyla bu mahlaslar ve türkülerin ezgi hareketleri üzerinden bir çıkarımda bulunulabilir.

Kısmen her iki (TRT ve Ufki'nin repertuarı) repertuvar incelendiğinde ortaya çıkacak sonuçları aşağıdaki gibi özetleyebiliriz.

a- Mecmua'da yer alan 2 zamanlı eserlerin sayısı 6 iken, bugün TRT repertuarında 513 adet görülmektedir. Yaygın olarak iç Anadolu bölgesinde kullanılan bu usul, Orta ve Doğu Karadeniz bölgesinde, Doğu Akdeniz, Doğu ve Güneydoğu Anadolu türkülerinin bir bölümünde de kullanılmaktadır.

b- Mecmua'da yer alan 100 eserin yarısından fazlası 3 zamanlı usullü iken bugün TRT repertuarında yer alan 4265 adet türkünün yalnızca 75 tanesi bu usulde bestelenmiştir. Her iki repertuar için bu usullerde türkülerin az bestelendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

c- Mecmua'da yer alan 100 eserin 3 tanesi 4 zamanlı iken, TRT repertuarının 1169 adeti 4 zamanlıdır. Bugün yaygın olarak kullanılan bu usul, Ufki'nin kaleme aldığı repertuarın aksine en çok tercih edilen usuldür. Marmara, Ege ve Batı Karadeniz haricindeki tüm bölgelerimizde en yaygın kullanılan usuldür.

d- TRT repertuarında bulunan 5, 6, 7, 8, 9, 10, 6/8, 12/8, zamanlı (birleşik) usullerde yazılmış toplam eser sayısı 2335 iken, Mecmua'da yer alan eser sayısı 20 tanedir. Anadolu'da yaygın olarak kullanılan bu usullerde, Mecmua'da kinden daha fazla oranla yaygınlaştığını görmekteyiz.

e- Mecmua'da yer alan karma usullerle bestelenmiş eser sayısı 10 iken, TRT repertuarında 137 adet karma usullü türkü bulunmaktadır. Bu usullerde çalınan türküleri Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde görebiliriz.

Tablo 1 de verilen verilerden farklı olarak Karakol ve Dinçer (2015: 45), Ufki'de yer alan usul çeşitliliğini 16 adet göstermiştir. Ancak kaleme alınmış türkü notalarındaki usul adlandırması Sarısözen'in (1962) tasnifleri referans alınarak yapılmıştır. Bu tasnife göre usul gruplamaları şöyledir:

1. Ana usûller: 2 ve 3 zamanlı usullerdir. (farklı kaynaklarda 4 zamanlı usulünde bu gruba dahil edildiği görülmektedir)
2. Birleşik usuller: ana usullerin farklı kombinasyonlarla oluşturduğu usuller. (4, 6/4, 6/8, 9/8, 12/8 gibi), 5, 6, 7, 8, 9, 10 zamanlı usuller bu gruba girmektedir.
3. Karma usûller: 11 zamanlı ve daha büyük usûller bu gruba girmektedir.

Bu sonuçlar üzerinden Ufki'nin mecmuasında yer alan ve kullanımındaki yaygınlık bakımından usul dağılımları Tablo 2'de görüldüğü üzere şöyle tasniflendirilmiştir:

**Tablo 2**: Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz'de Yer Alan Türkülerin Usul Yönünden Yüzdelik Dağılımları

| Cevher'in (1995) "Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz" çevirisinde yer alan toplam 103 türkü | |
|---|---|
| % 6 | 2 zamanlı |
| % 62 | 3 zamanlı |
| % 3 | 4 zamanlı |
| % 19 | Birleşik usulde |
| % 10 | Karma usulde |

* Yüzdelik değerler tam sayıya yuvarlanmış, yaklaşık değerlerdir.

**Tablo 3**: Terzi'nin Çalışmasında Yer Alan türkülerin Usul Yönünden Yüzdelik Dağılımları

| Terzi'nin (2015) "Türk Halk Müziğinde Metrik Yapı" kitabında yer alan toplam 4!265 türkü | |
|---|---|
| % 12 | 2 zamanlı |
| % 2 | 3 zamanlı |
| % 28 | 4 zamanlı |
| % 55 | Birleşik usulde |
| % 3 | Karma usulde |

* Yüzdelik değerler tam sayıya yuvarlanmış, yaklaşık değerlerdir.

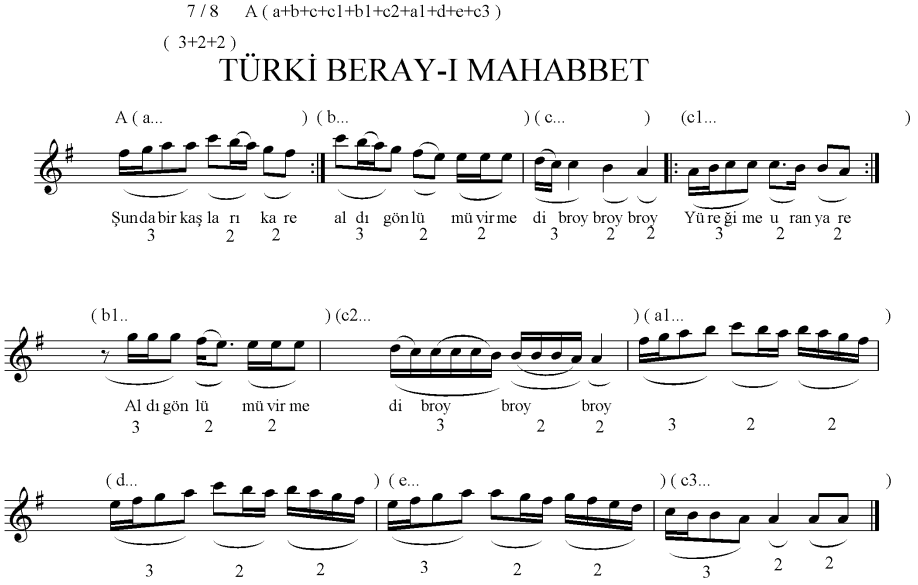
17.yy repertuvarına (Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz) bakıldığında, türkülerde kullanılan en yaygın üç usul 3 zamanlı, birleşik usuller ve karma usuller olmuştur. Tablo 3'te görüldüğü üzere Terzi'nin verilerinde ise bu sıralama birleşik usul, 4 zamanlılar ve 2 zamanlılar olarak değişmiştir. Cevher'in verilerine göre en az yaygın kullanılan usuller, 4 ve 2 zamanlılardır. Terzi'de ise bu sıralamanın 3 zamanlı ve karma usuller olarak değiştiği gözlemlenmiştir. Bu iki tabloda yer alan usul göstergeleri üzerinden dikkat çeken bir diğer ayrıntı ise, bugün TRT repertuvarında yer alan üç zamanlı ezgilerin oranının, Ufki'de yer alan oranıyla arasındaki farktır.

Ufki'de yer alan türkülerin usullerinin yarısından fazlası 3 zamanlı iken, bugün repertuarımızda bulunan türkülerin yalnızca % 2'si bu usuldedir. Ancak birleşik usuller için durum biraz daha farklıdır; her iki repertuvarda da yaygın bir biçimde tercih edildiği söylenebilir.

Cevher'in transkripsiyonunu yaptığı türkülerin üzerinde ritmik göstergelerin olmaması, Cevher'in usul tasnifini neye göre yaptığını tam olarak anlayamamamıza neden olmaktadır. Analizi yapılan eserler arasında göze ilk çarpan sorun, Cevher'in türkü sözlerini melodi üstüne nasıl ve hangi yöntemle oturttuğudur. Çünkü türkülerde usul (ritm) ya da metrik sınıflandırmada temel alınan unsurlar-

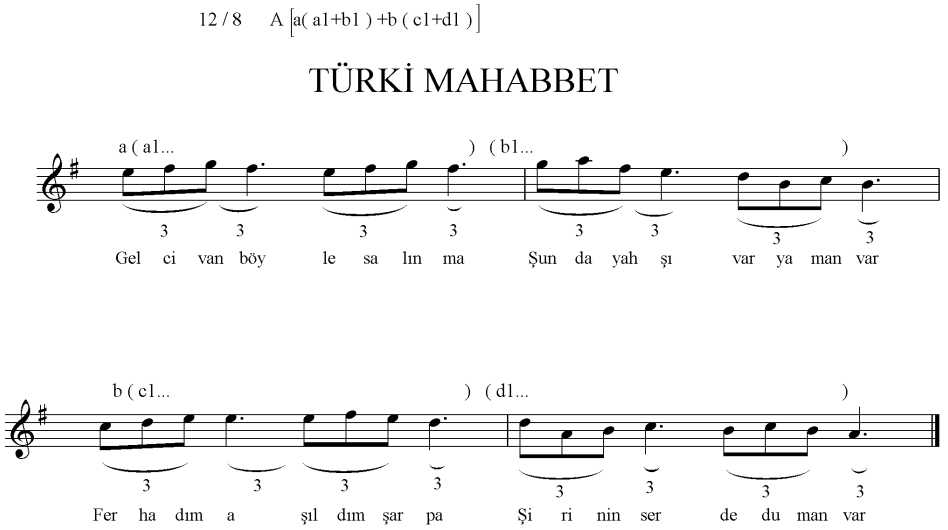
dan biri de sözdür. Cevher'in 1 adet olarak verdiği 12 zamanlı usulde yazılmış eser sayısı, bu sayının oldukça üzerindedir. Aynı şekilde 4 ve 7 zamanlı usullerde de, verilen sayının üzerinde bestelenmiş türkü örneklerine rastlanmaktadır. Aşağıda Cevher'in transkripsiyonunu yaptığı iki türkünün, Oransay'ın yöntemi ile düzenlemeleri ve analizi yapılarak, şekil 1 ve şekil 2'de verilmiştir.

**Şekil 1:** Türki Beray-ı Mahabbat'ın Analizi




Cevher'in çeviri kitabında yer alan türkülerin güftelerine bakıldığında; 65 eserin dörtlükler halinde yazılmış ve kavuştaklarının olmadığı, 22 tanesi birer dizi kavuştaktan oluşan dörtlüklerden oluştuğunu, 8 eserin ise 3 dizeli ve 2 dizeli kavuştaklardan meydana geldiğini görmekteyiz. Bu şiir biçiminin hala yaygın halde kullanıldığını, geçen süre içinde (mecmua'nın yazıldığı tarihten bugüne) sözel anlatımın pek değişmediğini söyleyebiliriz.

**Şekil 2:** Türki Mahabat'ın Analizi




Halk edebiyatında özelikle de Aşıklık geleneği içerisinde yaygın olarak kullanılan hece vezni, Mecmua'da yer alan türkülerin tamamında kullanılmıştır. Tablo 4'te, sol sütunda Cevher'in (1995) hece ölçüsüne göre tespitini yaptığı türkülerin sınıflaması yer almaktadır. Tablo 4'ün sağ sütununda ise, Cevher'in çeviri kitabındaki türkülerin hece vezinlerinin, araştırmacı tarafından tespit edilen sayıları verilmiştir.

**Tablo 4**: Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz'de Yer Alan Türkülerin Hece Vezni Değerleri

| **Cevher'in (1995) Tespit Ettiği** | | **Araştırmada Tespit Edilen** |
|---|---|---|
| 15'li hece vezni ile:4 | | 3 |
| 13'lü hece vezni ile:1 | | (14 ve 13'lü hece vezni ile yazılmış) 1 |
| 11'li hece vezni ile:59 | | 59 |
| 8'li hece vezni ile:38 | | 39 |
| +102 | | +102 |

Tablo 4'te Cevher'in "Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz"de tespit ettiği hece vezinleri, bu çalışma kapsamında yeniden gözden geçirilmiştir. Türkü sözleri incelendiğinde Cevher'in tespit ettiği 15'li hece ölçüsüne sahip 4 türküye karşın, 3 türkü tespit edilmiştir. Yanı sıra, Cevher'in 13'lü hece ölçüsüyle yazılmış 1 türkünün, 14'lü ve 13'lü hece kalıplarıyla yazıldığı; Cevher'in 38 adet tespit ettiği 8'li hece ölçüsüyle yazılmış türkülerin ise, 39 adet olduğu tespit edilmiştir.

Türkü sözleri incelendiğinde, din, aşk, kahramanlık, ayrılık, gurbet, öğüt,

övgü, methiye, gibi konuların yer aldığı tespit edilmiştir. Bazen iki farklı konunun ele alınıp işlendiği şiirler de mevcut olduğundan, bu eserlerin konularını tek bir başlık altında toplamak mümkün değildir. Tür olarak ele alındığında, koşma, güzelleme, taşlama, koçaklama, nasihat şeklinde yazılmıştır. Eserlerin 37 tanesi mahlasız iken, 67 eserin son dörtlüklerinde mahlas mevcuttur. Tablo 5'te eserlerin son dörtlüğünde adı geçen (mahlas) kişi adları, Mecmua-i Saz ü Söz'de ki sayfa numaralarıyla birlikte verilmiştir.

**Tablo 5**: Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz'de Yer Alan Türkülerde Mahlas Sahibi İsimler

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Ahmed** (132-2,194-2) | **Ali** (62-3, 63-1, 63-3, 65-2, 87-2, 91-2, 96-1, 96-3, 97-3, 118, 120-2, 147-2, 154-2, 165-2, 209-2) | **Alioğlu** (94-3) | **Derviş Ali** (147-2) |
| **Geda Demuroğlu** (61-3) | **Halil (?)** (133-3) | **Karacaoğlan** (49-2, 78-2) | **Köroğlu** (69-3, 77-2, 82-2, 111-1, 240, 270-2) |
| **Kul Mustafa** (63-2, 313-3) | **Kuloğlu** (95-1, 98-1, 249-2, 271) | **Kul Süleyman** (97-1) | **Katibi** (92-3, 93-2, 94-1, 98-2, 113-2, 166-2, 306-3) |
| **Maksud(?)** (99-2) | **Meftuni** (95-3) | **Mehmed** (158-2) | **Mustafa** (60-3, 93-3, 98-3, 204-3, 248-3, 311-2) |
| Şahin(?) (97-2, 311-3) | Şahinoğlu (64-2, 92-1, 92-2, 101-2) | **Ufki** (62-1, 62-2, 67-2, 72-2, 75-2, 78-1, 78-3, 80-2, 165-3) | **(?)** işareti olan şiirlerde adı geçen isimler, mahlas olarak kullanılmamış olabilir. |

*Parantez içinde verilen sayılar, Cevher'in çeviri kitabında belirttiği türkülerin sayı numaralarıdır.

Geleneksel türkü formunda olduğu gibi, Ufki'nin kaleme aldığı türkülerin ezgilerinin geleneksel olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yanı sıra, daha yalın melodik yürüyüşlere sahip oldukları da söylenebilir. Türkülerin makamsal olarak izah edilmesi, yapısal olarak mümkün olmadığından; daha ziyade kullanılan makam dizileri üzerinden anlatmak doğru olacaktır. Bu bağlamda, bir oktavlık ses sahası içinde seyreden az sayıda türkü örneğinin yanı sıra, çoğunlukla bir tam diziyi oluşturmayan ses aralıkları içinde seyreden türkü örnekleri gözlemlenmiştir. Ancak bu hareketler, makamın tüm özelliklerini yansıtmamaktadır (geçki, çeşni

vs). Ayrıca, Cevher'in çeviri kitabında yer alan türkülerin, alterasyon işaretlerine (Ali Ufki kullanmışsa eğer) nasıl yer verdiği ya da tespit aşamasında bu işaretleri nasıl değerlendirdiği makamsal analizin doğru sonuçlanabilmesi hususunda önemlidir.

## Sonuç

Sonuç olarak, bu araştırma yapılmış olandan bir sonuç çıkarımı olarak görülmelidir. Cevher, günümüz notasyonuna çevirmiş olduğu 102 eser ile bugünün türkü anlayışı üzerinden bir çeşit kıyaslama ve değerlendirme zaten yapmıştır. Orijinal metin üzerinden bir değerlendirmenin yapılması daha doğru olacaktır. 17.yy saray müzik politikasının nasıl şekillendiği ve döneminin müzik kültürüne dair fikirler vermesi hasabiyle mecmua, kurumsal bir repertuvar görünümündedir. Bu görünümün Ufki gibi sarayın önemli bir müzik insanının kalemiyle keskinleştiği görülmektedir.

Halk müziğinde usulün belirlenmesinde sözlerin büyük önemi vardır. Cevher'in çeviri kitabında türkü sözlerinin notadaki karşılıkları oluşturulurken almış olduğu referanslar bu noktada önem arz etmektedir. Mecmuanın çevirisinde yer alan "Ta'n iderler şunda güzel sevene/Şalavat vir, şükr it kalbin arınsın" türkü sözü örneğinden yola çıkarak, bu söz grubunun nota altına nasıl yerleştirdiği ve telaffuzun göz önünde bulundurularak yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir.

Kaynak olarak kullanılan Hakan Cevher'in "Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz" kitabına kaynak olan Ufki'nin *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'ü, kuşkusuz 17. yy Osmanlı/Türk müziğini anlayabilmemiz açısından oldukça önemlidir. Ancak dönemler arası müzikal yapı ve formların karşılaştırmalarında, eğer kıyaslama ilk ağızdan yapılmıyorsa sonuçlar bizi istenilen noktaya götürmeyebilir. Nitekim bu çalışma, Hakan Cevher'in Ufki yorumu üzerinden yapılmıştır.

Hakan Cevher'in 104 dediği türkü sayısında eksiklik vardır. Kitabında 100 tanesinin nota ve güftesi bir arada verilmiş, iki türkünün ise yalnızca güftesinin verildiği tespit edilmiştir. Şükrü Elçin'in "Ali Ufkî- Mecmua-i Saz ü Söz" ve Cem Behar'ın "Ali Ufkî ve Mezmurlar" kaynakları ile kıyaslandığında, Mecmua'da yer alan türkü sayıları ve tasniflerinde farklılıklar göze çarpmaktadır. Örneğin Behar, Mecmua'daki türkü, varsağı ve hava olarak sınıflandırdığı türkü sayısını 113 olarak verirken (ki bunların içerisinde notası olmayanlar ve farklı dillerde yazılmış notalı güfteler yok), Cevher daha farklı bir sınıflandırma yaparak şarkı, tekerleme, varsağı'yı türkü başlığı altında tutmayıp; yalnızca 'Türki' başlığı altında 104 adet türkü sayısı vermiştir.

Mecmua'da yer alan 2 zamanlı eserlerin sayısı 6 iken, bugün TRT repertuarında 513 adet görülmektedir. Mecmua'da yer alan 100 eserin yarısından fazlası

3 zamanlı usullü iken bugün TRT repertuarında yer alan 4265 adet türkünün yalnızca 75 tanesi bu usulde bestelenmiştir. Mecmua'da yer alan 100 eserin 3 tanesi 4 zamanlı iken, TRT repertuarının 1169 adeti 4 zamanlıdır. Bugün yaygın olarak kullanılan bu usul, Ufki'nin kaleme aldığı repertuarın aksine en çok tercih edilen usuldür. Marmara, Ege ve Batı Karadeniz haricindeki tüm bölgelerimizde en yaygın kullanılan usuldür. TRT repertuarında bulunan 5, 6, 7, 8, 9, 10, 6/8, 12/8, zamanlı (birleşik) usullerde yazılmış toplam eser sayısı 2335 iken, Mecmua'da yer alan eser sayısı 20 tanedir. Anadolu'da yaygın olarak kullanılan bu usullerin her iki repertuvarda da yaygın biçimde kullanıldığı görülmüştür.

Mecmua'da yer alan karma usullerle bestelenmiş eser sayısı 10 iken, TRT repertuarında 137 adet karma usullü türkü bulunmaktadır. Bu usullerde çalınan türküleri Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde görebiliriz.

Mecmua'da yer alan türkülerin güftelerine bakıldığında; 65 eserin dörtlükler halinde yazılmış ve kavuştaklarının olmadığı, 22 tanesi birer dizi kavuştaktan oluşan dörtlüklerden oluştuğunu, 8 eserin ise 3 dizeli ve 2 dizeli kavuştaklardan meydana geldiğini görmekteyiz. Bu şiir biçiminin hala yaygın halde kullanıldığını, geçen süre içinde (mecmua'nın yazıldığı tarihten bugüne) sözel anlatımın pek değişmediğini söyleyebiliriz.

Halk edebiyatında özelikle de Aşıklık geleneği içerisinde yaygın olarak kullanılan hece vezni, Mecmua'da yer alan türkülerin tamamında kullanılmıştır.

Türkü sözleri incelendiğinde, din, aşk, kahramanlık, ayrılık, gurbet, öğüt, övgü, methiye, gibi konuların yer aldığı tespit edilmiştir. Bazen iki farklı konunun ele alınıp işlendiği şiirler de mevcut olduğundan, bu eserlerin konularını tek bir başlık altında toplamak mümkün değildir.

Tür adları mecmua içinde, koşma, güzelleme, taşlama, koçaklama nasihat başlıkları altında verilmiştir.

Eserlerin 37 tanesi mahlasız iken, 67 eserin son dörtlüklerinde mahlas mevcuttur. Köroğlu ve Karacoğlan gibi aşık edebiyatının önemli isimleri de mecmuada yer almıştır.

Geleneksel türkü formunda olduğu gibi, Ufki'nin kaleme aldığı türkülerin ezgilerinin geleneksel olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yalın, kolayca tekrar edilebilir, daha anlaşılır ve akılda kalıcı ezgilerden oluşmuştur.

Genel olarak türkülerin makamsal olarak izah edilmesi, yapısal olarak mümkün olmadığından; daha ziyade kullanılan makam dizileri üzerinden anlatmak doğru olacaktır. Bu bağlamda incelenen Mecmua'da yer alan türküler, genel itibariyle bir makam dizisini oluşturan sesler içinde hareket etmiştir.

## KAYNAKÇA

Akdoğu, O. (2003), *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İstanbul: Meta Basım.

Behar, C. (1990), *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul: Pan Yayıncılık

Behar, C., (2008), *Saklı Mecmua Ali Ufki'nin Bibliotheque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cevher, H. (2003), *Ali Ufkî Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz (Çeviri- yazım- İnceleme)*, İzmir.

Cevher, H., (1995), *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmua-i Saz u Söz*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora tezi), İzmir.

Elçin, Ş. (2000), *Ali Ufkî- Mecmua-i Saz ü Söz,* Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı

İşler, U., (2018), *Mecmu-i Saz ü Söz'de Yer Alan Dini Eserlerin İncelenmesi*, (Yüksek lisans tezi), Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çorum.

Karaol, E., ve Tunçer, D., (2015), Ali Ufki- Mecmua-i Saz ü Söz'de Usul İncelemeleri, *İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi,* S.1, s.43-70.

Sarısözen, M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Ankara: Resimli Posta Matbaası.

Terzi, C. (2015). *Türk Halk Müziğinde Metrik Yapı*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları,

Türkmen, F., ve Küçükebe, H., D., (2017), Turkish Folk Poetry and Folk Music in Mecmua-i Saz u Söz by Ali Ufki Bey, *Türk Dünyası Dil Edebiyat Dergisi*, S.43, s.259-282.

Yerasimos, S., ve Bethier, A., (2012), *Topkapı Sarayında Yaşam*, çev. Ali Berktay, İstanbul: Kitap Yayınevi.

# GELENEKSEL YAYLI ANADOLU ÇALGILARININ KÜLTÜREL ETKİLEŞİMLERİ VE ETKİLERİ (KEMENÇE ÖRNEĞİ)

ÖĞR. GÖR. HANDE TAŞÇEŞME [1]

## GİRİŞ

Toplumların kültür hafızasını yansıtmaya aracılık eden, sözel ya da sözel olmayan edebiyat, resim vd. gibi bir takım aktarım araçları vardır. Müzik; hem sözlü hem de sözlü olmayan, hatta kullanılan çalgıların görselliği ve organolojik yapısı itibarı ile, söz konusu kültür hafızasını aktarmada en önemli araçlardan birini oluşturmaktadır.

İnsanoğlu tarih boyunca yaşamının her evresinde müzikle iç içe olmuştur. Müzik, insanların sosyal yaşamlarından, dinsel ayinlerine; eğlencelerinden askeri düzenlerine pek çok alanda kendisini gösterdiği gibi tedavi amacıyla da günümüze kadar kullana gelmiştir.(Yücel, 2017, s. 52).

Kemençe, Osmanlı/Klasik Türk müziği ve yöresel müziklerde icra edilen, birkaç farklı yaylı çalgının ortak adını kapsamaktadır. Anadolu'da ve çevre coğrafyalarda da kemençe benzeri çalgılar mevcut olmuştur. Bu çalgıların benzerliklerinin olmasındaki en önemli etken, kültürel etkileşimlerdir. Günden güne, belirli bir estetik ve sanat anlayışı içerisinde geliştirilen, icra edilen bu çalgılar Anadolu müzik kültürünün en kadim mirası olarak var olmuşlardır.

Aynı aileye, benzer icra özelliklerine sahip çalgıların, farklı coğrafyalarda farklı isimlerle icra özellikleri ve tarihsel yolculuğu; *"armudî biçimde ve tel-*

1 Öğretim Görevlisi, Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, handetascesme@duzce.edu.tr

*lere tırnak teması suretiyle çalınan yaylı çalgı, 10. yüzyılda Bizans'ta lyra dicta adıyla çalınmış, 13. yüzyılda rebec adıyla Avrupa'ya taşınmış, 15. yüzyılda lyra olarak Girit'e ve civar adalara gelmiş, 18. yüzyılda Osmanlı İstanbul'unda önce lyra, sonra kemençe olarak var olmuş, 19. yüzyılda gadulka olarak Bulgaristan'a ulaşmıştır. Anadolu'da ise Teke yöresinde çalınan yörük kemanesi göçebe kültürünün yerini yerleşik hayata bırakmasıyla kullanımdan kalksa da, Kastamonu'da tırnak kemane adıyla varlığını sürdürmektedir. Rebec orta çağın sanat müziği çalgısı iken, dansa eşlik amacıyla çalınan lyra, gadulka, kemane ve kemençe çalgıları ilk olarak halk icrasında kendine yer edinmiştir. Kemençe kaba saz takımlarından sanat müziğine geçiş yapmış, gadulka ise halk müziği icrasıyla birlikte Bulgar senfonik halk müziği orkestralarında, dünya müziği gruplarında ve sokak çalgıcıları arasında çalınmaya başlanmıştır"* ifadeleriyle açıklanmaktadır. (Çolakoğlu, Karahasanoğlu, 2008, s.58).

Anadolu coğrafyasında farklı yaylı çalgıların ortak adının kemençe olarak kullanılması gayet doğal bir süreç olarak kabul edilmelidir. Çalgılar, kültürel alışverişler ile birlikte farklı toplumlarla etkileşim göstermiş, bu etkileşim sonucunda da aynı aileye sahip farklı kültürlerin mensubu olarak ortaya çıkmış ve kimlik kazanmışlardır. Çalışmamız içerisinde, Klasik kemençe, Karadeniz kemençesi, Yörük kemençesi, Çerkez kemençesi bu konunun örneği olarak sunulmuştur.

"Kültür; genel bir ifadeyle, tarihsel perspektif bakış açısıyla, bir toplumun gelişim süreci içinde kendini gösteren, maddi ve manevi değerlerini kapsayan son derece önemli bir sistemler bütünüdür. Kültürün en önemli aktarıcısı olan insanoğlu, geçmişten aldığı bütün kazanımlarını kendisinden sonraki nesillere iletmekle sorumlu bir taşıyıcı konumdadır" (Yücel, 2017, s. 553).

Kültür sözcüğünün " ekin " anlamından uygarlık anlamına ve bir sosyal/kültürel değişim kuramına doğru bir evrimin tarihçesi olduğu görüşü hâkimdir. Kültürü tanımlamaya çalışanların onun bir öğesi, süreci veya niteliğine ağırlık vermek zorunda kaldıkları örnekleri mevcuttur. Sosyal/kültürel antropolojinin konusu olan kültürün uygarlık anlamına gelirken içerisinde; uygarlığın, genel veya özel olsun, eğitim, güzel sanatlar, ve teknoloji gibi kültürel değişkenleri barındırdığı gözlemlenmiştir. Kültür; öğrenilir, süreklidir, toplumsaldır, idealleştiricidir, doyum vericidir, uyum yapıcıdır, değişir ve bütünleştiricidir, vd. gibi. (Güvenç, 2013, s.146).

Anadolu coğrafyasının kültürel yapısını genel olarak incelediğimizde; geçmişte çeşitli medeniyetlerin varlığını bilmekteyiz. Yaklaşık olarak dört bin yıl öncesinden, pek çok farklı kültürün tarihinden, Hititler'den günümüze kadar olan çeşitlilikten, tarih biliminin ışığında haberdar olmaktayız.

Dünya coğrafyası üzerinde Anadolu'nun hem doğu hem de Batı medeniyetlerinin tam orta noktasında olması kültürel etkileşimin çok boyutlu olmasını etkile-

miştir. Bu noktada da kültürleşme kavramına değinilmesi gerekmektedir.

Kültürleşme; "*Batı kökenli bir sözcük olan "acculturation" yani "kültürleşme" kavramı kültürel zenginleşme, kültürel uyum ve kültürel etkileşim olarak ifade edilebilir. Kültürleşme; farklı kültürlere sahip grupların sürekli ve doğrudan bir ilişki içerisinde olmaları durumunda her iki grubun ya da daha fazla sayıda grubun orijinal kültürel özelliklerinde değişikliklerin ortaya çıkması durumudur. Bu anlamı ile kültürleşme bir parçası olduğu "kültürel değişim" kavramından ve kültürleşmenin bir evresi olan "asimilasyon" kavramından ayrılmaktadır*" (Bilge-Zafer, 2016, s.77).

Sonuç olarak farklı kültürlere sahip insan toplulukları, karşılıklı etkileşimleri sonucunda; örf, anane, yemek, giyim, sanat alanlarında kültürleşme sürecini ortaya sunmaktadır. Böylelikle de söz konusu Anadolu coğrafyasında kültür mozaiği gözlemlenmektedir.

Müzik sanatındaki kültürel aktarımı ve müzik kültürünün oluşumunu Güray Şu ifadelerle açıklamaktadır; "*müzik hafızasının aktarımı, bir toplumun müzik geleneğinin oluşumunda temel etmendir. Her müzik kültürü dayandığı kökler ile bağlarını kuran ve kendi gibi olma özelliğini korumasını sağlayan kalıplar ile aktarılır*" (Güray, 2017, s.10 ).

Anadolu'da ortaya çıkan kültürel zenginliğin en önemli örneklerinden olan çalgılar, müzik gelenekleri ve türleri içinde belirli bir konuma sahip olmuştur, birkaç farklı yaylı çalgının ortak adını kapsayan kemençe de bu konunun örneğini oluşturmaktadır. Klasik kemençe, Karadeniz kemençesi, Yörük kemençesi, Çerkez kemençesi konumuzun örneklemi dahilindedir.

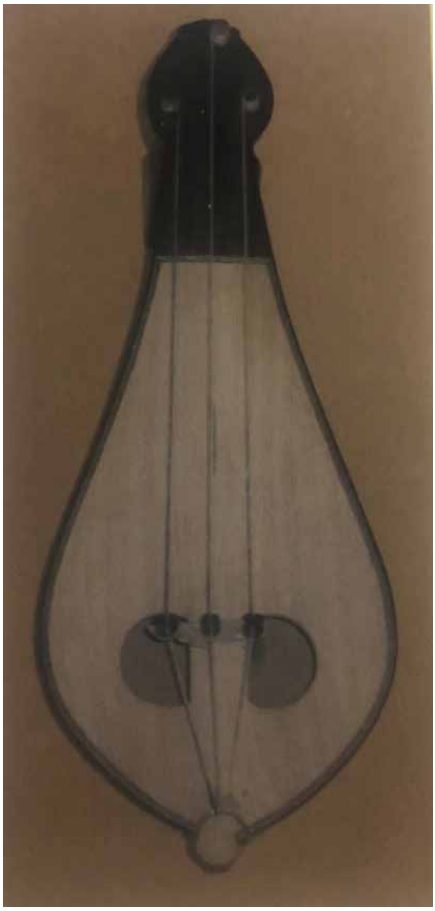
## KLASİK KEMENÇE

Kemençe, Farsça'da küçük keman anlamına gelmektedir. İlk kemençe tasvirleri 15. yy'da Ahmetoğlu Şükrullah'ın "Risâle min ilm'il Edvâr" adlı eserinde görülmüştür. İkinci önemli tasvirler ise Hızır Ağa'nın "Tefhim-ül-makamat fi tevlid en nagamat" adlı eserinde gözlenmiştir. Osmanlı/Klasik Türk müziği ve toplumsal yaşantısı içinde yer bulan bu saz, 18. yy sonu 19. yy başında daha çok eğlence müziğinde ( köçekçe, tavşanca, sirto, longa ) icra edilmiştir, daha sonra da saraya taşınıp icra alanını başkalaştırmıştır. Önceleri kaba saz takımında icra edilen kemençe Vasilaki ile ve Tanburi Cemil Bey'in yeni bir icra ekolü yaratmasıyla ince saz takımına geçiş yapmıştır. (Çolakoğlu, 2008, s.93- 110).

"*20. yüzyil kemençe icrasinda önemli bir isim olan Cüneyd Orhon kaba sazdan ince saza geçiş yapan kemençe ile ilgili olarak hocasi Kemal Niyazi Seyhun'dan aldığı bilgileri şöyle aktarmıştir: "Kemal Niyazi Seyhun'un söylediğine göre, eski devirlerde kemençenin yalniz iki teli icrada kullanilir, pest taraftaki*

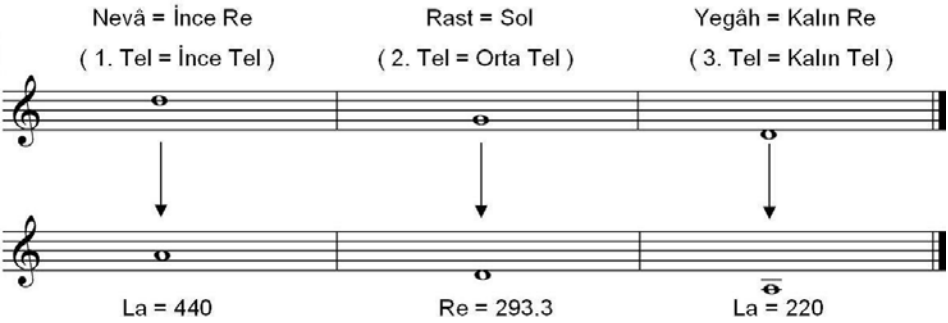
*üçüncü kaba tel bir tür ahenk teli görevi yapar,bu haliyle kemençe sadece köçekçe, tavşanca, semai, destan gibi halk tarzı oyunlu musıkide yer alırmiş. Üçüncü tel yegâh sesine akortlanip, o telde de parmaklarla perdeler kullanılmaya başlandıktan sonradır ki; kemençe sınırlı icradan çıkıp, klasik musikimizde yerini almış, itibar gören, sevilen bir saz hüviyetine kavuşmuştur*" (Orhon'dan aktaran Çolakoğlu, 2008,s.111).

**Resim 1.** Klasik kemençe (Esen, 2006, s.22).



Kemençenin teknik özelliklerinden bahsedecek olursak; yaklaşık olarak 40-41 cm. boylarında, 14-15 cm. genişliğindedir. 2,5 oktavlık bir ses sahasına sahiptir, akordu tizden peste; re, sol, re (1. tel neva, 2. tel rast, 3. tel yegâh ) seslerine çekilmektedir. Sol diz üzerinde ya da iki bacak arasında, sol el tırnaklarının tele temas etmesiyle yani tellere güç uygulanarak, telleri tırnakların itmesi tekniği ile icra edilen yaylı bir çalgıdır.

**Resim 2**. Kemençe akordu ( Eruzun Özel, 2006, s.7).




Klasik Kemençe, zaman içerisinde bir çok faklı isimle anılmıştır; armudi kemençe, fasıl kemençesi, tırnak kemençe, İstanbul kemençesi, klasik kemençe. Günümüzde de pek çok kıymetli icracısı bulunan bu saz, Osmanlı/Klasik Türk müziğinin temel sazları arasında yer almaktadır.

Ayrıca; "*günümüzde üç telli klasik kemençenin icra konumu Anadolu'nun, bilhassa Teke yöresinde, klasik icraların dışında kullanılmaktadır. 18. yüzyıl son çeyreğinde Kemençeci Vasilâki ve onun devamında Türk müziğinin önemli icracılarından olan Tanburi Cemil Bey'in çalışmalarıyla yeni bir sürece girerek klasik icralarda kendine yer bulmuştur. Bu çalgının klasik eserlerde icra edilmesi sonucunda bu saza olan rağbetin artmasına, icracı sayılarının çoğalmasına vesile olmuş aynı zamanda icra tekniklerini zorlayan sazendelerin sayesinde ilgi ile takip edilen bir çalgı görünümü kazanmıştır*". ( Esen, Biçer, 2019, s.78 ).

## YÖRÜK KEMENÇESİ

Anadolu'da farklı biçim ve icrayla karşımıza çıkan diğer bir kemençe türü de Yörük kemençesidir.

"*Yirminci yüzyıl başlarından beri fasıl müziğinde kullanılan, armudi kemençeye benzeyen bazı Anadolu halk çalgıları vardır. Bunlar yöreden yöreye ufak tefek farklılıklar gösterir. Fakat ortak yönleri armudi biçimli olmalarıdır. Bu çalgılardan günümüze kadar ulaşabilmiş örnekler arasında 'yörük kemenesi' ve 'tırnak kemane' sayılabilir. Özellikle Teke yöresinde kullanılan yörük kemenesi, isminden de anlaşıldığı gibi, günümüzde Yörük Türkmenleri sayesinde varlığını hâlâ sürdürebilmektedir. Gerek biçimleri, gerekse çalış tekniği bakımından yörük kemenesi ile fasıl kemençesi önemli benzerlikler gösterir. Aynı şekilde tırnak kemane de biçim ve çalış tekniği bakımından fasıl kemençesine benzer. Kastamonu ve civarı tırnak kemanenin en yoğun olarak kullanıldığı yöredir. Çalgının adının da tellerine tırnakla dokunularak çalınmasından kaynaklandığı yöre halkı arasında dillendirilmektedir*." (Verim, 2013, s. 78).

Teke yöresi olarak bilinen bölgenin kültür alanı; Afyon'un Dinar, Denizli'nin Acıpayam ve Çameli, Muğla'nın Fethiye ilçesi ile Burdur'un ve Isparta'nın tamamını, Antalya'nın Taş kesiği bölgesi, Korkuteli, Elmalı, Kaş, Finike, Serik, Manavgat, Akseki, Alanya ilçeleri ile Gebiz kısmını kapsamaktadır. ( Ayyıldız, 2013, s.7).

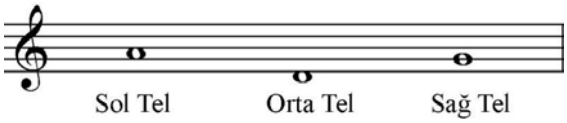
Yörük kemençesi, Klasik kemençe ile yapısal ve icrasal yönden benzerliklere sahiptir. Üç teli bulunan Yörük kemençesinde de Klasik kemençede olduğu gibi tırnakların tele teması ile ses oluşmaktadır. Ana melodilerin tamamı sol tarafta bulunan 1. telden elde edilmektedir, aynı tel üzerinden 5 ya da 6 ses sağlanmaktadır, dolayısıyla Yörük kemençesi repertuarını bu ses aralıklarında icra edilen, boğaz ve teke havaları oluşturmaktadır. ( Erdem, 2018, s. 140).

**Resim 3.** Yörük kemençesi ( Erkan'ın arşivinden aktaran Erdem, 2018)



Klasik kemençede olduğu gibi Yörük kemençesinin de telleri bağırsaktan ve tel boyları eşit değildir.

**Resim 4.** Yörük Kemençesi akordu



## KARADENİZ KEMENÇESİ

Karadeniz kemençesi, Karadeniz kültürünün önemli bir parçası olmakla birlikte Rize, Trabzon, Giresun, Ordu, Artvin, Samsun, Sinop illerinde icra edilen yaylı bir çalgıdır.

"*Karadeniz kemençesi doğu Karadeniz bölgesinde Samsun'dan Hopa'ya kadar olan kıyı şeridinde, kuzey Anadolu dağlarının denize bakan yamaçları ile kısmen bu dağların arka eteklerinde çalınmaktadır. Ama Karadenizlilerin bulunduğu her alanda kemençeyi görmek mümkündür. Karadenizli kemençeyi kendi kimliğinin bir parçası olarak gördüğünden her gittiği yere mutlaka sazını da taşımıştır. Türkiye coğrafyasında bölge haricinde başta İstanbul ve Ankara olmak üzere hemen hemen her yerde kemençeye rastlanır. Yunanistan'da mübadele ile birlikte gönderilen Karadenizliler arasında da kemençe bir hayli yaygındır. Avrupa'da da Almanya başta olmak üzere daha pek çok ülkeye göç eden Karadenizliler kemençe çalarlar. Kısacası, dünyanın dört bir yanında Karadenizlinin olduğu her yerde kemençeye rastlamak mümkündür*."( Akat,2013, s. 28).

Bölgede bu sazı icra eden kişiye kemençeci denmektedir. Kemençeli Âşık ismi ise kemençeyle birlikte türkü söyleyebilen icracılar için kullanılmaktadır. Yöre halkının genellikle düğünlerinde, çeşitli eğlencelerinde, yaylalarında da bu çalgı sıklıkla icra edilmektedir. Ayrıca Klasik kemençede olgu gibi meşk usulü ile öğrenimi daha yaygındır.

Kemençenin teknik özelliklerinden bahsedecek olursak; 60- 65 cm. boylarındadır. 3 teli bulunur 2 oktav kadar ses aralığına sahiptir. Akort genelde icracıya göre değişiklik göstermektedir. Genellikle kemençeciler kendi ses aralıklarına göre sazlarını akort etmektedirler. Kemençe oturarak veya ayakta da çalınabilir.

**Resim 5.** Karadeniz kemençesi



## ÇERKEZ KEMENÇESİ

Osmanlı zamanında göç olayları yoğunlukla yaşanmıştır. Osmanlı devleti kendisine sığınan Çerkezleri ve diğer göçmenleri eldeki şartlara ve imkânlara göre sahip olduğu topraklara ve Anadolu'nun çeşitli bölgelerine yerleştirmiştir.

Çerkezlerin iskânı ile ilgili olarak; "*Osmanlı Devleti'nin, ülkeye gelen göç-*

*menleri iskân politikasında, sınırların güvenliği, nüfusun arttırılması, etnik dengenin sağlanması, stratejik hedefler ve toprağın işlenebilir hale getirilmesi gibi faktörler önemli rol oynamıştır. Göçmenlerin nerelere iskân edileceği, en kısa sürede nasıl üretici hale getirilecekleri, ekonomik zorlukların nasıl aşılacağı, yeni yerleşim yerlerinin ne şekilde açılacağı gibi konular, çözüm bulunması gereken acil sorunlar olmuştur. Ancak, ilk göçlerden itibaren göçlerin belirli aralıklarla fakat farklı yoğunlukta devam etmesi, hangi bölgeden ne kadar göçmenin geleceğinin hesap edilememesi ve buna göre bir planın yapılamaması, yöneticilerin belli bir iskân politikası geliştirmesini engellemiştir. Göçmenlerin biran önce iskân edilerek üretici duruma getirilmeleri, en acil ve önemli mesele olmuştur. Bu doğrultuda, Kafkas ve diğer göçmenlere yapılacak yardımlar, muafiyetler ve bu yardımların nasıl yapılacağına dair usul ve esasları belirlemek amacıyla, 3 Mayıs 1856'da çıkarılan Muhâcîrin İskân Talimatnamesi ve Mart 1864 Talimatnamesi gibi çeşitli tarihlerde talimatnameler çıkarılarak birtakım yasal düzenlemeler yapılmıştır*" ( Şahin, 2016,s. 2795-2796 ).

Çerkezler ilk önce İstanbul, Edirne, İzmir, Çanakkale, Samsun, Sinop, Trabzon, Sinop bölgelerine geçici olarak yerleştirilmiştir. Bursa, Eskişehir, Ankara, Adapazarı, Çankırı, Erzurum, Çorum, Sivas, Adana, Diyarbakır gibi bölgeler Çerkezler için yine önemli bölgeler olmuştur. Daha sonra ise Kütahya, Biga, Yalova, İzmit, Bolu, Düzce gibi kalıcı yerleşim bölgelerine yerleştirilmişlerdir. ( Şahin, 2016,s. 2798 ).

Anadolu coğrafyası içerisinde karşımıza çıkan bir diğer kemençe türü de Çerkez kemençesidir. Çerkez kemençesinin Çerkez dilinde karşılığı "Şikepşine" olarak geçmektedir.

**Resim 6.** Çerkez kemençesi (Faysal Sakuç)



Kemençe; gövde, kapak ve yardımcı malzemeler ile üç kısımdan meydana gelmektedir. Çalgının yapımında en çok dişbudak ağacı kullanılmaktadır. Ayrıca mekanik tel yerine erkek atların kuyruk kılları takılmaktadır. Genellikle erkek icracıları bulunan bu çalgıda savaş, göç, ağıt veya kişilerin başından geçen hüzünlü durumlar anlatılmaktadır, hem çalıp hem de söyleme tekniği ile icra edilmektedir. ( kulturportalı.gov.tr)

Düzce ilinde yapımı aktif olarak devam eden Çerkez kemençesi, 2019 yılı Temmuz ayında, Kültür ve Turizm Bakanlığının yürüttüğü çalışma ile "Somut olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı" olarak belirlenmiştir.

"*Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından yürütülen "Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcılarının Tespit ve Kayıt İşlemleri" çalışması ile somut olmayan kültürel miras taşıyıcılarının tespiti, değerlendirilmesi, belirli ölçütlere sahip olanların Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi'ne kayıt edilmesi, üretimlerinin teşvik edilmesi ile geleneksel kültürün yaşatılması amaçlanmaktadır*". (Düzce il Kültür ve Turizm Müdürlüğü)

## SONUÇ

Çalışmamız kapsamında, Anadolu coğrafyasında adı kemençe olarak geçen, aynı aileye mensub dört farklı yaylı çalgı incelenmiştir. Her biri ayrı kültürlere ait olmakla birlikte aynı topraklar üzerinde yaşamak, algılanmak, icra edilmek ve birer kültür mirasçısı olarak aktarılmak çabası içerisinde bulunmaktadırlar.

Söz konusu çalgıların, müzik kültürünün yaşayabilmesi ve aktarılabilmesi için, çalgı icralarının geleneğe bağlı kalarak, müzikal performanslarının yeninden yorumlanması gerekliliği her zaman önem arz etmektedir.

Genellikle icra edildiği lokasyon sınırlarının ismini alan kemençeler, bölge kültürü ve müzik karakteristiği hakkında belirgin ip uçları vermektedirler. Aynı zamanda ortak isme sahip bu çalgıların, en az ikisinde aşıklıklık geleneği (söyleyerek çalma tekniği) yaygın olarak kullanılmaktadır.

Anadolu coğrafyasında bu çalgı icracılarının ve yapımcılarının azalması, bölgesel olarak müzik kültürünün de giderek yok olmasıyla paralellik gösterecektir. Dolayısıyla bölge kültürü, müzik kültürü ve geleneksel icraların daimi olarak sürdürülebilir olması için, alanda daha fazla icracılar yetişmeli, bölge kültürü ve yerel icracılar akademik olarak kayıt altına alınmalıdır.

## KAYNAKÇA


Akat, A. (2013). "Karadeniz Kemençesinde İcra Farklılıkları: Görele Çevresinin Çiftetelli Havaları Ve Taksimleri" Porte Akademik, İtü Kemençe Özel Sayı.

Ayyıldız, S.(2013). "Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri" İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitütüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bilge Zafer, A. (2016). "Göç Çalışmaları İçin Bir Anahtar Olarak "Kültürleşme" Kavramı"

U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi yıl: 19, Sayı: 30, 2016/1.

Çolakoğlu, G.(2008). "Anadolu'dan Balkanlara Armudî Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz" İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Çolakoğlu, G. Karahasanoğlu, S. ( 2008). "Armudî kemençe: Farklı toplumlar, farklı işlevler ve farklı sosyal kimlikler" **İtü**dergisi/B sosyal bilimler Cilt:5, Sayı:2, 57-68

Esen, Biçer, (2019)."Üç Telli Klasik Kemençe'nin Iklık Tırnak Kemane Ve Yörük Kemençesiyle Mukayesesi" " Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler II." Kitap Bölümü, Eğitim yayınevi. Konya.

Erdem, F.(2018)." Dirmil Müzik Kültürü" Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitütüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Eruzun Özel, A. (2006). "Üç Telli Klasik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem" İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitütüsü, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.

Esen, H.(2006). "Klasik Kemençe Metodu" Eyüp Musıki Vakfı Yayınları, İstanbul.

Güray, C. (2017). " Bin Yılın Mirası" Pan Yayıncılık, İstanbul.

Güvenç, B. (2016). "İnsan ve Kültür" Boyut Yayıncılık, İstanbul.

https://duzce.ktb.gov.tr/TR-250923/duzce39de-somut-olmayan-kulturel-miras-tasiyicisi-sayis-.html

https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/duzce/nealinir/cerkez-kemencesi--sikepsine-

Şahin, C. (2016). "**Çerkes Göçleri ve Çerkeslerin Anadolu'da Yurt Edinme Arayışları: Sakarya - Maksudiye Köyü Örneği" İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, cilt 5, sayı 8.**

Verim, K. (2013). " Teke Bölgesi Kabak ve Yörük Kemenesi" Porte Akademik, İtü Kemençe Özel Sayı.

Yücel, H. (2017). "Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Yöntemlerinin Uygulandığı Şifahaneler: Amasya Darüşşifası" Turan-Sam Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi, Yıl 2016, Sayı 29, Sayfa 59-64.

Yücel, H. (2017). "Merzifon'lu Bir Bestekâr, Musiki Hocası Mahmut Oğul'un Yaşamı, Eserleri ve Türk Müziğine Katkıları" SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 4, Sayı. 11, s. 553-565. Haziran.

# DİLSİZ KAVALIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ VE ORGANOLOJİK GELİŞİMİ

ÖĞR. GÖR. BERAT TALAT KARAKOÇ[1]

## ÖZET

İnsanoğlunun ilk çalgılarının, fiziki yapılarının bugünkü dilsiz kavala benzediği içi boş boru biçimindeki çalgılar olduğu düşünülmektedir. Bu çalgılar birçok kaynakta flüt diye adlandırılmaktadır. Yapılan arkeolojik kazılarda bulunan bu çalgılar insanoğlunun bugünkü üflemeli çalgılarının temelini oluşturup ilkel halleri olduğu bilinmektedir. İnsanlar bu çalgıları çağlar boyunca müzikal ihtiyaçları doğrultusunda değiştirmiş ve geliştirmiştir. Bu değişimlerin sonucunda çalgıların organolojik gelişimine bakıldığında zaman içerisinde kullanılan malzeme ve ses çıkarmada ana unsur olan deliklerde değişiklikler olduğu görülmektedir. Bunun bir sonucu olarak dilsiz kaval çalgısının icra kapasitesinin artırıldığı ve çalgı topluluklarında renk sazı olarak yerini aldığı görülmektedir.

Bu makalede, Türk Halk Müziği çalgı topluluklarında nefesli sazlar arasında renk sazı olarak kullanılan "Dilsiz Kaval" çalgısı hakkında genel bilgiler verildikten sonra, Dilsiz Kaval'ın yapısal özellikleri ve organolojik gelişimi üzerinde durulmuştur.

## Giriş

Kaval kelimesi TDK tarafından, genellikle kamıştan yapılan, daha çok çobanların çaldığı, yumuşak sesli, üflemeli bir çalgı olarak tanımlanır.[2] Bu keli-

1 Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Müziği Bölümü, Öğretim Görevlisi

2 http://sozluk.gov.tr/ (11.06.2019)

menin kullanıldığı ilk yazılı kaynak Meninski'nin, Thesaurus (1680) adlı eserde *"Kawal,Kawwal"* olarak kayıtlara geçmiştir.[1]

Kaval kelimesinin bölgelere göre farklı söyleniş şekilleri vardır. "Kaval sözcüğü, Orta Asya Balasağun Türk kültüründe de kullanılmıştır. Ancak değişikliğin daha çok dil ve lehçelerden kaynaklandığı da bir gerçektir. Örneğin: Kırım lehçesinde 'Khoval (çoban düdüğü)', Çağatay lehçesinde, 'Khaval (mağara, in ya da büyük çuval)' , Azerilerde 'kabak-kaval' (büyük tef), Arapça'da ise 'Geveze (konuşkan kişi)' karşılığındadır."[2]

Cihan Yurtçu yapmış olduğu sanatta yeterlilik tezinde[3] dilsiz kaval ve dilli kaval için "Bunları kaval ailesi olarak nitelendirebiliriz." şeklinde ifade etmiştir.[4] Ardından kaval ailesindeki çalgıların yapı itibari ile birbirine çok yakın olduğunu ve "kaval" kelimesinin terminolojik olarak "kaval ailesini" ifade ettiğini ve aksi belirtilmedikçe tek bir çalgıyı ifade etmediğini ayrıca belirtmiştir.

"Kaval; her yörede farklı adlandırılsa da genel olarak ele alındığında üfleme prensibinde, ses dizisinde ve yapısında farklılıkların olduğu dilli kaval ya da dilsiz kaval olarak adlandırdığımız geleneksel üflemeli çalgıların genel olarak ifade edilmesidir. Kaval kelimesi sadece bir çalgıyı ifade etmemektedir konuşma dilinde dilli kavaldan ya da dilsiz kavaldan bahsederken bu şekilde bir ayrım yapılmadan doğrudan kaval olarak ifade edilmektedir."[5]

Kavalın ne zaman ortaya çıktığı ilk kimin icat ettiği konusunda net bir kaynak bulunmamaktadır. Ancak kaval çalgısının insanoğlunun ilk üflemeli çalgılarından olduğu, üflemeli çalgıların ilk hali olduğu bilinmektedir. Kaval çalgısını tarihsel süreci hakkında müzik tarihine bilgi sağlayacak bilim dallarının başında arkeoloji gelir. Kavalın tarihsel süreçte nasıl ve ne şekilde olduğuna, geçirdiği evrimsel değişiklere dair geçmişe ışık tutacak bilgiler günümüze kadar yapılan kazı çalışmalarının bir sonucudur. Yapılan kazılardan elde edilen bulguların detaylı bir incelenmesinin sonucunda kavalın tarihsel süreci ve geçirdiği değişimler ortaya çıkmaktadır. Kazı çalışmalarının sonucunda elde edilen bazı bilgiler şunlardır;

Arkeolog Ivan Turk direktörlüğünde yapılan 1995'te Divje Babe adında bir Neandertal bölgesinde yapılan kazıda, mağara ayısının femur kemiğinden yapılmış flüt keşfedilmiştir.[6]

---

1 https://www.etimolojiturkce.com/kelime/kaval(01.04.2020)

2 Tarlabaşı, B., Öz Çalgımız Kaval, (2.baskı), Günlük Ticaret Gazetesi Tesisleri Çemberlitaş Palas D.7, İstanbul, 1984, s. 7.

3 Yurtçu, C. *Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimleri Enstitüsü. İstanbul, 2006.

4 Yurtçu, 2006, s. 8.

5 Karakoç, B.T., *Türkiye'de Dilsiz Kaval Yapım Teknikleri Ve İcraya Yansımalar.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi/Sosyal Bilimleri Enstitüsü. Ordu, 2019, s39.

6 http://arkeofili.com/?p=1697 (11.06.2019)

***Resim 1:*** Divje Babe bölgesinde yapılan kazıda, mağara ayısının femur kemiğinden yapılmış flüt.[1]



Bob Fink'e göre, kazılarda elde edilen çalgıda bulunan dört delik, dört notayla eşleşmektedir. "Fink: Flütün notaları kaçınılmaz şekilde diyatonik (ton dışı nota vermeyen) ve herhangi antik ya da modern standart diyatonik bir ölçekle mükemmele yakın bir uyum gösterebilir."[2]

Çalgıdan çıkan seslerin duyulabilmesi için "(…) Slovenya Ulusal Müzesi Küratörü, flütün kilden bir kopyasını yaptı. Prehistorik enstrüman diyatonik ölçülerden tam ve yarım tonları çıkarabiliyor. Müzisyen Dimkaroski de bu flütle, Beethoven, Verdi, Ravel, Dvorak ve diğer sanatçıların eserlerinden birkaç parça çalmayı başarabilmiş."[3] Yapılan çalışmanın verdiği sonuç itibariyle Fink'in ifadesini doğruladığı söylenilebilir.

***Resim 2:*** Flütün ön yüzünün asıl resmi ve kilden yeniden yapılmış olanı.[4]




***Resim 3:*** Flütün arka yüzünün asıl resmi ve kilden yeniden yapılmış olanı.[5]




1 https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=YG9V8HOQ83E (11.06.2019) (Videodan ekran görüntüsü alınıp fotoğraf düzenleme programı ile düzenlenmiştir)
2 http://arkeofili.com/?p=1697 (11.06.2019)
3 http://arkeofili.com/?p=1697 (11.06.2019)
4 https://www.youtube.com/watch?v=sHy9FOblt7Y&feature=youtu.be (Videodan ekran görüntüsü alınıp fotoğraf düzenleme programı ile düzenlenmiştir)
5 https://www.youtube.com/watch?v=sHy9FOblt7Y&feature=youtu.be (Videodan ekran görüntüsü alınıp fotoğraf düzenleme programı ile düzenlenmiştir)

Çalgının tutuş ve üfleme pozisyonuna bakıldığında binlerce yıl önce yapılmış olmasına rağmen günümüzde kullanılan dilsiz kavallarla benzerlik gösterdiği görülmektedir.

***Resim 4:*** Ljuben Dimkaroski, Neandertal flüt formunun kopyasını çalıyor.[1]



Yüzyıllar öncesinden kalmış bu ve buna benzer birçok kavalın atası olarak ifade edilebilecek çalgı örneği verilebilir. Bu çalgıların yapısal özelliklerine bakıldığında ilk olarak içi boş ve boru şeklinde olduğu görülmektedir. Diğer bir ana unsur sesin çıkmasını sağlayacak herhangi bir parçanın bulunmamasıdır. İçi boş bir boru gibi olması ve ses çıkartmak için herhangi bir parçanın olmaması dilsiz kavalı diğer üflemeli çalgılardan ayıran en önemli iki yapısal özelliktir.

## 1. Dilsiz Kavalın Yapısal Özellikleri ve Organolojik Gelişimi

Dilsiz kaval çalgısı en az 35.000 bin yıllık buluntuların ışığında binlerce yıllık bir çalgı olduğunu söylemek mümkündür. Çalgının ilk formu hakkında kesin bir bilgi sahibi olmamakla birlikte yapısının ve ses çıkartma prensiplerinin aynı olduğu söylenilebilir. Yıllar boyu çeşitli değişimlerin görüldüğü çalgı günümüze kadar hep boru şeklinde gelmiştir. Boru ifadesinden kasıt iki ucu açık içi boş silindir şeklidir. Kullanılan malzemeler farklı olsa da çalgının ana şekli boru biçimindedir.

Genel olarak çalgının fiziki yapısına bakıldığında, dilsiz kaval karar seslerine göre uzunlukları ve çap ölçüleri değişen yekpare bir çalgıdır. Çalgıdan ses çıkarılması için gerekli olan hava çalgının ağız kısmından verilmektedir. Ses oluşumu havanın ağızlık kısmına paralel olarak verilmesi ile gerçekleşmektedir. Ağızlık çalgının yekpare kendisinden olabileceği gibi ayrı bir parça olarak boynuz ya da derlin gibi çeşitli malzemelerden de yapılabilmektedir.

Dilsiz kavalların boyutları karar seslerine göre farklılık göstermektedir. Kavalların boyutlarına göre kavalın sesleri incelmekte ve kalınlaşmaktadır. Bu bağlı

1 http://www.nms.si/index.php?option=com_content&view=article&id=2089%3Aneandertaleva-pial-pial-iz-divjih-bab&catid=18%3Aznameniti-predmeti&Itemid=111&lang=en (11.06.2019)

olarak kavalların uzunlukları genelde 39-83cm arasında değişmektedir. Kavallar arasındaki uzunluk farkı şöyle açıklanabilir, karar sesine göre sesi en kalın olan kavalın boyu uzun; sesi en ince olan kavalın boyu en kısa olandır. Dilsiz kavalların iç çap ölçüleri ise kavalın uzunluklarına ve yapımında kullanılan malzemelere göre ortalama 15 mm-18 mm arasında değişmektedir.

Kaval yapımında yüzyıllardır çeşitli malzemeler kullanılmıştır. Bu malzemelerin tercih edilmesinde çeşitli amaçlar bulunmaktadır. Bu amaçlar incelendiğinde ilk olarak kullanılan malzemenin kolay elde edilmesi denilebilir. Kaval yapımında insanlar önce çevrelerinde var olan malzemeleri değerlendirmiş daha sonra çalgının kullanımın çoğalması ile birlikte icrada çalgının verimini arttırmak için başka malzemelerden kaval yapımına yönelmişlerdir.

Kaval yapımında kullanılan malzemelerden biride kamıştır. Kavalın ilk ortaya çıkışı konusunda rüzgârın içi boş su kamışlarından çıkardığı sesten esinlenerek kamışa delik açmasıyla ortaya çıktığı çeşitli kaynaklarda ifade edilmektedir. Kamış kavallar ağaç kavallardan sonra en çok tercih edilen kavallardır. Daha çok tiz bir ses karakteri olan kamış kavallar ağaç kavallara göre daha geniş ses aralığına sahiptir. Kamıştan yapılan kavallar ağaç kavallara göre daha hafiftir. Dayanıklı bir malzeme değildir diğer malzemelerden yapılan kavallara göre daha kısa ömürlüdür. "Kamış dilsiz kaval, Adana'da faaliyetini sürdüren, Ferhan Gültekin tarafından geliştirildiği bilinmektedir."[1]

Kaval yapımında kullanılan metal malzemeler ağaç ve kamış kadar çok fazla kullanılmamaktadır. Metal kavallar çok fazla kullanılmadığı için temin etmekte zordur. Kolay ulaşa bileceğiniz bir kaval çeşidi değildir. Diğer malzemelere nazaran daha sağlamdır. Özel bir bakım gerekmez. Metal olarak genellikle alüminyum ya da pirinç kullanılmaktadır. "Ses rengi plastik kavallara göre daha verimlidir. Soğuk havalarda icrası zordur."[2] Son olarak günümüzde kullanılan kavallardan biride plastik kavallardır. Maliyeti düşük olduğu için uygun fiyatı uygundur. Ağaç kavallara göre kolay ses çıkmaktadır. Kullanımı en kolay kavallardır diğer kaval malzemelerindeki gibi bir bakım gerekmez.

Çalgıların organolojik gelişimi yüzyıllar boyunca insanların ilk olarak çalgılara daha sonra çalgılar üzerinde çeşitli ihtiyaçlar duymasıyla başlamıştır. Çalgılar bu gelişimlerin sonucunda günümüz şeklini almıştır. İlk buluntularla günümüzde kullanılan üflemeli çalgılar kıyaslandığında kullanılan malzemelerin değiştiği ve delik (ses perdeleri) sayısının artması gibi birçok farklılık görülmektedir.

Her bir deliğin bir sesi ifade ettiğini düşünürsek insanların zamanla duydukla-

1 Kastelli, A. S., *Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu Çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar,* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar, 2014. s. 10.

2 Tekşahin, F., *Dilsiz Kaval Metodu*, Nilmer Ofset, İzmir, 2011. s. 8.

rı seslerden fazlasına ihtiyaç duyduğu söylenilebilir. Günümüze kadar çeşitli adlarla kullanılan dilsiz kavallar incelendiğinde geçmişten bu güne kadar farklı sayıda deliklere sahip olduğu ve delik sayısının artarak devam ettiği görülmektedir.

***Resim 5:*** 43.000 yıllık bir buluntu üzerinde 4 delik mevcuttur.

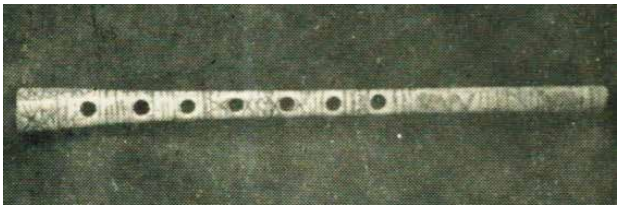



***Resim 6:*** 35.000 yıllık akbaba kemiğinden bir buluntu üzerinde 4 delik bulunmaktadır.




Kızıl akbaba kemiğine ait bu çalgı günümüzde unutulmaya yüz tutmuş "çığırtma" çalgısı ile benzerlik göstermektedir. Çığırtma birçok kaynakta kaval çalgısının ailesinden bir kaval çalgısı olarak ifade edilmektedir. Çığırtmada delik sayısı önde beş arkada bir olmak üzere altıdır. Geçmişte kartal kanadından yapılan dilsiz kavallarda mevcuttur.

***Resim 7: Resim 3.*** Kartal Kanadından Yapılan Dilsiz Kaval[1]

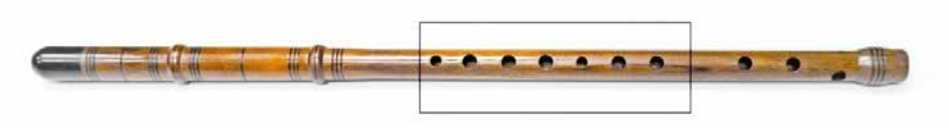


Dilsiz kavalın tarihsel sürecine baktığımızda günümüze gelene kadar delik sa-

1 Gazimihâl, M.R. Türk Nefesli Çalgıları Türk Ötkü Çalgıları,(2.baskı) Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001. s.38

yıları icrada kullanılan perde sayıları değişiklik göstermiştir. Bulgular çalgının ilkel hallerinde üç ila dört delik ile kullanımına başlandığını göstermektedir ancak çalgının evrimsel süreci ile günümüzde çalgıda ön yüzünde yedi arka yüzünde bir olmak üzere sekiz delik mevcuttur. Ayrıca sekiz adet ses perdesinin yanı sıra çalgının alt kısmında çalgının akordunu sağladığı düşünülen şeytan delikleri, cin delikleri veya akort delikleri olarak adlandırılan delikler mevcuttur.

***Resim 8:*** Dilsiz kavalın ön yüzündeki ses delikleri.



***Resim 9:*** Dilsiz kavalın arka yüzündeki ses delikleri.



***Resim10:*** Dilsiz kavalda cin delikleri.



Dilsiz kavalın organolojik gelişiminin sağlanmasında ölçüler büyük öneme sahiptir. Çalgıdan sağlıklı seslerin elde edilmesi ve icrada zorluk yaşanmaması için ölçülerin doğru ve kaval üzerinde uygun yerde açılması gerekmektedir. Dilsiz kaval üzerinde bulunan deliklerin ölçüleri üzerinde birçok çalışma yapılmıştır. Kaval üzerinde bulunan ses deliklerinin standart ölçülere sahip olması için yapılan çalışmaların başında kaval sanatçısı, Sinan Çelik'in çalışmalarının geldiği söylenilebilir. Çelik'in kaval üzerinde yaptığı çalışmalar sonucunda ölçü ve akort probleminin çözümü ile birlikte orkestralarda çalınmasına katkı sağlamıştır. "Çelik, albüm kayıtlarında tek bir kavalın her tona eşlik etme konusunda yetersiz kalması ve bazı parçaların Çelik'i zorlamış olmasının sonucunda ölçülerdeki entonasyon problemlerini minimum seviyeye indirdiği yeni ölçüler ve farklı tonlar elde etmiştir."[1]

Sinan Çelik'in yanında dilsiz kavalın ölçüleri konusunda başlıca Cafer Açın, Cihan Yurtçu, Mehmet Bedel ve Fedai Tekşahin gibi kaval ile ilgili önemli isimlerin ve kaval yapımcılarının bireysel çalışmaları olmuştur. Bunun sonucunda çeşitli dilsiz kaval ölçüleri meydana gelmiştir. Ölçülerde benzerlikler ve farklılıklar mevcuttur. Bir standart olmasa bile yapılan bu çalışmaların her birinin kavalın organolojik gelişimine katkı sağladığı söylenilebilir.

1 Karakoç, B.T., 2019, s89.

Tarihsel süreçte dilsiz kavalın fiziki görünümde de değişiklikler olmuştur. Bu değişimler daha çok görsellik açısından yapılmıştır. Kavalın dış görünümündeki farklılıklar ses açısından bir önem arz etmemektedir. Estetik bir kaygı üzerine yapıldığı düşünülen bu değişimler kaval yapımında kullanılan alet çeşitliliğinin artması kullanılan araç gerecin detaylı işlevinin olması kavalın dış görünümünün estetik bir görünüme kavuşmasını sağlamıştır. Önceleri kamışın ya da kemik gibi içi boş malzemelerin delinerek yapıldığı kavallar kesici ve delici aletlerin ortaya çıkmasıyla yerini daha çok ağaç kavallara bırakmıştır. Günümüzde ise teknolojik gelişmeler ve malzeme çeşitliliğinin fazla olmasının bir sonucu olarak kullanılan kavalların estetik bir yapısının olduğunu ve göze hitap ettiğini ifade edilebilir.

## SONUÇ

İnsanlık tarihinin en eski ve evrensel sanatlarından biri olan müzik toplumların tarihsel süreçte benimseyip kazandıkları bilgi birikimlerini yansıtan önemli bir araçtır. Geçmişten günümüze kadar değişerek ve gelişerek ilerleyen müzik sanatı bulunduğu toplumun kültürünü içinde barındırmaktadır. Toplumun kültürel özelliklerini taşıyan kültürel unsur haline gelmiş müzikler genellikle halk müzikleri olarak adlandırılır. Türk müzik kültürünü yansıtan öğelerden biri olan geleneksel Türk halk müziği halkın izlerini taşıması, doğallığı ve halkın duygu düşüncelerini aktarmasıyla önemli bir yere sahiptir.

Halk müziklerinde olduğu gibi halk çalgılarında toplumun kültürel ve tarihsel izleri görülmektedir. Kullanılan çalgılar kullanıldığı yer, zaman ve kişiler hakkında çeşitli bilgiler vermektedir. Dilsiz kaval çalgısının yapısal özellikleri incelendiğinde dilsiz kaval çalgısının doğadaki doğal olayların bir sonucu olarak keşfedildiği düşünülebilir. Dilsiz kavalın ilk olarak kemikten mi yoksa içi boş su kamışlarından yapıldığı net olarak bilinmemektedir. Su kamışından yapılan kavalların günümüzde kullanılması rüzgârın içi boş kamışlardan çıkardığı uğultudan yola çıkarak ilk kavalın ortaya çıktığı düşüncesini doğrular nitelikte olduğu söylenilebilir. Çalgının ilkel hallerinde en çok görüleni kemik malzemeden yapılanlarıdır. Çeşitli hayvanların kemiklerinden yapılan kemik kavallar çalgının en eski bulguları denilebilir. Ancak bunun sebebinin kemik malzemenin kamış ve ağaç gibi diğer malzemelere göre uzun yıllar bozulmadan kalabilmesi olarak düşünülebilir.

Kavalların organolojik gelişimi sırasıyla incelendiğinde ilk olarak kaval yapımında kullanılan malzemenin çeşitliliğinin arttığı kullanım amacına göre farklı malzemelerin tercih edildiği söylenilebilir. Eski çağlardan doğada hazır bulunan malzemelerin kullanıldığı bilinmektedir. Günümüze bakıldığında farklı yapay malzemelerinde kullanıldığı göz önünde bulundurulduğunda bir değişim ve bunun sonucu olaraktan elde edilen seste bir gelişim görülmektedir. Ayrıca günü-

müzde kullanılan ağaç malzemeler ses rengi ve çıkan ses seviyesine göre türlerine göre farklılık gösterebilmektedir.

Kaval çalgısı ile ilgi eski buluntularda delik sayısının günümüz kavallarından az olduğu görülmektedir. Eski kavallarda tahmini 3 ila 5 arasında değişiklik gösteren delik sayıları mevcuttur. Günümüzde kullanılan dilsiz kavallara bakıldığında kavalların ses kapasitesini artırmak amacıyla delik sayısının artırıldığı görülmektedir. Çıkan sesin doğru frekansı vermesi için ayrıca çalgıya çalım sırasında kullanılmayan ama ses fayda sağladığı düşünülen delikler mevcuttur. İcra esnasında kullanılmayan ancak çalgının akorduna ve dengeli ses çıkmasına faydası olduğu düşünülen delikler kullanılmaktadır.

Dilsiz kavalın ses perdelerinin ölçüleri üstünde başta Sinan Çelik olmak üzere kaval çalgısı ile ilgili olan bir çok önemli ismin çalışmalar yapmış olduğu görülmektedir. Bu çalışmaların tek bir kaval ile tüm tonlardan çalınmasının icracıyı zorlaması olduğu bunun üzerine farklı tonda kavallara ihtiyaç duyularak çalışmalar yapıldığı söylenilebilir. Bunun sonucunda günümüzde birden farklı tonda kavalın olduğu ve ses rengine, icra kapasitesine göre farklı malzemelerde, farklı ölçülerde kavalların yapıldığı ve icrada kullanıldığı görülmektedir.

## KAYNAKÇA

Gazimihâl, M.R. Türk Nefesli Çalgıları Türk Ötkü Çalgıları,(2.baskı) Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001. s.38.

Tarlabaşı, B., Öz Çalgımız Kaval, (2.baskı), Günlük Ticaret Gazetesi Tesisleri Çemberlitaş Palas D.7, İstanbul, 1984, s. 7.

Yurtçu, C. *Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimleri Enstitüsü. İstanbul, 2006.

Karakoç, B.T., *Türkiye'de Dilsiz Kaval Yapım Teknikleri Ve İcraya Yansımalar.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi/Sosyal Bilimleri Enstitüsü. Ordu, 2019, s39.

Kastelli, A. S., *Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu Çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar,* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar, 2014.

Tekşahin, F., *Dilsiz Kaval Metodu*, Nilmer Ofset, İzmir, 2011.

http://sozluk.gov.tr/ (11.06.2019)

https://www.etimolojiturkce.com/kelime/kaval(01.04.2020)

http://arkeofili.com/?p=1697 (11.06.2019)

https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=YG9V8HOQ83E(11.06.2019) (Videodan ekran görüntüsü alınıp fotoğraf düzenleme programı ile düzenlenmiştir)

http://arkeofili.com/?p=1697 (11.06.2019)

http://arkeofili.com/?p=1697 (11.06.2019)

https://www.youtube.com/watch?v=sHy9FOblt7Y&feature=youtu.be (Videodan ekran görüntüsü alınıp fotoğraf düzenleme programı ile düzenlenmiştir)

https://www.youtube.com/watch?v=sHy9FOblt7Y&feature=youtu.be (Videodan ekran görüntüsü alınıp fotoğraf düzenleme programı ile düzenlenmiştir)

http://www.nms.si/index.php?option=com_content&view=article&id=2089%3Aneandertaleva-pi-al-pial-iz-divjih-bab&catid=18%3Aznameniti-predmeti&Itemid=111&lang=en (11.06.2019)

# TÜRK HALK OYUNLARI ANASANAT DALLARI İÇİN DİJİTAL DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE UZAKTAN EĞİTİM MODEL ÖNERİLERİ "SAÜ DK THO ÖRNEKLEMİ"

KEREM CENK YILMAZ[1]
DİLEK CANTEKİN ELYAĞUTU[2]

## GİRİŞ

Çin Halk Cumhuriyeti'nde ocak ayında ortaya çıkmış ve hızla tüm dünyaya yayılmış olan Covid-19 pandemisi, Türkiye'de mart ayı itibari ile ilk vakanın tespit edilmesi ile görülmeye başlanmıştır. İlk vakanın devletin yetkili organları tarafından duyurulduğu 12 Mart 2020 tarihinden itibaren ise pandemi ile mücadele süreci Türkiye'de de başlamıştır. Ülke genelinde alınan tedbirler kamusal hayatın her noktasına kademeli olarak intikal etmiş, tüm sektörler bu süreçten etkilenmiştir.

Pandemi salgın hastalıklar için kullanılan bir tanımlamadır. Covid 19 pandemisi sürecinde görüldüğü üzere dünya Sağlık Örgütü tarafından belirli şartların oluşması halinde ilan edilir. Bu şartlar; "Toplumun daha önce maruz kalmadığı bir hastalığın ortaya çıkışı, hastalığa sebep olan etmenin insanlara bulaşması ve tehlikeli bir hastalığa yol açması, hastalık etmeninin insanlar arasında kolayca ve devamlı olarak yayılmasıdır" (Yıldız, 2017).

"Aynı anda milyonlarca kişinin hastalanması, büyük sosyal sonuçları da beraberinde getirir. Pandemi hazırlıkları ve pandemi eylem planlarında sadece sağlık

1 Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Üyesi, Doç, Dr.
2 Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Üyesi, Dr. Öğr. Üyesi

sektörü değil, tüm toplumun çalışmalara katılması gerekir"(Gürbüz, 2010).

Pandemi sürecinden en çabuk etkilenen kamusal faaliyet alanını, şüphesiz eğitim alanı oluşturmaktadır. İnsan yoğunluğunun ve fiziksel temasın en fazla olduğu eğitim kurumları, pandemi ile mücadele kapsamında, eğitimlerine kısa bir ara vermiş, bu zaman diliminde de uzaktan eğitim sistemi için hazırlık çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir.

Uzaktan eğitim, "geleneksel eğitim uygulamalarının yer, yöntem, amaçlar, zaman, öğretim yaşı ve benzeri sınırlamalarına bağımlı kalmaksızın, özel olarak hazırlanmış yazılı gereçler, kitle iletişim programları ve kısa süreli yüz yüze öğretimin bir sistem bütünlüğü içerisinde kullanılması ile yürütülen eğitim etkinlikleridir" (Girginer, 2001, s. 6).

Uzaktan eğitim uygulaması, ülke genelinde bir takım alt yapı, donanım sorunu ile yüzleşilmesine neden olmuşken, diğer taraftan eğitimcileri, aslında uzun yıllardır içinde oldukları ancak sadece bir yardımcı unsur olarak kullanmayı tercih ettikleri dijital hayatın, bu gün mesleklerini yapabilecekleri tek ortam olması gerçeği ile karşı karşıya bırakmıştır. İçinde bulunduğumuz şartlar gereği bu zorunluluk dijital dünya, dijital iletişim, dijital eğitim, iletişim teknolojileri ve araçları, eğitim teknolojileri gibi kavramları önümüze çıkarmış, dijital sistemlerin öğretim materyalli oluşturma ve bunu dijital ortamda yaygın hale getirebilmek için nitelikli yollar aranmasına sebep olmuştur.

"Dijital kavramını kısaca bilgisayar dili olarak tanımlayabiliriz. Dijital dilin gelişimi 19. Yüzyıla dayanmaktadır. Matematikçi Gootfried Wilhelm'in 0 ve 1 değerlerinden oluşan aritmetik sistemi keşfetmesiyle dijital dilin temelleri atılmıştır. Dijital dilde her harfin, sembolün bir kodu vardır ve yapılan tüm işler bu dildeki kodlamalar ile gerçekleştirilmektedir. Günümüzde bilgisayarlar ve bunun dışındaki pek çok yeni teknoloji ürününde dijital dil kullanılmaktadır" (İspir, 2013, s.5).

Teknoloji alanında yaşanan hızlı gelişmeler (özellikle internet teknolojisi 3g-4g-5g), devletlerin alt yapılarına yaptıkları yatırımları, dijital alt yapı yatırımlarına çevirmiştir. Bu durum beraberinde ekonomiden, sanata, savunma sanayinden politikaya, spor ve eğitime kadar, hayatın her evreninde, dönüşümü ortaya çıkarmıştır.

Bu çalışmanın amacı, içinde bulunduğumuz Covid 19 pandemisi sürecinde, ortaya çıkan göstergeler ışığında, dijital dönüşüm, uzaktan eğitim gibi kavramları irdeleyerek, uygulamalı sanatların bir dalı olan Türk Halk Oyunları Programlarında, eğitimin nitelikli bir şekilde devam ettirilebilmesi için alınması gereken önlemler, uygulanması gereken öğretim stratejileri ve tercih edilecek dijital araçları belirlemektir. Bugünden sonra, küreselleşen dünya yeniden kendini sorgulama-

ya, devletler hayatın her alanını yeniden düzenlemeye başlamıştır. Halk Oyunları gibi, geleneksel kültürümüzün soyut kavramlarını, somut olarak bedenleştiren yapılar, gelecek nesillere aktarılırken, kendini yeniden inşa etme süreçlerinde, geleceğin alana getireceklerini de öngörmelidir ve bu bağlamda yol haritalarını belirlemelidir.

## Dijitalizm

20. yüzyılda teknolojide yaşanan hızlı gelişmeler, insanoğlunun vazgeçilmezi haline gelecek olan dijital kavramını ortaya çıkarmıştır. Başlangıçta bilgisayar ve teknolojisi için kullanılan bu kavram, zamanla birlikte gelişen araçları ile adeta evimizin bir üyesi haline gelmiştir. Kullandığımız mobil telefonlardan, televizyon, mutfak eşyası, otomobil, uçak vb. ulaşım araçlarında, sağlık eğitim, hukuk, alışveriş gibi alanlarda ve devletin sunduğu her türlü hizmet altyapılarında kısacası her yerde kullanılan bir kavram haline gelmiştir.

Özellikle internet teknolojisinin keşfedilmesi ile gelişen ve gelişecek teknolojik ürünler hayal edemeyeceğimiz çeşitliliğe ve boyuta taşınmıştır. "Bu araçların şu şekilde sınıflandırılması mümkündür: İlgili araçların bir kısmı "donanım" olarak ele alınırken, bir kısmı "yazılım" ve diğer bir kısmı da "ortamlar" olarak sınıflandırılabilir" (Parlak, 2017, s.1742).

Dijital dünyada, etkin olarak kullanılan alanlardan biri de eğitimdir. Eğitimin doğası gereği, gelişmelere açık bakış açısı, onu teknolojik unsurların etkin bir biçimde kullanmasına zemin oluşturmaktadır. Eğitimin yelpazesi oldukça geniştir ve yeni teknolojik unsurların ortaya çıkmasıyla genişlemektedir. Özellikle dil eğitiminde mobil cihazlar ile yapılan yönlendirmeli eğitim ile zaman yönetimi ve öğrenmeyi tasarlayan bir boyuta taşınmıştır.

Erişime açık elektronik kaynaklar; "ansiklopediler, sözlükler, dijital özel ve halk kütüphaneleri, dijital kitaplar, makaleler ve arşivler, web ürünleri olarak sunulan sosyal ağlar, bloglar ve web sayfaları, bilgi alışverişine imkân sağlayan tartışma forumları "teknolojinin eğitime sağladığı faydacılık olarak görülebilir (Taşkıran, 2017, s. 97-98).

"Yükseköğretim kurumları, kurum içinde bilişim teknolojilerinin kullanımı dışında, dijital çağda kurumsal sınırları ortadan kaldırabilmek adına, çevrimiçi dersler açmak suretiyle de bu değişime ayak uydurmaya çalışmaktadırlar. Özellikle Kitlesel Açık Çevrimiçi Derslerin (MOOC) devreye girmesiyle, yakın zaman önce kurumlar dönüşüm sürecine uzaktan eğitim kapsamında da girmişlerdir (Davidson ve Goldberg, 2009). Bu dersler, bir dönüm noktası oluşturarak, uzaktan eğitim ile e-öğrenme gibi, uzun vadede sürmekte olan iki büyük gelişmeyi birbirine bağlamayı başarmışlardır (Bonk, Lee, Reeves ve Reynolds, 2015)" (Taşkıran, 2017, s. 99).

## Uzaktan Eğitim

"Peters'e (1973) göre uzaktan eğitim; bilginin, becerinin kazanıldığı, iş bölümü uygulamalarının rasyonelleştirildiği, yüksek kalitede öğretme materyallerin sağlanması amacıyla, teknik yöntemlerden faydalanıldığı ve bu materyallerin farklı yerlerde yaşayan, çok sayıda öğrenciye ulaştırıldığı bir yöntemdir" (Gökmen, Duman, Horzum, 2016, s. 30) .

Uzaktan eğitim yöntemi, bugün küresel dünyanın en büyük ihtiyaçlarından biri haline gelmiştir. Nüfusun artması, eğitim yapılan mekânların yetersiz kalmasına yol açmıştır. Aynı zamanda fiziksel mesafenin eğitime olumsuz etkilerini azaltmak, çalışan insanlara zaman ve mekân kısıtlaması olmadan okuma fırsatı vermesi bakımlarından da, uzaktan eğitim dünya genelinde oldukça önemli yöntemdir.

"Uzaktan eğitim, çeşitli teknolojiler aracılığıyla iletişim kurularak öğretme ve öğrenme işlemlerinin, çoğunlukla birbirlerinden farklı yerlerde gerçekleştiği, özel kurumsal bir organizasyon çerçevesinde, planlı olarak yürütülen bir süreçtir (Moore ve Kearsley, 2012: 2)" (Dargut, 2013, s. 1) .

Bu kurumsal organizasyonda, öğreten ve öğrenenin eğitim sürecindeki rolleri değişmektedir. Öğreten, öğretim teknik ve yöntemlerini uzaktan eğitime uyumlu bir hale dönüştüren, materyal üreten ve kaynağı aktaran konumundadır. Öğrenci ise bu süreçteki aktif, öğrenme sorumluluğu kendine ait olan unsurdur.

Uzaktan eğitim, "geleneksel eğitim uygulamalarının; yer, yöntem, amaçlar, zaman, öğretim yaşı ve benzeri sınırlarına bağımlı kalmaksızın, özel olarak hazırlanmış yazılı gereçler, kitle iletişim programları ve kısa süreli yüz yüze öğretimin bir sistem bütünlüğü içerisinde kullanılması ile yürütülen eğitim etkinlikleridir" (Girginer, 2001, s. 6). Bu yapısı ile aynı zamanda bilgiye ulaşmadaki ekonomik bir yöntem olarak da ifade edilebilir.

"Moore ve Kearsley ise: UE, özel organizasyonların ve uygulamaların yapılması yanında, ayrıca özel bir ders planı yapma tekniği, özel öğretme teknikleri, elektronik olan veya olmayan sistemlerin kullanıldığı, özel iletişim metotları olan, normal olarak öğretme faaliyetlerini farklı ortamlarda oluşturan planlı bir öğrenmedir, şeklinde tanımlamaktadırlar" (Girginer, 2001, s. 6).

Uzaktan Eğitim için yapılan tanımlar incelendiğinde, şu özelliklere sahip olduğu görülebilir;

Öğrenim etkinliklerinin düzeni, zamanlaması ve yeri bakımından öğrenciler farklı düzeylerde esnekliğe sahiptirler.

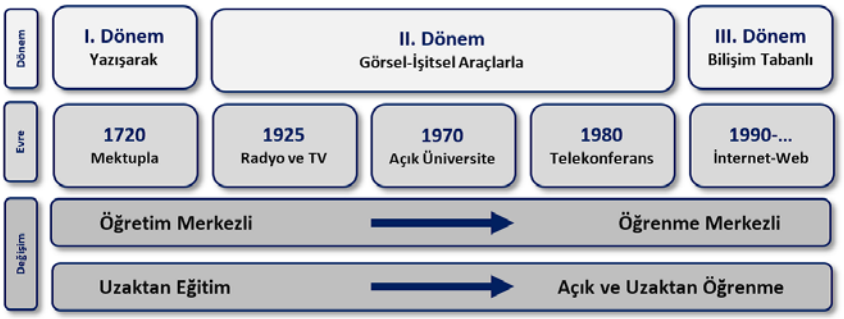
Öğrenim materyallerinin içeriklerinde ve müfredat programlarında esneklik vardır. Örneğin materyallerin hazırlanmasında modüler bir yapı ya da, kredi sistemi kullanılabilir.

Yeni hedef gruplara ulaşabilme yeteneği ile eğitimde fırsat eşitliği sınırlarını genişletebilir.

Geleneksel eğitimde öğretmen öğretirken, UE' de kurum öğretir. Kurum, öğretmenle öğrenciyi bir araya getirecek, öğrencinin kendi kendine öğrenmesine yardımcı olacak şekilde öğrenme materyallerinin planlanması ve hazırlanmasında etkin görev yapar.

Öğretmen-öğrenci arasında etkileşimi sağlama, ders içeriğini oluşturma ve sunma aşamalarında yoğun şekilde teknoloji kullanılır (Girginer, 2001, s. 6).

***Şekil 1.*** Uzaktan eğitimin küresel bağlamda dönem ve evreleri (Bozkurt, 2017, s.87)




## SAÜ DK THO Örnekleminde Türk Halk Oyunları Anasanat Dalları İçin Mevcut Uygulama Durumunun Tanımı ve Uzaktan Eğitim Model Önerileri

Sağlık bakanlığının ülkemizdeki İlk vakayı açıkladığı 12 Mart 2020 tarihi itibari ile alınan önlemler gereği Sakarya üniversitesi eğitimine bir hafta ara vermiş, bu bir haftalık süre içerisinde de, eğitim sistemini yürütülebilmesi için eylem planları oluşturulmuştur.

Bu eylem planları çerçevesinde, üniversite dâhilindeki birçok bölümde, öncelikli olarak teorik derslerin UZEM (Uzaktan Eğitim Merkezi) üzerinden yapılması kararlaştırılmış, alt yapı çalışmaları süratlice hazırlanmış, Uzaktan eğitim ile verilecek dersler ilan edilmiş, programları oluşturulmuş, sisteme tanımlamaları yapılarak öğrenci bilgisine açılmıştır.

Özetle, SAÜ'de 23 Mart 2020 tarihinde, 680 sanal sınıf açılmış, 450 ders anlatan eğitmen görev yapmış, 670 ders dökümanı ile sanal sınıfa katılan 19851öğrenciye eğitim verilmiştir. SAÜ Devlet Konservatuvarı, eş zamanlı olarak uzaktan eğitime geçmiştir.

Sakarya Üniversitesi UZEM'in alt yapısı oldukça yeterli, sistem olanakları oldukça geniş olmasına rağmen, beklenmedik bu durum karşısında yaşanan yoğun-

luk, zaman zaman ağ bağlantılarındaki hızı yavaşlatsa da, sanal sınıflarda dersler başarılı bir şekilde yürütülmüştür. Ancak, özelikle uygulamalı bilimlere dair bir hazırlık düşünülmediğinden, konservatuvar gibi derslerinin %80' i uygulamalı olan birimlerde, uygulamalı dersler "Google Drive" üzerinden video paylaşımı ile devam ettirilmiştir.

Sakarya üniversitesi UZEM, sanal sınıf derslerini perculus+ üzerinden yapmaktadır. Bu süreçte daha önce hazırlığı olduğu için hızlı davranmış öğretim elamanlarına ve öğrencilerine Perculus kullanma kılavuzlarını ve uygulama videolarını SABİS üzerinden paylaşmıştır.

**Advancity,** 1997 yılından itibaren Sakarya üniversitesinin uzaktan eğitim alnında işbirliği yaptığı birçok ortak proje yürüttüğü Türkiye'de kendi alanında ilk yerli malı belgesi alan yazılım firmasıdır. Sakarya Üniversitesi Teknokentte ve İstanbul'da ofisleri bulunan firmanın ürünleri arasında önlisans, lisans ve yüksek lisans uzaktan eğitim derece programları için öğretim yönetim sistemi sağlanması ve organize edilmesi, sanal sınıf altyapısı sunulması, içerik oluşturma hizmeti verilmesi gibi uzaktan eğitim merkezlerine yönelik çözümler bulunmaktadır.

**Perculus** bilgisayar ve mobil cihazlar üzerinden uzaktan canlı eğitim yapılmasını sağlayan sanal sınıf platformudur. Mobil ve masaüstü cihazınızın kamera ve mikrofonu kullanılarak görüntülü ve sesli görüşme yapılabilir. Perculus, çok sayıda özelliğiyle benzersiz çevrimiçi buluşma deneyimi sunmaktadır. Perculus sistemi üzerinden cihazınızın kamerası ve mikrofonunu kullanarak görüntülü ve sesli paylaşımlar yapabilir. Dokümanlar üzerinde çalışılabilir ve sunum yapılabilir.

**ATUBE** kurumsal video yayınlama ve raporlama sistemidir. Kurumun IT altyapısına hiçbir yük getirmeden videolarınızı öğrencileriniz, müşteriniz, bayileriniz ve çalışanlarınız ile paylaşabilme avantajını size sunar. Videonun kim tarafından ne kadar izlendiğini rapor eder. Sizin belirleyeceğiniz şifreler ile erişilebilen ATUBE, dilerseniz CRM, İnsan Kaynakları veya Exchange (Active Directory) sistemleriyle bütünleşmiş çalıştırabilirsiniz. Web ve mobil uyumlu portal ile herhangi bir uygulama kurmayı gerektirmeden videolara her platformdan erişebilir, İnternet hızınıza göre de videonun kalitesi otomatik olarak ayarlanır (Perculus, 2020).

### Görüntülü Görüşme Yapılan Dijital Platformlar

Covid 19 pandemisi ile birlikte, eğitimin aksamaması veya takviyesine dair çözüm arayan kurum ve kuruluşlar, mevcut bir takım dijital uygulamalarla, süreçlerini yönetmeye çalışmışlardır. Bu yazılımlardan bazıları açıklanmaya çalışılmıştır.

**Skype.** Windows, Linux, Mac, Android ve ios gibi işletim sistemlerinin hepsinde kullanılabilen görüntülü ve sesli görüşme yapılabilen popüler bir yazılımdır.

**Zoom Cloud Meetings**, Windows, Linux, Mac, Android ve ios gibi işletim sistemlerinin hepsinde kullanılabilen görüntülü ve sesli görüşme yapılabilen bir yazılımdır.

**Hangouts Meets,** Windows, Linux, Mac, Android ve ios gibi işletim sistemlerinin hepsinde kullanılabilen 30 kişiye kadar görüntülü ve sesli görüşme yapılabilen Google dijitale ait bir yazılımdır.

**Free Conference Call,** Pc ye kurulan programı üzerinden 1000 kişiye kadar sesli, görüntülü, ekran paylaşımı yapılabilen video konferans yazılımıdır.

**GoToMeeting,** Pc ve Android tabanlı işletime sahip mobil cihazlarda sesli, görüntülü, ekran paylaşımı yapılabilen 25 kişiyle sınırlandırılmış video konferans yazılımıdır.

**ICQ,** Windows, Android ve ios işletim sistemlerinde kullanılabilen iki hesap arasında görüntülü görüşme yapılabilen bir yazılımdır

**Nimbuzz,** Windows, Linux, Mac, Android ve ios gibi işletim sistemlerinin hepsinde kullanılabilen görüntülü görüşme yapılabilen bir Messenger uygulamasıdır.

**Tango,** Windows PC, Android ve ios işletim sistemine sahip mobil telefonlarda kullanılabilen, görüntülü görüşme yapılabilen yazılımlardan biridir.

**WeChat,** Windows, Linux, Mac, Android ve ios gibi işletim sistemlerinin hepsinde kullanılabilen görüntülü ve sesli görüşme sınırının 9 kişiyle sınırlı olduğu bir yazılımdır.

**Line,** Windows, Linux, Mac, Android ve ios gibi işletim sistemlerinin hepsinde kullanılabilen, mesajlaşma ve arama uygulamasıdır. Yazılım, diğer Line kullanıcılarıyla resim, video ve sesli mesaj paylaşmaya olanak sağlamaktadır.

**Wire;** Windows, Linux, Mac, Android ve ios gibi işletim sistemlerinin hepsinde kullanılabilen. Mesajlaşma, dosya paylaşımı, 5 kişiye kadar sesli dört kişiye kadar görüntülü görüşme sağlayan bir yazılımdır.

**Google Duo,** Android ve ios gibi işletim sistemlerinde kullanılabilen yazılım, 8 kişiye kadar görüntülü görüşmeyi desteklemektedir.

**Bip,** ios ve Anroid tabanlı işletim sistemi bulunan Pc ve mobil cihazlarda kullanılabilen 10 kişiye kadar görüntülü görüşme yapılabilen yerli bir yazılımdır.

**FaceTime**, ios tabanlı işletim sistemine sahip Apple cihazları in kullanabildiği, iki kişi ile sınırlı tutulmuş görüntülü görüşme uygulamasıdır.

**Whatsapp,** Windows, Linux, Mac, Android ve ios gibi işletim sistemlerinin

hepsinde kullanılabilen. 256 kişilik mesaj grubu oluşturulabilen, görüntülü görüşmenin 4 kişi ile sınırlı olduğu oldukça yaygın kullanılan bir uygulamadır

**Facebook Video Chat**. Facebook listesinde yer alan uygulamayı kullanan diğer kişilerle görüntülü görüşme yapmaya olanak sağlayan bir uygulamadır.

**Viber,** Windows, Linux, Mac, Android ve ios gibi işletim sistemlerinin hepsinde kullanılabilen, sesli ve görüntülü görüşme yapılabilen bir uygulamadır.

**Tox,** Windows, Linux, Mac, Android ve İos gibi işletim sistemlerinin hepsinde kullanılabilen, mesaj, sesli arama ve görüntülü görüşmenin iki kişi ile sınırlandırıldığı bir uygulamadır.

**Jitsi,** Windows, Linux, Mac, Android ve İos gibi işletim sistemlerinin hepsinde kullanılabilen, sesli arama ve görüntülü görüşmenin yapılabildiği bir uygulamadır.

**Spike,** Windows, Linux, Mac, Android ve İos gibi işletim sistemlerinin hepsinde kullanılabilen, sesli arama ve görüntülü görüşmenin yapılabildiği bir uygulamadır.

## Sonuç ve Öneriler

Yapılan bu çalışmada, Covid 19 pandemisi ilan edilmesi ile birlikte Türkiye'de Üniversite çatısı altında eğitim faaliyetlerini yürüten Türk Halk Oyunları Bölümleri'nin uzaktan eğitime uyumu, SAÜ örneklemi üzerinden ifade edilmeye çalışılmıştır.

Gerek öğretim elamanları, gerekse öğrenciler, kısacası tüm toplum bireyleri, daha önce deneyimlemedikleri bu durum karşısında kendilerini konumlandırmış, sürecin sağlıklı yürütülebilmesi için yoğun çaba harcamışlardır. Adeta teknolojik donanımların yeterliliği ve yetersizliği sınırlılıklarında sıkışmış olsak da, kararlılıkla bu yazıyı Covid 19 pandemisi ile uğraştığımız böyle bir dönemde, tamamen dijital platformlardan edinebildiğimiz sınırlı referanslarla üretmiş bulmaktayız.

Türk Halk Oyunları Programı olarak, Uzaktan Eğitimle gelen bu durum karşısında, ortaya çıkan eksikliklerin giderilmesi bağlamında çeşitli çözüm önerilerinde bulunulmuştur. Bu

Öneriler;

Uzaktan eğitim modeli tasarlanması.

Sağlıklı, verimli ve kaliteli bir eğitim programının, oluşturulmasını ve yürütülmesini sağlamak amacıyla planlanması gereken aşamalar ile belirlenmesi gereken (ya da daha önceden belirlenmiş) hedefler bulunmalıdır. Bu hedeflerin oluşturduğu aşamaları Lewis ile Whitlock (2003) şu şekilde bölümlendirmektedir (Odacıoğlu, 2012, s. 21).

Hazırlık,

Öğrenci özelliklerinin belirlenmesi,

İçerik oluşturma,

Tasarım,

Geliştirme,

Pilot aşamalarıdır.

Türk Halk Oyunları Programları'nda, uzaktan eğitim modeli tasarlanacak ise, bu aşamaların tek tek çalışılması, planlanmasının yapılması gerekmektedir. Lewis ile Whitlock (2003)'un aşamaları, Türk Halk Oyunları Programları uzaktan eğitim modeli önerisi altında aşağıdaki içeriklendirilmiştir:

Hazırlık aşaması: Hazırlık aşaması SAÜ UZEM'in sahip olduğu teknik, dijital alt yapı olanaklarının belirlenerek mevcut program, donanım, internet altyapısının, sanal sınıfları karşılayacak durumda iyileştirilmesidir. Bu aşamada UZEM, SAÜ Öğrenci Dekanlığı ve konservatuvar'ın birlikte yürütecekleri kolektif bir çalışma ile teknik gereksinimler tespit edilmeli, eylem planı doğrultusunda hazırlıklar yapılmalıdır.

Öğrenci özelliklerinin belirlenmesi: sanat eğitimi kendi içerisinde uygulama dinamikleri açısından diğer sosyal ve beşeri bilimlerden daha farklı, öğrenci profili açısından da renkli bir popülasyona sahiptir. Özellikle uygulamalı, bir toplum kültüründen doğmuş, doğası gereği fiziksel temasa ihtiyaç duyan Türk Halk Oyunları Bölümleri'nin öğrenci profillerini ve öğrenme alışkanlıklarını göz önünde bulundurduğumuzda, topluluk kültüründen kopmadan ama daha bireysel düşünerek özel düzenlemeler yapılmalıdır. Uzaktan eğitim sisteminin öğrenci psikolojisine etkilerinin araştırılacağı bir anket uygulaması öğrenci özelliklerinin belirlenmesinde bir yöntem olarak uygulanabilir.

İçerik oluşturma aşaması: Bu bölüm, ülke genelinde bütün Türk Halk Oyunları Bölümleri'nde yapılacak bir uzlaşma çalışması ile yürütülmelidir. İçeriklendirme aşaması aynı zamanda kurumların misyon ve vizyonları meselesidir. Ancak bu küresel durum beraberinde, bir mesleki eğitim politikasını da gerektirmektedir. Öyle ki, kaynağa dönüş sağlamayacak uygulamalardan kaçınılmalı, kendini diğer sosyal faaliyet ortamlarında yürütülen çalışmalardan farklı ve nitelikli kılmalıdır.

Tasarım aşaması: ürünün verimliliği ve kullanımdaki kolaylık, gerçek fayda değeri, eğitimde fırsat eşitliğini göz ardı etmeden bilişim uzmanı, endüstriyel bir tasarımcı ile ortak çalışmalar yürütülerek yapılmalıdır. Tasarım aşamasında eğitimcilerin ve öğrencilerin ihtiyaçlarının belirlenmesi son derece önemlidir. Uzmanlar tarafından hazırlanmış bir anketle bu ihtiyaçlar belirlenmelidir. Bunun yanında, sanal sınıf ortamlarında öğrencilerin sadece eğitmeni görebildiği şekilde değil, aynı zamanda birbirlerini de görebilecekleri şekilde bir medya havuzu tasarlanabilir.

Geliştirme aşaması: Doğası gereği teknoloji gelişmeye açıktır. Kullandığımız her türlü teknolojik ürünün bir sonraki gelene kadar süresi vardır. Dolayısıyla sistem kullanılmaya devam ettikçe ihtiyaçları doğrultusunda geliştirilmeye de devam edecektir.

Pilot aşaması: internet hızının yeterliliği, tercih edilen görüşme sistemindeki görüntü kalitesi, sanal sınıflardaki yoğunluğun sisteme etkileri, doküman, veri paylaşım kalitesi, bağlantı hızı, uzaktan eğitim yönteminin istenilen kalitede olup olmadığının sınanmasıdır.

Bütün basılı kaynakların (kitaplar, süreli yayınlar, resimler vs.) dijital ortama geçirilmesi. Dijital bir kütüphane oluşturulmasıdır.

Hareket notasyonu[1] bir diğer ifadesiyle hareket yazım sistemlerinin, eğitim öğretim programlarında daha etkili bir şekilde dâhil edilmesi önem kazanmıştır. Hareket notasyonu sistemleri, hareketlerin detaylı yazımına olanak verdikleri için videodan daha etkili öğretim materyali olarak kullanılabilir. Bu bağlamda, hareket notası yazan ve okuyabilen bir kuşak yetiştirilmesi,

Dans repertuvarlarının hareket notasyonu ile yazılıp arşivlenmesi ve ders içeriklerine eklenmesi,

Türk Halk Oyunları Repertuvarının uygulama örneklerinin video, Motion Capture (MOCAP)[2], Hologram[3] gibi tekniklerle sanal ortamda depolanması. Bu uygulamalar için bir stüdyo oluşturulması,

Türk Halk Oyunları Repertuvarına ait müzik ve ritm notalarının dijital ortama aktarılması,

Uzaktan eğitimde yapılacak ders süreci ve içeriği, geleneksel öğretimdeki süre ve içerikle aynı düşünülmemelidir. Geleneksel yöntem farklı parametrelere göre düzenlenmiştir. Örneğin yoklama alınması, öğrenci ile iletişim vb. fakat uzaktan eğitim, geleneksel eğitimin özel gereksinimlerinden soyutlanmıştır. Bu nedenle ders sürelerinin buna göre düzenlenmesi önerilmektedir.

---

1 **Hareket Notasyonu**, Hareket notasyonu sistemleri, semboller aracılığı ile hareketlerin kodlandığı araçlardır. Hareketin yazısı, alfabesidir. Daha detaylı bilgi için bkz. Guest, A. H. (1998). Choreo-Graphics, A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present. New York: Routledge.;

2 **Motion Capture** (Hareket yakalama) , canlı bir hareketin kayıt altına alınıp, bu hareketin oluşturduğu veriyi, 3d ortamda oluşturduğumuz karaktere yansıtma olayıdır. Bir diğer deyişle organik hareketin, dijitalleştirilmesidir. 3 boyutlu (3D) bilgisayar animasyonlarının piyasayı iyice domine etmesiyle, yeni teknikler daha esnek bir şekilde insan hareketini yakalamak için kullanılmaya başlandı.

3 **Hologram**, 3 boyutlu görsellerin lazer teknolojisi yardımıyla kaydedilip, çoklu ortamlara aktarılmasıdır. Işık kaynağı yarı saydam bir aynaya çarparak ikiye bölünür. Işıklardan birisi, mercek tarafından kırılarak cismi aydınlatır. Diğer ışık ise ayna tarafından kırılarak fotografik panel üzerine düşer. İki ışık da hologram panelinin üzerine yansıdığı anda, kalıcı bir model oluşur.

Teknolojinin sağlayacağı faydacılıkla tasarlanan uzaktan eğitim platformu, sanat alanında ve özelinde, Türk Halk Oyunları Programlarında yüz yüze örgün eğitime bir alternatif değildir. Her türlü şartta mekân ve zamanda programın çıktıları doğrultusunda tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılabilir. Öğrencilerin kulis kullanımı ve adabı, çalışma salonundaki disiplin, hareket anlatımlarının yöresel karakter ve nüansları, toplulukla hareket etme kabiliyeti, topluluğu yönetme tecrübesi, daha birçok detay, Türk Halk Oyunları programlarında sosyal ortamın kalitesi, kurumsal marka değerini yükseltmek için önemli unsurlardır.

## KAYNAKÇA

Bozkurt, A. (2017). Türkiye'de Uzaktan Eğitimin Dünü, Bugünü ve Yarını. *Auad, 3*(2), 85-124.

Dargut, T. (2013, Haziran). Uzaktan Eğitim Amaçlı Sosyal Ağ Oluşturma. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uzaktan Eğitim Anabilim Dalı.

Girginer, N. (2001). Yayınlanmamış Doktora Tezi. *Uzaktan Eğitim Kararlarında Teknoloji, Maaliyet, Etkinlik Boyutları ve Uzaktan Eğitime Geçiş İçin Kavramsal Bir Model Önerisi*. Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı.

Gökmen, Ö. f., Duman, İ., & Horzum, M. B. (2016). Uzaktan Eğitimde Kuramlar, Değişimler ve Yeni Yönelimler. *Auad, 2*(3), 29-51.

Guest, A. H. (1998). *Choreo-Graphics, A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present.* New York: Routledge.

Gürbüz, Y., & Şencan, İ. (2010). Pandemi Hazırlıkları ve Eylem Planı. *Türkiye Klinikleri J Inf Dis-Special Topics, 3*(2), 40-8.

İspir, B. (2013). Dijital Dilin Gelişimi. M. C. Öztürk içinde, *Dijital İletişim ve Yeni Medya* (s. 2-26). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.

Odacıoğlu, M. P. (2012, Mayıs). Uzaktan Eğitim Programlarının Tasarlanma Süreci ve UZEM Yönetici Görüşleri. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Parlak, B. (2017). Dijital Çağda Eğitim: Olanaklar ve Uygulamalar Üzerine Bir Analiz. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 22*, 1741-1759.

*Perculus*. (2020). Advancity: https://advancity.com.tr/urunlerimiz/perculus-cevrimici-sanal-sinif adresinden alınmıştır

Taşkıran, A. (2017). Diğital Çağda Yükseköğretim. *AUAd, 3*(1), 96-109.

Yıldız, O. (2017). Pandemik Enfeksiyonlar ve Seyahat. *Türkiye Klinikleri Jnf Dis-Special Topics*, 305.

# SAKARYA MANAV'LARININ HALK OYUNLARI VE OYUN MÜZİĞİ KÜLTÜRÜ (GELENEKTEN GELECEĞE)

DOÇ. KEREM CENK YILMAZ[1],
ÖĞR. GÖR. M. KÜRŞAD TÜRKAY[2]

## GİRİŞ

Kültür için yapılmış birçok farklı tanım bulunmaktadır. En yaygın haliyle, bir toplum içinde ortaya çıkan ve nesilden nesile aktarılan maddi ve manevi değerlerin tümü olarak tanımlanmaktadır (Erdoğan, 1991:136,137). Yani kültür, topluma bir kişilik kazandıran özellikler demetidir ve toplumun fertlerini birbirine bağlayan yapıştırıcı niteliğe sahiptir (Ateş, 2011:6).

Bir toplumun kültürel kodlarını bünyesinde barındıran önemli ürünlerinden bir tanesi de o toplumun halk oyunlarıdır ve kültürün bütün özelliklerini yapısında barındırır. Soyut olan kültür kavramını somut bedene büründürme özelliği, onu kültür içerisinde önemli bir yere taşır.

Halk oyunları da diğer kültürel ürünler gibi, zaman içinde ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar doğrultusunda, değişebilme ve evirilme özelliğine sahiptir.

Günümüzde gelişen teknolojik ürünlerden, ekonomilerin artık ülke sınırlarını aşmış olmasından, dünyanın neredeyse tamamının artık aynı ekonomik ilişkileri

1 Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Üyesi (Doç. Dr.) kcyilmaz@sakarya.edu.tr

2 Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü Öğretim Görevlisi (Öğr. Gör.) mkturkay@sakarya.edu.tr

benimsemiş olmasından ve iletişim araçlarının yaygınlaşarak küresel bir etkiye sahip olmasından dolayı, geleneksel kültür kazanımlarındaki değişimin hızı bir miktar daha kuvvetlenmiştir ancak maddi kültür unsurlarındaki değişimin hızıyla hala yarışacak düzeyde değildir (Uğurlu, Koca, 2011:1293).

Özelikle son 50 yılda kitle iletişim araçlarının kültürün üretimi ve tüketiminde önemli etken olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Medya, iletişim ve bilgisayar teknolojileri yerel kültürlerin şekillenmesinde etken rol almaktadır. Gençlerin internet ile dünyanın her yerindeki kültürel ögelere teması, artık onlar için tek tuş kadar yakındır. Reklamlar ve sosyal medya gibi diğer iletişim bileşenleri kültürün yeniden inşasında önemli yere sahiptir (Yılmaz, 2016:207).

20. yüzyılda toplum hayatının bir parçası haline gelen kitle iletişim araçları, (gazete, televizyon radyo, dergi vb.) toplumun her katmanında hızla kabul görüp ihtiyaç haline gelmişlerdir. Dünyanın küresel hareketlere doğru kayması ile birlikte, endüstriyel bir sektörün içine doğru hareketlenmiş, kitle iletişim araçları artık endüstri içerisinde amaç değil araç görevi üstlenmiştir. Toplumsal yaşam içerisindeki hemen hemen her olgu, iletişimin bu ivmelenmesinden etkilenmiş, giderek yaygınlaşan globalleşme süreci ile birlikte, kitle iletişim araçları özellikle toplumların kültürel yapılarındaki homojenliği seyreltmiş, kültürün korunaklı yapısını zayıflatmıştır. Bu durum en çok kültürümüzün vitrinde olan parçaları geleneksel dans ve müziklerimizde yaşanmaktadır (Yılmaz, Cantekin Elyağutu, 2017:341).

Sakarya, kültürel yapısı bakımından oldukça zengin bir yelpazeye sahiptir. Sakarya'nın yerli halkı olan Manav kültürü ile birlikte, Karadeniz, Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu bölgelerinden, Balkanlardan ve Kafkaslardan yoğun olarak farklı zamanlarda göç ile gelmiş toplulukların kültürleri, coğrafyadaki kültürel çeşitliliğin sebebini açıklamaktadır. Özellikle yaz aylarında her mahalleden farklı müzik sesleri duymak ve beraberinde farklı halk oyunları türlerini görmek şehirde şaşırılacak bir durum değildir.

Sakarya'da yaşayan Manav halk, Sakarya coğrafyasının hemen hemen her yerinde Adapazarı, Akyazı, Ferizli, Geyce, Hendek, Karapürçek, Karasu, kaynarca, Kocaeli, Pamukova, Sapanca, Söğütlü Sapanca merkez ve köylerinin bir kısmında yaşamaktadır (Aktaş, 2008:311,312).

Anadolu'nun çeşitli yerlerinde Türkmen, Yörük, göçer isimlerine karşılık olarak "Manav" ve "Köylü" kelimeleri de aynı şeyi ifade etmektedir. Türkmen yerine "Yerli", "Yörük" yerine de "Manav" tanımlamaları yapılır ve bu iki sözcük te "doğru büyüme kuralı" anlamını çağrıştırır. Adapazarı, Bilecik, Balıkesir, Bursa, Çanakkale, Kastamonu, Kocaeli'nde yoğun olarak yaşayan Manav'lar buraların yerli halkını oluştururlar (Altun, 2008: 56,57).

Bu çalışmanın konusunu, Sakarya ve çevresinde yerli halk olarak tanımlanan "Manav" adı verilen Türkmenlerin, halk oyunları ve oyun müziği kültürünün incelenmesi oluşturmaktadır. Sakarya'da yerli halk olan Manav'ların halk oyunları Geyve, Taraklı ve Pamukova, ilçe ve köylerinde etkin olarak görülmektedir. Bu coğrafyalar dışarıdan göçün en az gerçekleştiği yerleşkelerdir.

Bu çalışmanın amacı yerli halk olan Manav'ların halk oyunları ve halk oyunları müzik kültürlerinin tespit edilmesidir. Üretilen bilgiyle birlikte, oyun ve oyun müziğinde yaşanan değişim, yazılı kaynaklarda bahsi geçen oyunların yörede halen oynanıp oynanmadıkları gibi soruların cevaplarının oluşması bağlamında, gelecek nesillere yazılı kaynak teşkil etmesi bakımından konunun önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada elde edilen veriler, yapılan alan araştırmasında belirlediğimiz kaynak kişilerden Ahmet İşsever, Neşet Çakır, Sabri İlter ile gözlem ve görüşme teknikleri kullanılarak toplanmıştır. Kaynak kişiler; daha önce yaratılmış olan halk bilgisi ürünlerini tekrarlayan, aktaran, yayan, her defasında yeniden üreten kişilerdir (Demirçe Altıntaş, 2009:2). Halk bilgisi ürünleri, kaynak kişinin kendi kişisel belleğinde ulaşabildiği en eski tarihe uzanarak hatırladığı şekilde gerçekleşmektedir. Kodlamayla belleğe yerleştirilen bilgi, depolamayla bellekte tutulur ve ara-bul-geriye getirilerek bellekten çağrılır ve böylelikle hatırlama sağlanır. Daha genç kişilerin hatırlama şekilleri kendi ömürleriyle doğru orantılıdır. Bu doğrultuda belleklerinde sakladıkları ürünler yaşadıkları dönemdeki sosyal siyasi ve ekonomik unsurlarla değişkenlik gösterebilir (Yılmaz, 2016,206).

Bu çalışmada derlenen Sakarya Manav halk oyunlarına dair analiz, oynanış yeri, oynanış nedeni, oyuncuların cinsiyeti, konusu, kullanılan araçlar, oyun oynama geleneği, oynanış biçimi özellikleri dikkate alınarak yapılmıştır. Oyunların müzikal özelliklerine dair analiz ise, karar sesi, ses aralıkları, donanımı, icrada kullanılan çalgılar, metronom, usul yapısı, müziğin sözlü ya da sözsüz olması özelliklerine göre yapılmıştır. Ayrıca ritim notaları Sakarya Üniversitesi devlet Konservatuvarında uygulanan ritim notasyonu ile beş çizgili portede drum anahtarı kullanılarak yazılmıştır (Yılmaz, 2017)

## Sakarya Manav'larının Halk Oyunlarına Genel Bir Bakış

Sakarya Manav'larının halk oyunları kültürü, Sakarya ilinin etrafında bulunan komşu iller ve Marmara coğrafyasında yaşayan diğer Manav toplulukların oyun ve oyun müzikleri ile ortak özellikler gösterir. Ortak kültürleri ve kültür ürünleri veya birbirine benzerlik durumlarının görülmesi olasıdır. Coğrafî bölgeler nezdinde yapılan incelemeler, yalnızca alan sınırlaması yapmak içindir. Kültürler siyasî veya idarî sınır tanımazlar. Bu bakımdan illere göre ayırımdan çok kültür bölgelerine göre tasnif etmek daha isabetli olacaktır (Eroğlu, 2017: 78).

Sakarya Manavları halk oyunları için yapılan derleme çalışmalarında, Manav (Türkmen) halkın yoğun olarak bir arada yaşadığı, düğün ve eğlencelerinde oyun kültürünü oynayan ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan, Geyve, Taraklı merkez ve köyleri öne çıkmaktadır. Manav (Türkmen) halkın yaşadığı diğer coğrafyalarda özellikle Pamukova, Adapazarı (Merkez ilçe) ve Kaynarca ilçe ve köylerinde oyun ve müzik kültüründe benzer özellikler görülmektedir.

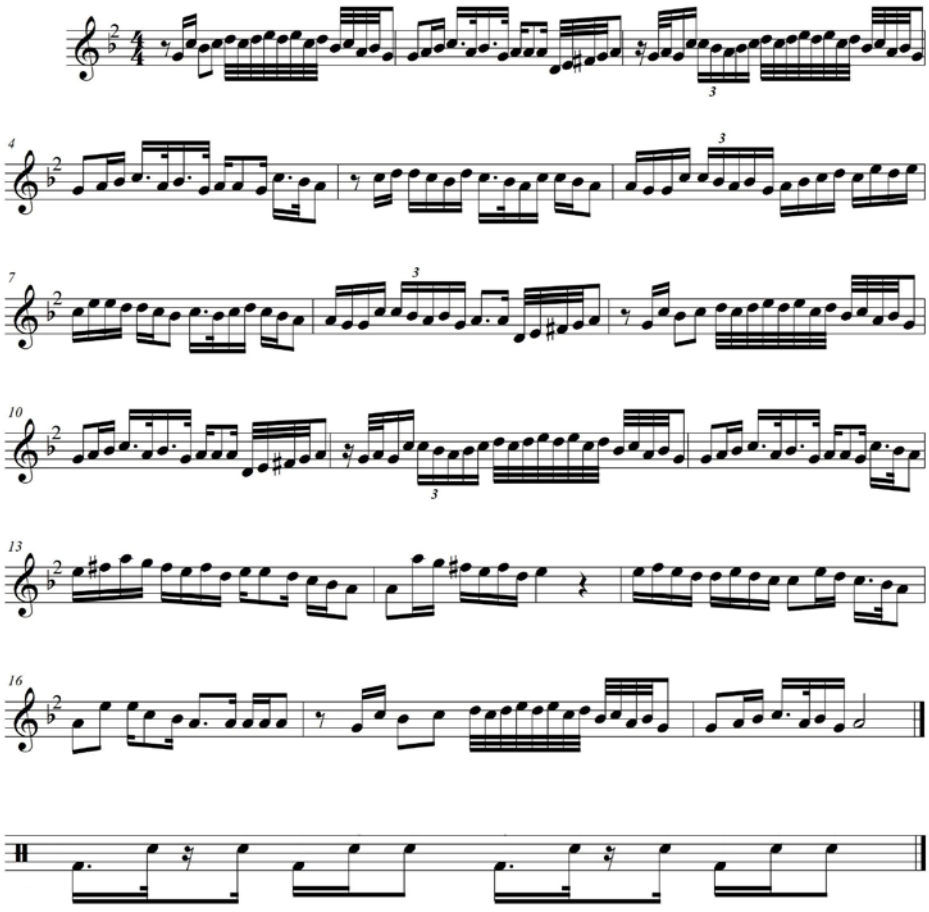
Sakarya Manav'larının halkoyunları ve oyun müziği kültürünü incelediğimiz bu çalışmada, Konak Getirme, Karşılama (Vama Geme), Genç Osman, Karagözlüm, Zeybek (Geyve Zeybeği), İnce hava, Kasap (Geyve Kasabı, Ada Kasabı), Meşeli, Çiftetelli (Geyve Çiftetellisi), Öptürmem, Korudere Zeybeği, Herayi, Kocakarı Koca adam, Domine (Dominik), Nirinam (Argatlı) isimli oyunlar, kaynak kişilerden elde edilen bilgiler ışığında aşağıdaki tablolarda incelenmiştir.

## Konak Getirme

**Tablo 1.** Konak Getirme Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Konak Getirme |
| **Kaynak Kişi** | Sabri İlter, Ahmet İşsever, Nejdet Çakır |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Karşılama |
| **Oynanış Biçimi** | Düz sıra şeklinde oynanır. |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan, düğün evi önü |
| **Oynanış Nedeni** | Düğün-eğlence |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Erkekler tarafından oynanır |
| **Aldıkları Adlar** | Yok |
| **Kullandıkları Araçlar** | Yok. |
| **Oyunun Konusu** | Düğüne gelen konakları düğün evine getirirken oynanan oyundur. |
| **Karar Sesi** | La |
| **Ses Aralıkları** | Sol-La |
| **Donanımı** | Si bemol 2 |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-klarnet-keman-ritim |
| **Metronum** | 96 |
| **Usul Yapısı** | 4 / 4 Türk halk müziği usul yapısı tasnifinde ana usul |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözsüz |

# KONAK GETİRME

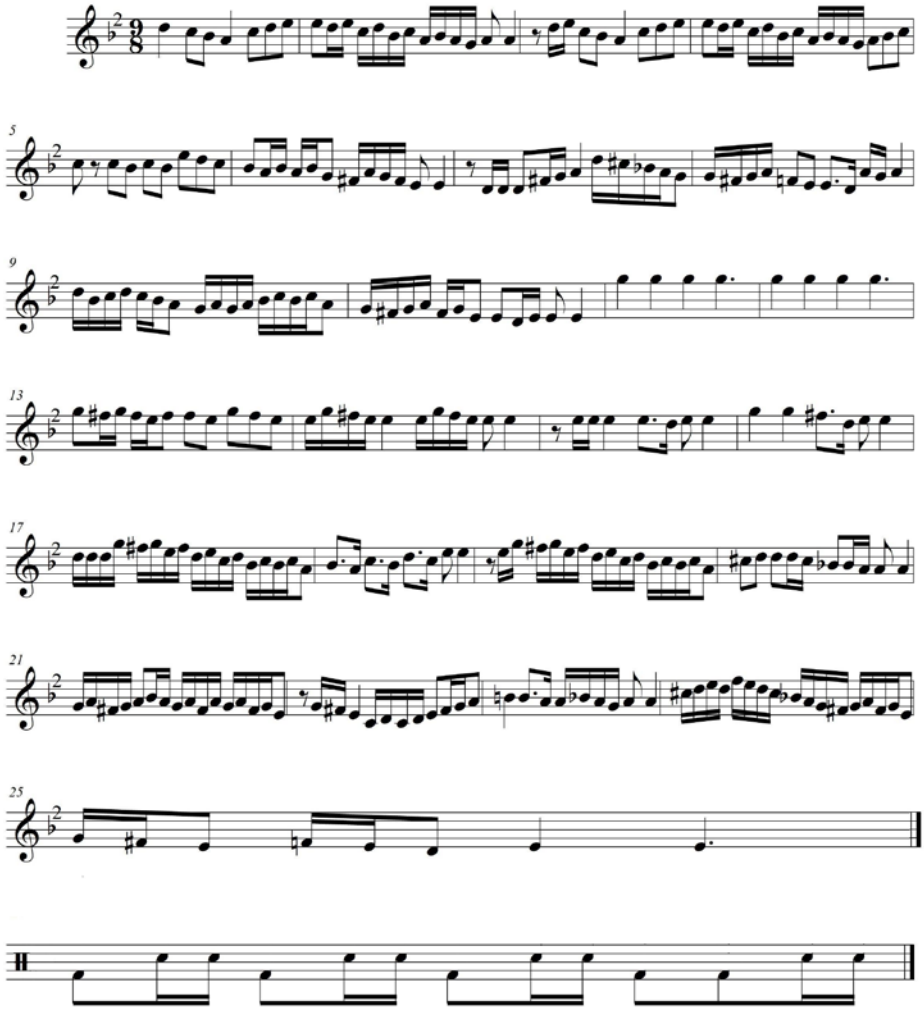


## Karşılama (Vama Geme)

**Tablo 2.** Karşılama Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Karşılama |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Karşılama |
| **Oynanış Biçimi** | Karşılıklı düz sıra |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan, Kapalı alan düğün evi |
| **Oynanış Nedeni** | Düğün - Kına Gecesi - Eğlence |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Geçmişte düğün ve kına eğlencelerinde kız tarafı ve erkek tarafının kızlarının birbirleriyle karşılıklı oynaması şeklinde oynanırdı. Zaman içerisinde kızlar ve erkekler tarafında karşılıklı oynama şeklini almıştır |
| **Aldıkları Adlar** | Kadın karşılaması, vama–geme adlarını da alır |
| **Kullandıkları Araçlar** | Kaşık |
| **Oyunun Konusu** | Yok |
| **Karar Sesi** | La |
| **Ses Aralıkları** | La–Sol |
| **Donanımı** | Si bemol 2 |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 120 |
| **Usul Yapısı** | 9 / 8 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde birleşik usul olarak ifade edilir |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözlü |

# KARŞILAMA

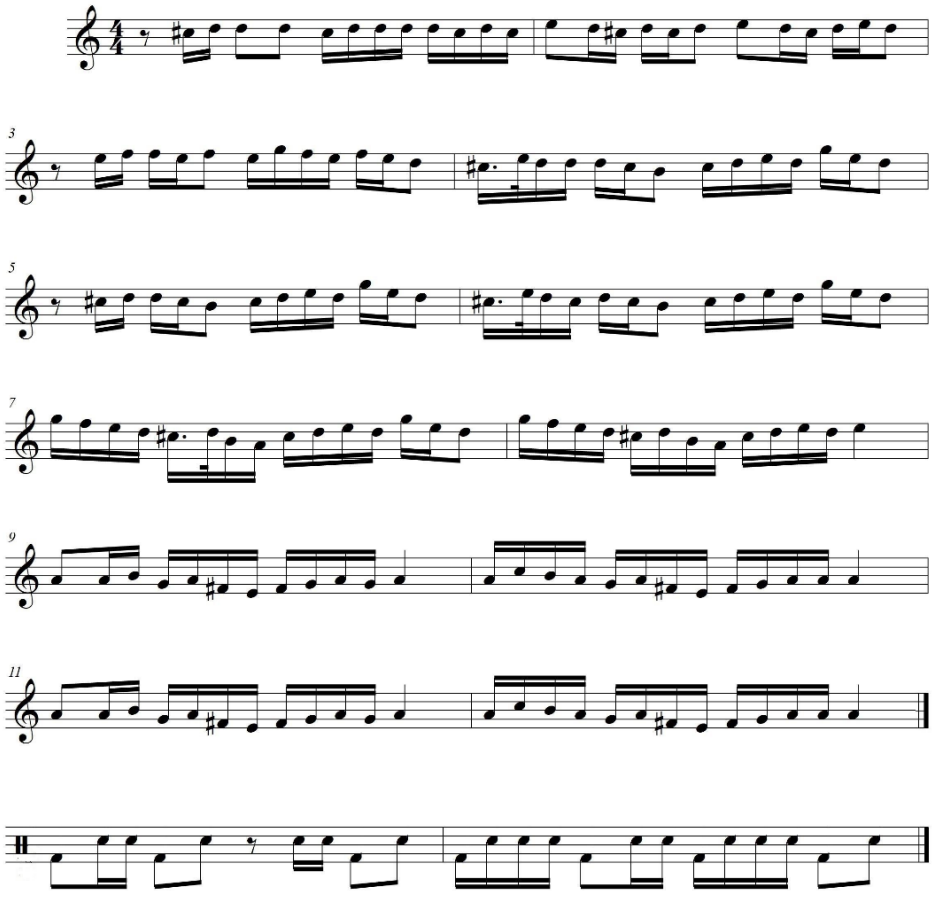


## Genç Osman

**Tablo 3.** Genç Osman Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Genç Osman |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Kaşık |
| **Oynanış Biçimi** | Yarım Daire – Daire |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan, kapalı alan (Düğün Evi) |
| **Oynanış Nedeni** | Eğlence Amaçlı |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Kadınlar – Erkekler |
| **Aldıkları Adlar** | Yok |
| **Kullandıkları Araçlar** | Kaşık |
| **Oyunun Konusu** | Osman adındaki genç bir asker ile yörede yaşayan bir genç kız arasındaki aşkı anlatan ve aralarındaki bu sevdayı biraz da alaya alan bir oyundur. |
| **Karar Sesi** | La |
| **Ses Aralıkları** | La–Sol |
| **Donanımı** | Do diyez |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 96 |
| **Usul Yapısı** | 4 / 4 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde ana usul olarak ifade edilir. |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözsüz |

# GENÇ OSMAN

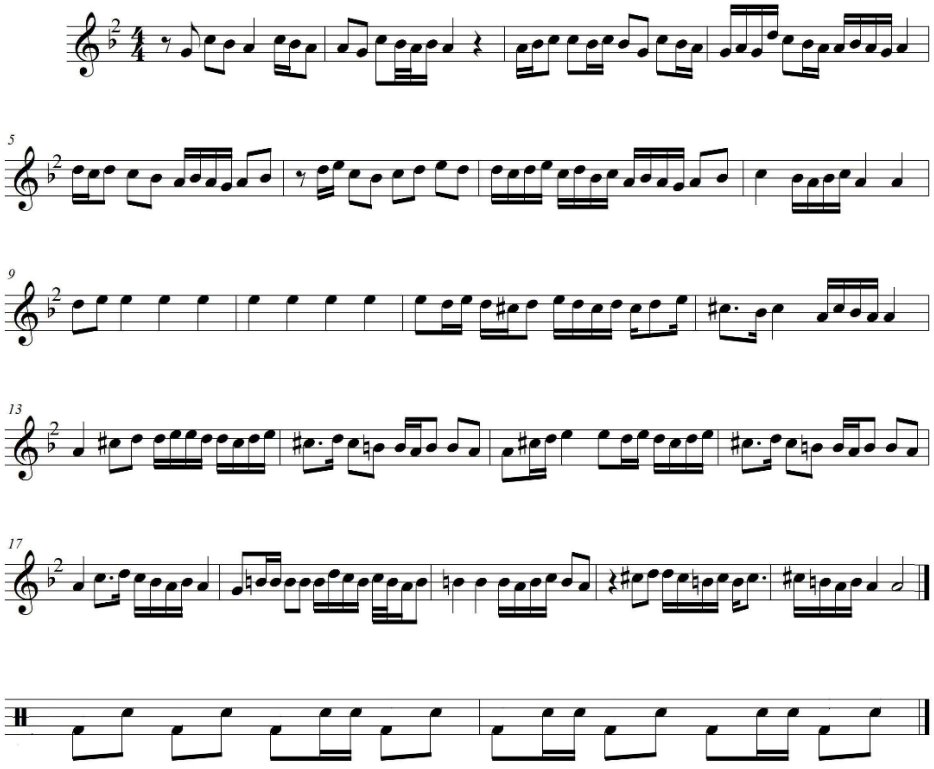


## Karagözlüm

**Tablo 4.** Karagözlüm Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Karagözlüm |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Kaşık |
| **Oynanış Biçimi** | Daire |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan, (kına geceleri ve düğünler ) |
| **Oynanış Nedeni** | Eğlence |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Kızlar tarafından oynanır. Son zamanlarda erkekler tarafından da oynanmaktadır |
| **Aldıkları Adlar** | Karagözlü jandarma da denir |
| **Kullandıkları Araçlar** | Kaşık |
| **Oyunun Konusu** | Bu bölgede askerlik yapan bir jandarma eri ile genç bir kızın aşkını anlattığı söylenmektedir |
| **Karar Sesi** | La |
| **Ses Aralıkları** | La–Sol |
| **Donanımı** | Si bemol 2 |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 96 |
| **Usul Yapısı** | 4 / 4 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde ana usul olarak ifade edilir |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözlü |

# KARA GÖZLÜM

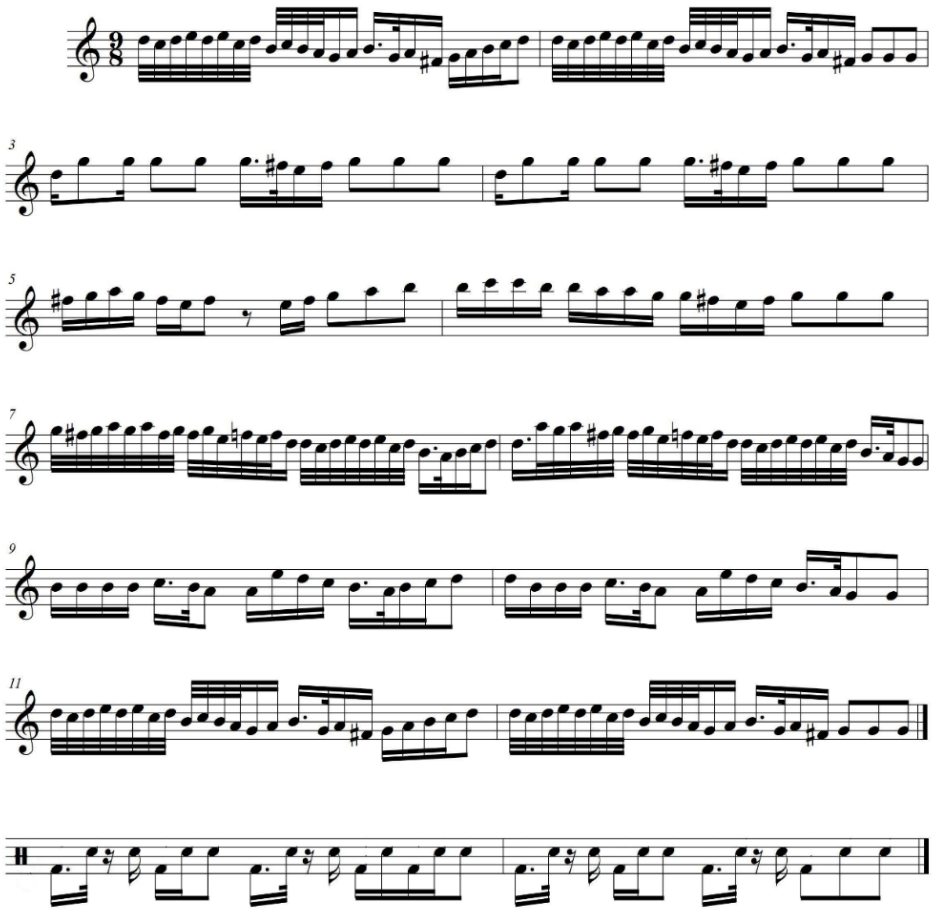


## Zeybek

**Tablo 5.** Zeybek Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Zeybek |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Zeybek |
| **Oynanış Biçimi** | Daire |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan, (kına geceleri ve düğünler) |
| **Oynanış Nedeni** | Düğün - kına gecesi, eğlence amaçlı |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Erkek |
| **Aldıkları Adlar** | Zeybek (Geyve Zeybeği) |
| **Kullandıkları Araçlar** | Kaşık |
| **Oyunun Konusu** | Osmanlı öncü karakol mıntıkalarındaki köylerde, akıncıların cenk yapmasını temsil eder. Girişte hücum hazırlığı, zıplamalarda at üstünde ve yaya çarpışmaya, ok atma kılıç çalma işini, sona doğru olan bölümde gururu temsil eder. En son kısmında komutanın huzuruna dönüşteki saygısını gösterir |
| **Karar Sesi** | Sol |
| **Ses Aralıkları** | Sol–La |
| **Donanımı** | Natürel |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 120 |
| **Usul Yapısı** | 9 / 8 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde birleşik usul olarak ifade edilir 2+2+2+3 |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözlü |

# GEYVE ZEYBEĞİ

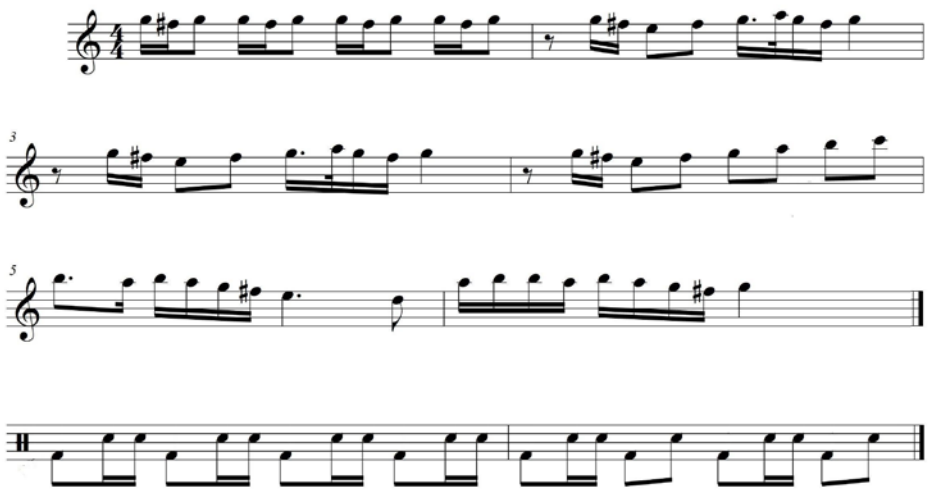


## İnce Hava

**Tablo 6.** İnce Hava Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | İnce Hava |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Kaşık oyun türü |
| **Oynanış Biçimi** | Düz sıra ve Dairede oynanır |
| **Oynanış Yeri** | Açık alanda oynanır |
| **Oynanış Nedeni** | Gülmek ve güldürmek için eğlence amaçlı oynanır |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Erkekler tarafından oynanır |
| **Aldıkları Adlar** | Yok |
| **Kullandıkları Araçlar** | Tahta kaşık kullanılır |
| **Oyunun Konusu** | Sarhoş taklitinin yapıldığı bir oyundur |
| **Karar Sesi** | Sol |
| **Ses Aralıkları** | Re-La |
| **Donanımı** | Fa diyez |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 96 |
| **Usul Yapısı** | 4 / 4 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde ana usul olarak ifade edilir |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözsüz |

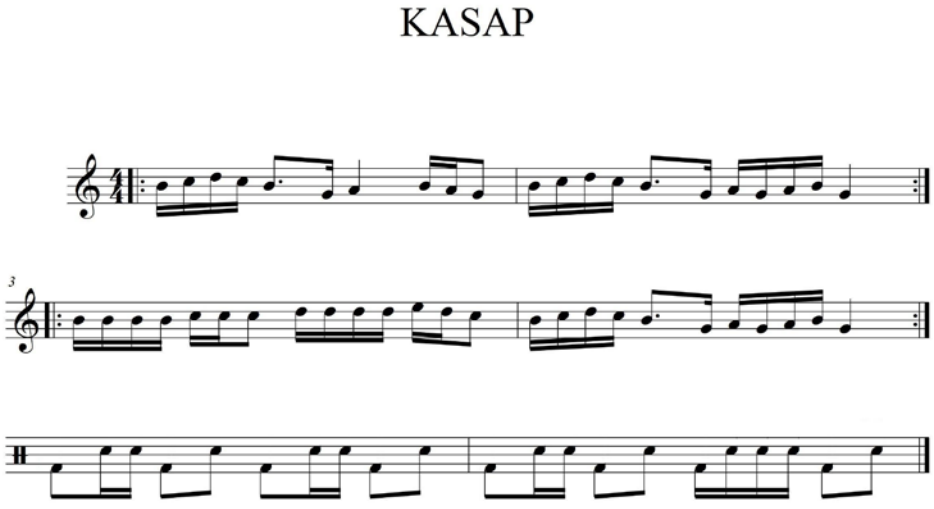
# İNCE HAVA



## Kasap

**Tablo 7.** Kasap Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Kasap |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Kasap |
| **Oynanış Biçimi** | Yarım daire ve daire şeklinde oynanır. |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan (kına geceleri ve düğünler) |
| **Oynanış Nedeni** | Düğün ve kına gecelerinde eğlence amaçlı oynanır |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Erkekler tarafından oynanır |
| **Aldıkları Adlar** | Geyve kasabı, Ada kasabı da denir |
| **Kullandıkları Araçlar** | Yok |
| **Oyunun Konusu** | Neredeyse Sakarya'nın tüm köylerinde Kasap Havası adıyla oynanan bu oyun, Anadolu'da Alay Havası, Kasap Havası, Kasap veya Trakya'da olduğu gibi Alay Havası adlarıyla yaygın olarak oynanan oyunların benzeridir. |
| **Karar Sesi** | Sol |
| **Ses Aralıkları** | Sol-Mi |
| **Donanımı** | Natürel |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 10 |
| **Usul Yapısı** | 4 / 4 Ana usul |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözsüz |

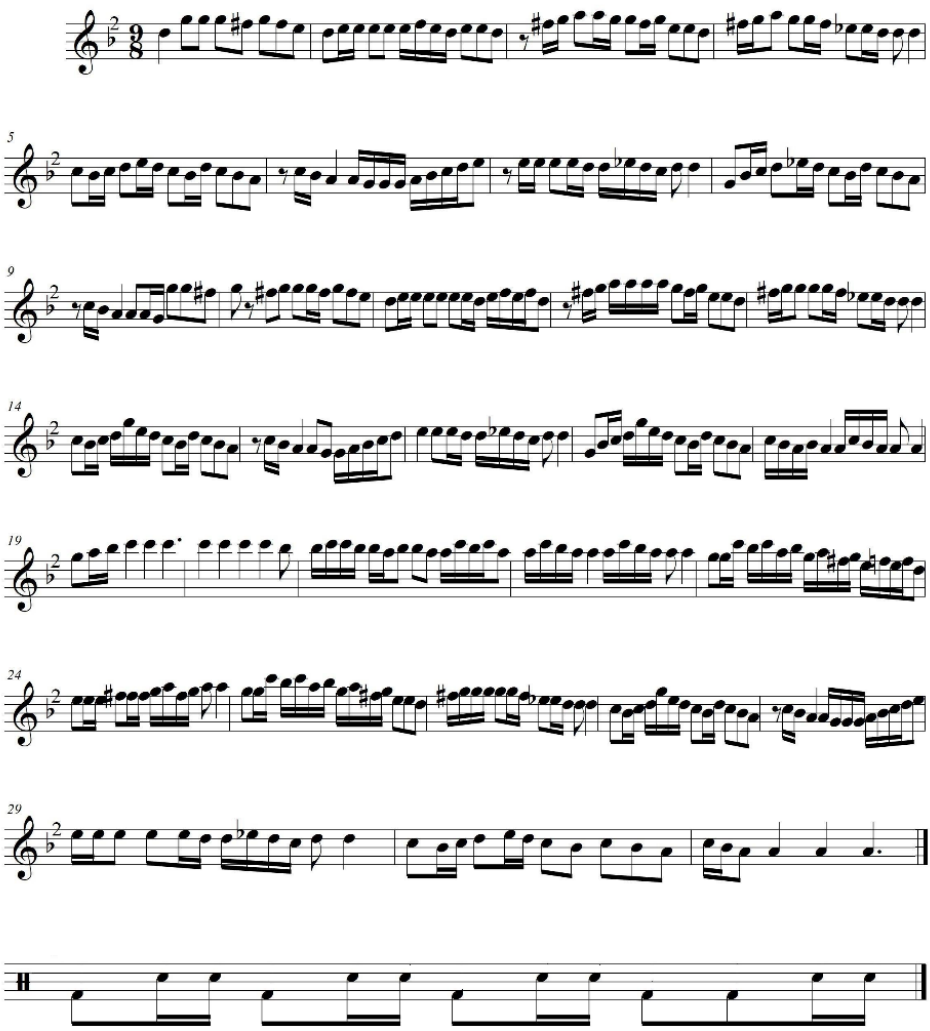


## Meşeli

**Tablo 8.** Meşeli Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Meşeli |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Kaşık |
| **Oynanış Biçimi** | Düz sıra şeklinde oynanır. |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan, (kına geceleri ve düğünler),sahne |
| **Oynanış Nedeni** | Düğün, kına gecesi gibi yerlerde eğlence amaçlı olarak oynanır |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Erkekler tarafından oynanır |
| **Aldıkları Adlar** | Meşeli köyünün ismini almış |
| **Kullandıkları Araçlar** | Kaşık |
| **Oyunun Konusu** | Geyve Boğazına yakın meşeli köyünde oynandığı için bu ismi almıştır. Orman köylüsünün yaşamını konu eder |
| **Karar Sesi** | La |
| **Ses Aralıkları** | La–Do |
| **Donanımı** | Si bemol 2 |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 100 |
| **Usul Yapısı** | 9 / 8 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde ana usul olarak ifade edilir |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözsüz |

# MEŞELİ

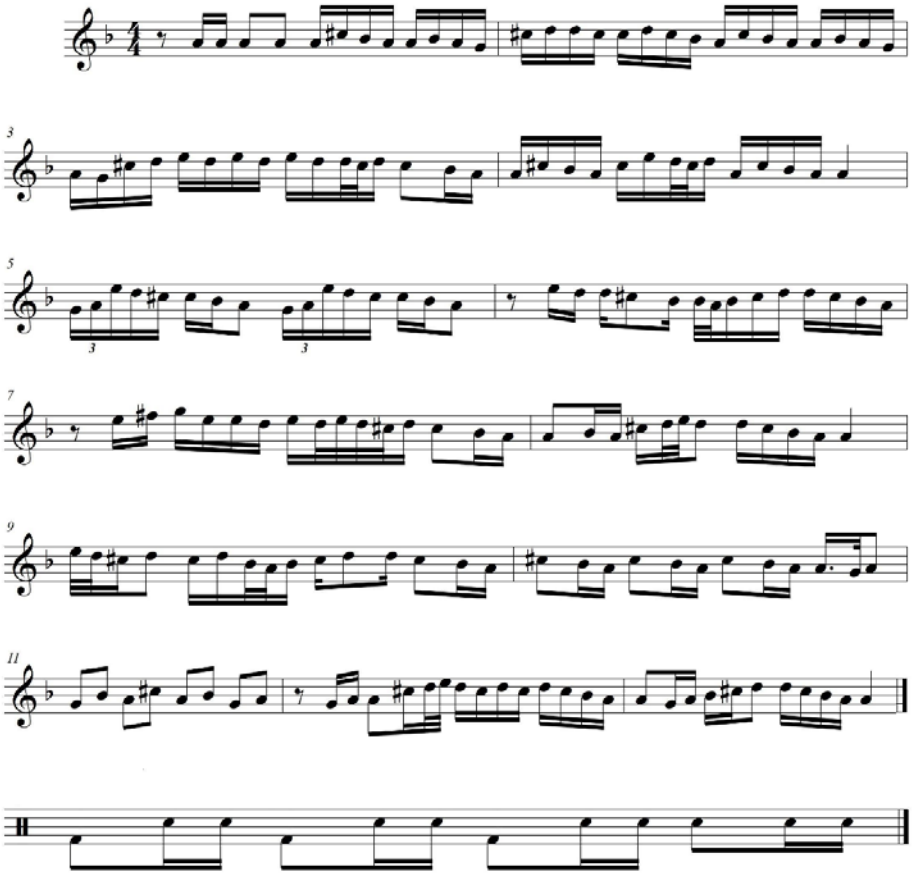


## Geyve Çiftetellisi

**Tablo 9.** Geyve Çiftetellisi Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Geyve Çiftetellisi |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Kaşık |
| **Oynanış Biçimi** | Daire ve düz sıra şeklinde oynanır |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan, kapalı alan (kına geceleri ve düğünler) |
| **Oynanış Nedeni** | Eğlence amaçlı oynanır |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Kızlar ve erkekler tarafından ayrı ayrı oynanır |
| **Aldıkları Adlar** | Yok |
| **Kullandıkları Araçlar** | Tahta kaşık kullanılır |
| **Oyunun Konusu** | Eğlence amaçlı kızların ve ya erkeklerin birbirlerine oyun oynama üstünlüklerini göstermek için oynadıkları oyundur |
| **Karar Sesi** | La |
| **Ses Aralıkları** | La–Fa |
| **Donanımı** | Si bemol-Do diyez |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 76 |
| **Usul Yapısı** | 4 / 4 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde ana usul olarak ifade edilir |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözsüz |

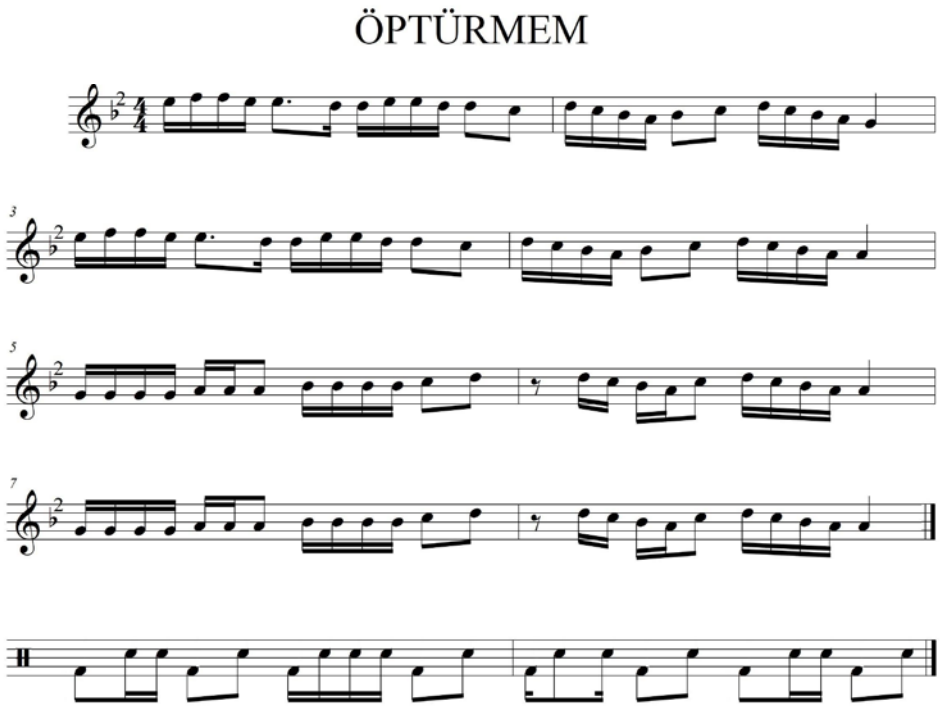
# ÇİFTETELLİ



## Öptürmem

**Tablo 10.** Öptürmem Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Öptürmem |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Karşılama oyun türü |
| **Oynanış Biçimi** | Karşılıklı düz sırada oynanır |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan (kına geceleri ve düğünler) |
| **Oynanış Nedeni** | Eğlence amaçlı oynanır |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Kızlar tarafından oynanır |
| **Aldıkları Adlar** | Yok |
| **Kullandıkları Araçlar** | Tahta kaşık |
| **Oyunun Konusu** | Kadın cilve ve nazı tasvir edilir |
| **Karar Sesi** | La |
| **Ses Aralıkları** | La–Fa |
| **Donanımı** | Si bemol 2 |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 100 |
| **Usul Yapısı** | 4 / 4 lük Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde ana usul olarak ifade edilir |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözlü |

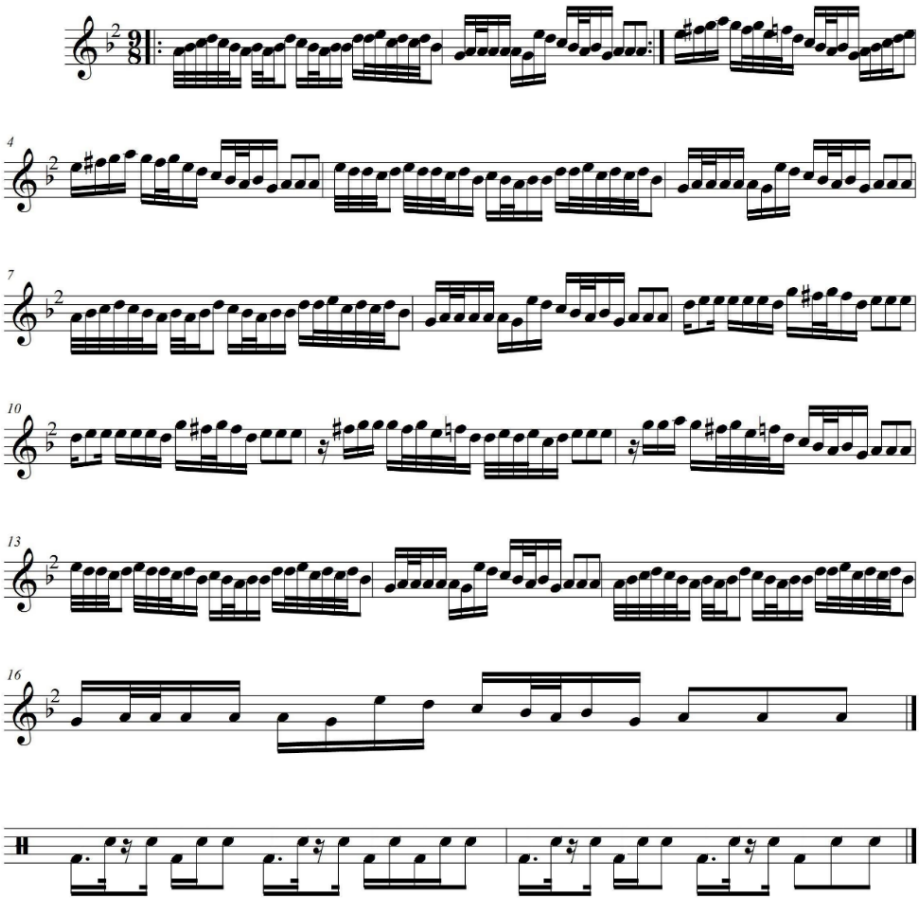


## Korudere Zeybeği

**Tablo 11.** Korudere Zeybeği Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Korudere Zeybeği |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Kaşık oyun türü |
| **Oynanış Biçimi** | Yarım daire ve daire formunda oynanır |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan (kına geceleri ve düğünler) |
| **Oynanış Nedeni** | Düğün ve kına gecelerinde eğlence amaçlı oynanır |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Erkekler tarafından oynanır |
| **Aldıkları Adlar** | Korudere köyünün ismini almıştır |
| **Kullandıkları Araçlar** | Tahta kaşık kullanılır |
| **Oyunun Konusu** | Yiğitlik cesaret. |
| **Karar Sesi** | La |
| **Ses Aralıkları** | La–La |
| **Donanımı** | Si bemol 2 |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 100 |
| **Usul Yapısı** | 9 / 8 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde birleşik usul olarak ifade edilir.2+2+2+3 |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözsüz |

# KORUDERE ZEYBEĞİ

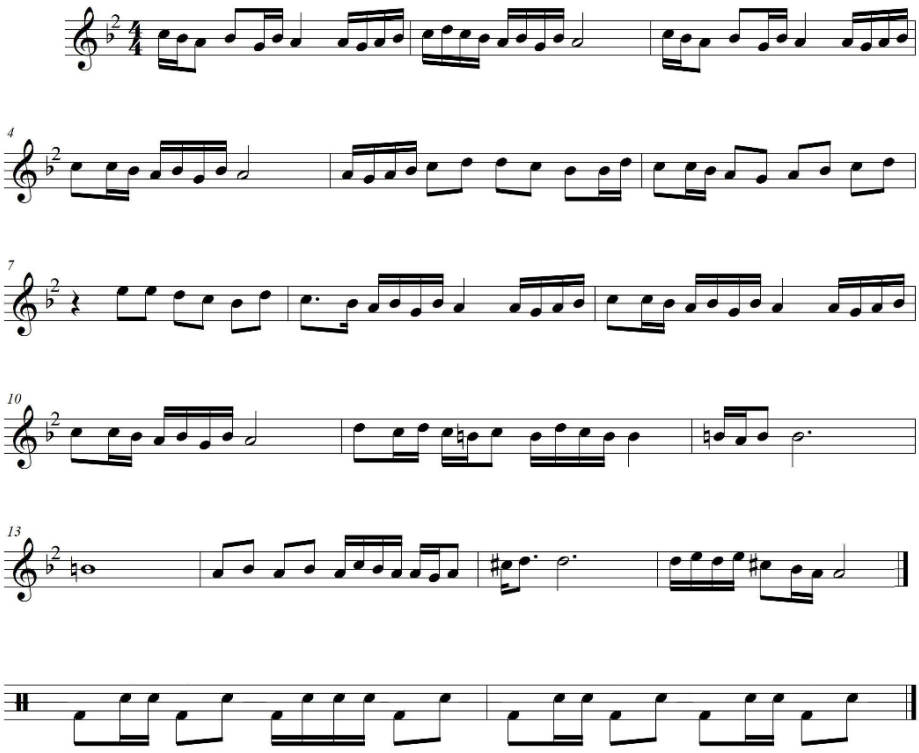


## Herayi

**Tablo 12.** Herayi Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Herayi |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen/ Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Kaşık oyun türü |
| **Oynanış Biçimi** | Daire formunda oynanır |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan (kına geceleri ve düğünler) |
| **Oynanış Nedeni** | Eğlence amaçlı oynanır |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Erkekler tarafından oynanır |
| **Aldıkları Adlar** | Yok |
| **Kullandıkları Araçlar** | Tahta kaşık kullanılır |
| **Oyunun Konusu** | Düğün meydanında ereklerin kızların ilgisini çekebilmek için erkeklerin yiğitlik edasıyla oynadıkları bir oyundur |
| **Karar Sesi** | La |
| **Ses Aralıkları** | La-Mi |
| **Donanımı** | Si bemol 2 |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 100 |
| **Usul Yapısı** | 4 / 4 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde ana usul olarak ifade edilir |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözsüz |

# HERAYİ

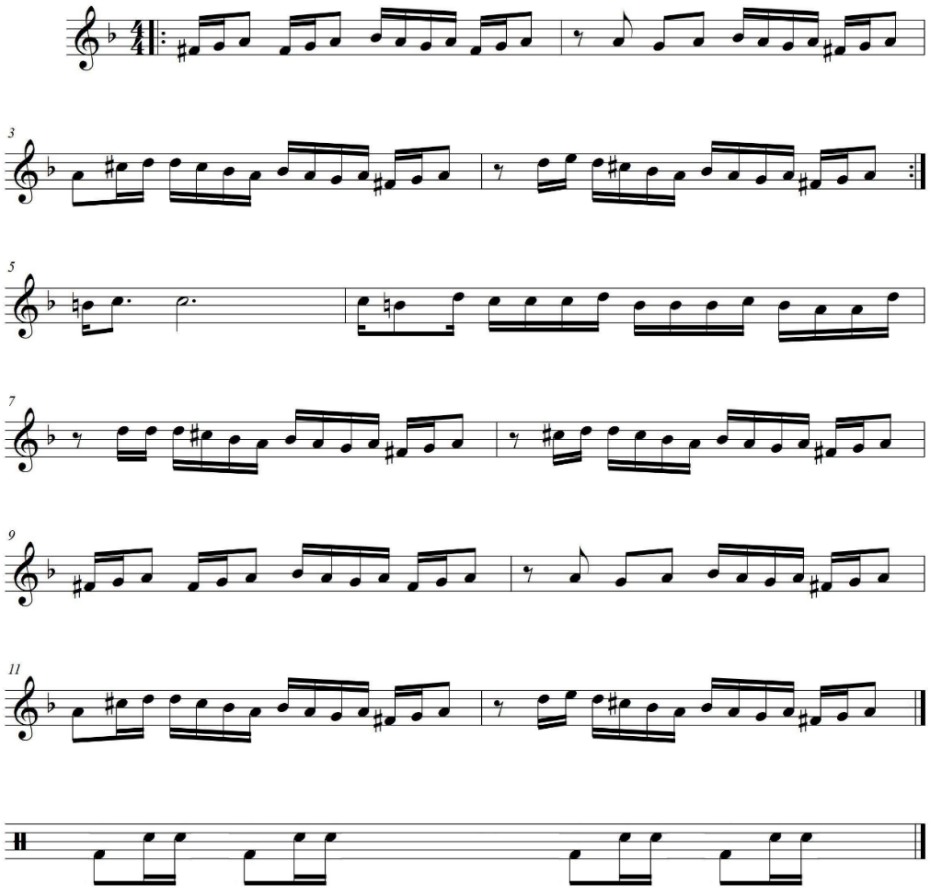


## Kocakarı Kocaadam

**Tablo 13.** Kocakarı Kocaadam Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Kocakarı Kocaadam |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen / Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Kaşık oyun türü |
| **Oynanış Biçimi** | Düz sıra, daire ve yarım daire formunda oynanır |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan (kına geceleri ve düğünler) |
| **Oynanış Nedeni** | Düğün ve kına gecelerinde eğlence amaçlı oynanır |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Erkekler ve kadınlar tarafından ayrı ayrı oynanır |
| **Aldıkları Adlar** | Yok |
| **Kullandıkları Araçlar** | Tahta kaşıklar ile oynanır |
| **Oyunun Konusu** | Genç Osman oyununun meyan kısmında, oyuna mizah katmak için yaşlıların oynama şekilleri taklit edilir |
| **Karar Sesi** | La |
| **Ses Aralıkları** | Fa diyez – Mi |
| **Donanımı** | Si bemol – Do diyez |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 96 |
| **Usul Yapısı** | 4 / 4 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde ana usul olarak ifade edilir |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözsüz |

# KOCAKARI KOCAADAM

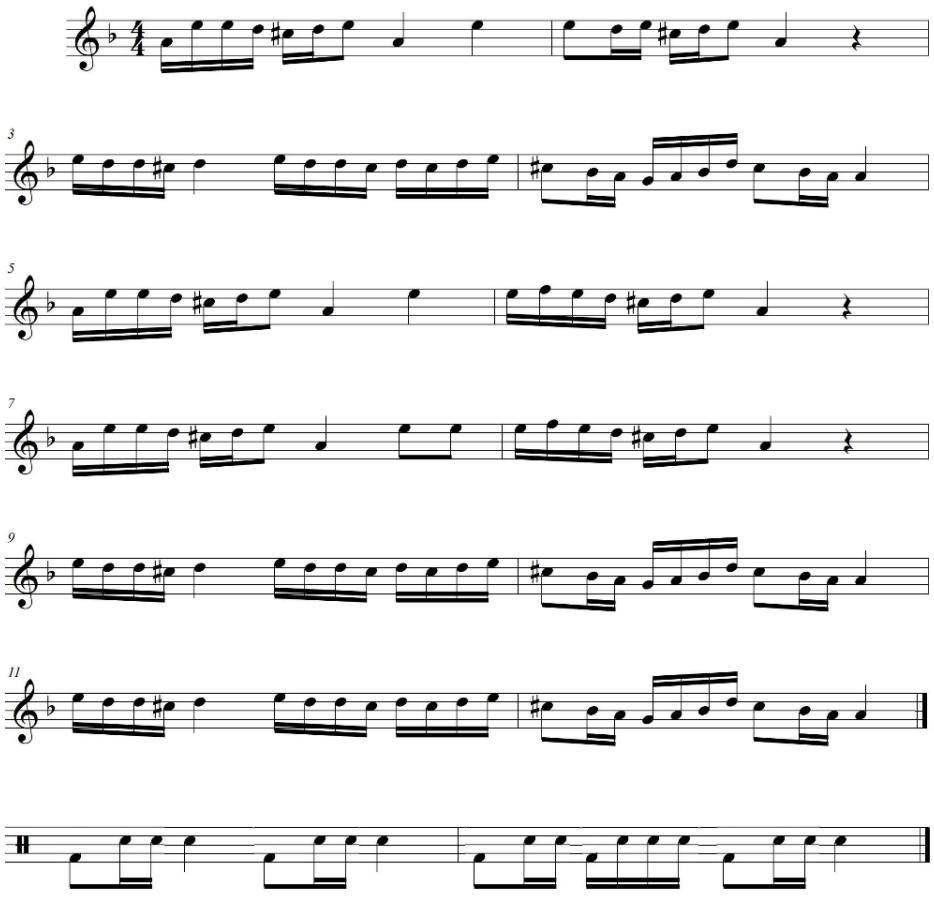


## Domine

**Tablo 14.** Domine Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Domine |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen / Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Kaşık oyun türü |
| **Oynanış Biçimi** | Düz sıra formunda oynanır |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan (kına geceleri ve düğünler) |
| **Oynanış Nedeni** | Düğün ve kına gecelerinde eğlence amaçlı oynanır |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Erkekler tarafından oynanır |
| **Aldıkları Adlar** | Domine |
| **Kullandıkları Araçlar** | Tahta kaşıklar ile oynanır |
| **Oyunun Konusu** | Düğünde kız tarafı ve erkek tarafının karşılıklı, sırayla aynı hareketleri atışması ve birbirlerine üstünlük sağlamak istemeleri konu edilir |
| **Karar Sesi** | La |
| **Ses Aralıkları** | La–Fa |
| **Donanımı** | Si bemol-Do diyez |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 96 |
| **Usul Yapısı** | 4 / 4 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde ana usul olarak ifade edilir |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözsüz |

# DOMİNE

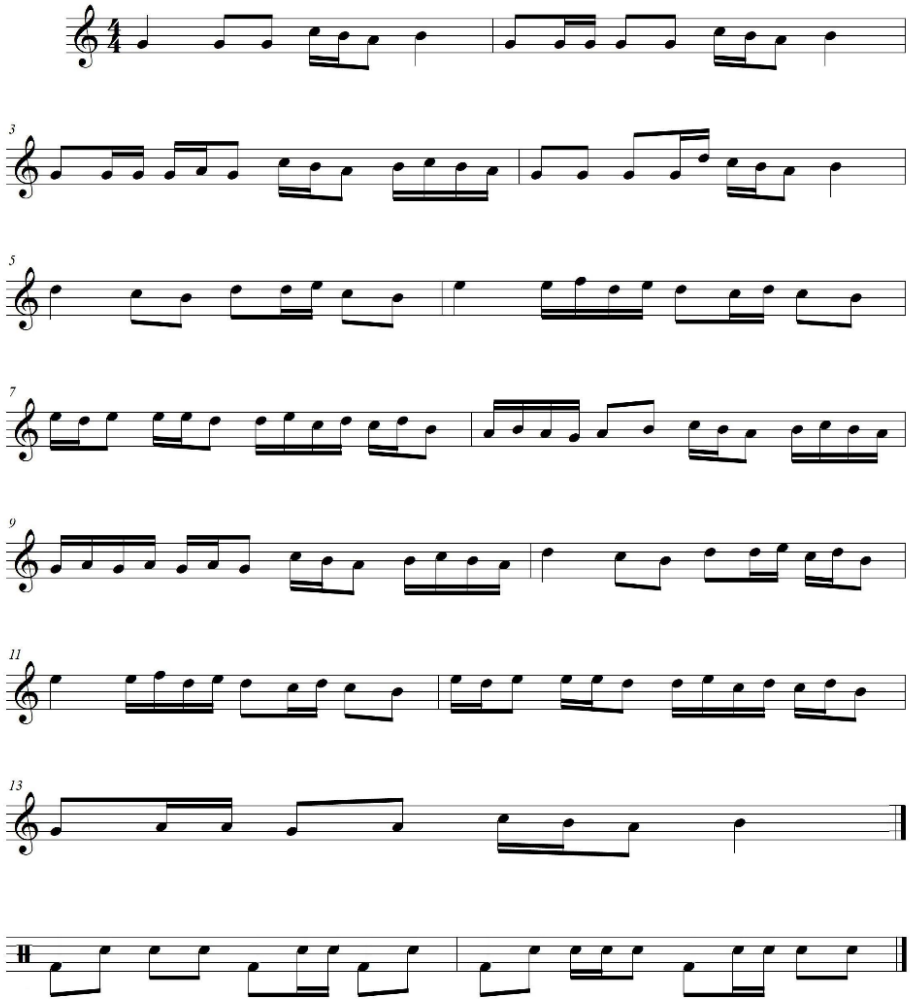


## Nirinam

**Tablo 15.** Nirinam Oyununun Analizi

| | |
|---|---|
| **Oyunun Adı** | Nirinam |
| **Kaynak Kişi** | Ahmet İşsever, Nejdet Çakır, Sabri İlter, |
| **Derleyen / Notaya Alan** | Kerem Cenk Yılmaz, Mehmet Kürşad Türkay |
| **Oynanma Geleneği** | Kaşık oyun türü |
| **Oynanış Biçimi** | Düz sıra, daire ve yarım daire formunda oynanır |
| **Oynanış Yeri** | Açık alan (kına geceleri ve düğünler) |
| **Oynanış Nedeni** | Düğün ve kına gecelerinde eğlence amaçlı oynanır |
| **Oyuncuların Cinsiyeti** | Erkekler tarafından oynanır |
| **Aldıkları Adlar** | Argatlı adıyla da anılır |
| **Kullandıkları Araçlar** | Tahta kaşıklarla oynanır |
| **Oyunun Konusu** | Eğlence amaçlı oynanır |
| **Karar Sesi** | Si Natürel |
| **Ses Aralıkları** | Sol – Fa |
| **Donanımı** | Naturel |
| **Kullanılan Çalgılar** | Cümbüş-Klarnet-Keman-Ritim |
| **Metronum** | 100 |
| **Usul Yapısı** | 4 / 4 Türk Halk Müziği usul yapısı tasnifinde ana usul olarak ifade edilir |
| **Sözlü-Sözsüz** | Sözsüz |

# NİRİNAM



## SONUÇ

Sakarya Manavlarının halkoyunları ve oyun müziği kültürünü incelediğimiz bu çalışmada, Konak Getirme, Karşılama (Vama Geme), Genç Osman, Karagözlüm, Zeybek (Geyve Zeybeği), İnce hava, Kasap (Geyve Kasabı, Ada Kasabı), Meşeli, Çiftetelli (Geyve Çiftetellisi), Öptürmem, Korudere Zeybeği, Herayi, Kocakarı Kocaadam, Domine (Dominik), Nirinam (Argatlı) isimli oyunlar, Manav oyunları olarak tespit edilmiştir.

Oyunlarda, geleneksel formlar olan karşılıklı, düz sıra, daire ve yarım daire biçimleri, el ele ve omuz omuza bağlanmalar mevcut olup, sözlü olan oyunlar türküleri söylenerek oynanır.

Oyunların birçoğu erkekler tarafından oynanırken, kadınların oynadığı oyunlar Karşılama, Öptürmem, Çiftetelli, Karagözlüm, Genç Osman, Kocakarı-Kocaadam isimli oyunlardır.

Düğün ve kına gecelerinde eğlence amaçlı oynanan oyunlar, düğün-kına evi önünde ve köy meydanlarında erkekler tarafından oynanır. Kadınlar daha çok kapalı alanlarda evlerde oynarlar.

Aynı boğazda bulunan Geyve, Taraklı ve Pamukova Manav'larının oyun kültürlerinin ortak özellikleri bulunmaktadır. Geyve'de Kasap olarak bilinip oynanan oyun merkezde Ada Kasabı, Zeybek olarak oynanan oyun Taraklı'da Taraklı Zeybeği, Pamukova'da Pamukova Zeybeği, Geyve'de Geyve Zeybeği, Karşılama oyunu kadın karşılaması (A Meleğim) adlarıyla aynı müzik ve benzer oynama formlarıyla oynanmaktadır. Domine oyununun bazı Macir köylerinde Dominik, Karşılama oyununun vama-geme, Nirinam Oyununun da Argatlı ismini aldığı görülmektedir. Türkmen alayı, Gelin indirme, Gelin bindirme, Karşıdan gelir sarı, Hey gaziler, Elmayı top top yapalım isimli müziklerin, oyun formlarına rastlanılmamıştır.

Oyunların müzikal yapısının, Türk halk müziğine göre sol, si ve la kararlar, donanımında si natürel, si bemol, si bemol 2, mi bemol, fa diyez, do diyez gibi seslerden, Hüseyni, Hicaz, Kürdi, Rast makam dizileri ile benzerlik gösteren makamsal özellikte, ana usul ve birleşik usul yapılarından oluştuğu tespit edilmiştir. Oyunlara, Klarnet, Davul, Cümbüş ve Keman çalgılarının eşlik ettiği görülürken, keman çalan müzisyenin azlığı sebebiyle her düğünde keman çalana rastlanılmamıştır.

Sakarya Manav'larının halkoyunları ve oyun müziği kültürünü incelediğimiz çalışmamızda, Manav halkın yoğun olarak yaşadığı Geyve, Taraklı ve Pamukova ilçe ve köylerinde Sakarya ilinin en az göç alan bölgeleri olduğundan yöre halkının homojen olduğu gözlemlenmiştir. Ancak Manav halkının oyun ve müziklerinin bölgede yaşayan çeşitli kültürlerden ve çevre illerden etkilendiği de bir

gerçektir. Manav oyun kültürünün müziğine göre günümüze gelişinde, müziğin daha kalıcı ve az değişime uğradığı görülmektedir. Bu çalışmanın Sakarya Manav halk oyunları ve müziğinin gelecek nesillere aktarılmasında fayda sağlaması en büyük temennimizdir.

Sakarya Manav halk oyunları ve oyun müziği inceleme tablosu aşağıda gösterilmiştir:

**Tablo 16.** Sakarya Manav Halk Oyunlarının Genel Görünümü

| OYUNUN İSMİ | **Oynanış Yeri** | | | **Oynayanların Cinsiyeti** | | **Müzik Yapısı** | | **Kullanılan Çalgılar** | | | | **Kullanılan Araçlar** | | **Oynama Geleneği** | | | | **Oynanış Biçimi** | | | | **Konu** | **Aldıkları Adlar** | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Açık Alan | Kapalı Alan | Sahne | Kadın | Erkek | Ana Usul | Birleşik Usul | Klarnet | Davul | Cümbüş | Keman | Kaşık | Yok | Karşılama | Zeybek | Kaşık | Kasap | Daire | Düz Sıra | Karşılıklı | Yarım Daire | Sosyal İçerikli | Var | Yok |
| **Konak Getirme** | X | | X | | X | X | | X | X | X | X | | X | X | | | | | X | | | X | | X |
| **Karşılama** | X | X | X | X | X | | X | X | X | X | X | X | | X | | | | | | X | | X | | X |
| **Genç Osman** | X | | X | X | X | X | | X | X | X | X | X | | | | X | | X | | | X | X | X | |
| **Kara Gözlüm** | X | X | X | X | X | X | | X | X | X | X | X | | | | X | | X | | | | X | X | |
| **Zeybek** | X | X | X | | X | | X | X | X | X | X | X | | | X | | | X | | | | X | X | |
| **İnce Hava** | X | | X | | X | X | | X | X | X | X | X | | | | X | | X | | | X | X | | X |
| **Kasap** | X | | X | | X | X | | X | X | X | X | X | | | | | X | X | | | X | X | X | |
| **Meşeli** | X | | X | | X | | X | X | X | X | X | X | | | | X | | | X | | | X | X | |
| **Çiftetelli** | X | X | X | X | X | X | | X | X | X | X | X | | | | X | | X | X | | | X | | X |
| **Öptürmem** | X | X | X | X | | X | | X | X | X | X | X | | X | | | | | | X | | X | | X |
| **Korudere Zeybeği** | X | | X | | X | | X | X | X | X | X | X | | | X | | | X | | | X | X | X | |
| **Herayi** | X | | X | | X | X | | X | X | X | X | X | | | | X | | X | | | X | X | | X |
| **Kocakarı Kocaadam** | X | X | X | X | X | X | | X | X | X | X | X | | | | X | | X | X | | X | X | | X |
| **Domine** | X | | X | | X | X | | X | X | X | X | X | | | | X | | | X | | | X | | X |
| **Niranam** | X | | X | | X | X | | X | X | X | X | X | | | | X | | X | X | | | X | X | |

**Tablo 17.** Sakarya Manav Halk Oyunlarının Müzikal Özellikleri

| OYUNUN İSMİ | KARAR SESİ | | | | DONANIMI | | | | | | USUL YAPISI | | | METRONOMU | | | | SÖZ UNSURU | | KULLANILAN ÇALGILAR | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Mİ | SOL | LA | Sİ | Sİ BEMOL | Sİ BEMOL 2 | DO DİYEZ | Mİ BEMOL | FA DİYEZ | Sİ | ANA | BİLEŞİK | KARMA | 76 | 96 | 100 | 120 | VAR | YOK | KLARNET | KEMAN | RİTİM | CÜMBÜŞ |
| **Konak Getirme** | | | X | | X | | | | | | X | | | | X | | | | X | X | X | X | X |
| **Karşılama** | | | X | | X | | | | | | | X | | | | | X | | X | X | X | X | X |
| **Genç Osman** | | | X | | | X | X | | | | | | | | X | | | | X | X | X | X | X |
| **Kara Gözlüm** | | | X | | X | | | | | | | | | | X | | | X | | X | X | X | X |
| **Zeybek** | | X | | | | | | | | X | | X | | | | | X | X | | X | X | X | X |
| **İnce Hava** | | X | | | | | | | X | | X | | | | X | | | | X | X | X | X | X |
| **Kasap** | | X | | | | | | | | X | X | | | | | X | | | X | X | X | X | X |
| **Meşeli** | | | X | | X | | | | | | | X | | | | X | | | X | X | X | X | X |
| **Çiftetelli** | | | X | | | X | X | | | | X | | | X | | | | | X | X | X | X | X |
| **Öptürmem** | | | X | | X | | | | | | X | | | | | X | | X | | X | X | X | X |
| **Korudere Zeybeği** | | | X | | X | | | | | | | X | | | | | X | | | X | X | X | X |
| **Herayi** | | | X | | X | | | | | | X | | | | | X | | | X | X | X | X | X |
| **Kocakarı Kocaadam** | | | X | | | X | X | | | | X | | | | | X | | | X | X | X | X | X |
| **Domine** | | | X | | | X | X | | | | X | | | | | X | | | X | X | X | X | X |
| **Niranam** | | | | X | | X | X | | | | X | | | | | X | | | X | X | X | X | X |

## KAYNAKÇA

Altun, I. (2008). Kandıra Türkmenlerinde Doğum, Evlenme ve Ölüm, Yayıncı Yayınları, İzmit

Aktaş A. (2008). Kültürel Renkleriyle Sakarya, Adapazarı Merkez Belediyesi Yayınları, Melisa Matbaası, Adapazarı.

Ateş, D. (2011). Türkiye'de Kültürel Kimlik Farkındalığı Yaratmada Bir Bilişim Sistemi Olarak Sosyal Ağların Rolü: Manav Türkleri Örneği, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Bilişim Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans tezi, İstanbul.

Erdoğan, İ. (1991). ***İşletmelerde Davranış***, İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Eroğlu, T. (2017). Türkiye'deki Halk Oyunlarının Temel Özellikler, Tür Ve Dağılım Bakımından İncelenmesi, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 42, Mart 2017, S. 67-78

Eroğlu, T. (2017). Halk Müziğinin Türkiye'deki Coğrafî Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi, Asos Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 41, Mart 2017, S. 513-527.

Demirçe Altıntaş, P. (2009). Eskişehir Manavlarının Müzik Kültürü, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Uğurlu, S. , Koca, K. (2011). Sakarya örneğinden hareketle gelin kıyafetinde meydana gelen değişim, Uluslararası insan Bilimleri Dergisi, Cilt1, sayı 8.

Yılmaz, K. , Cantekin Elyağutu, D. (2017). Kitle İletişimi Kullanımı Bağlamında Türk Halk Oyunları, Güzel Sanatlar Eğitimi Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İstanbul.

Yılmaz, K. (2016). Kültürel Belleğin Yeniden İnşası Mudurnu Birikme Geceleri (Ateş Gezmeleri) Örneği, 2. Uluslararası Müzik Ve Dans Kongresi E - Bildiriler Kitabı, Muğla.

Yılmaz, K. (2017). Asma Davul Çalgısının Ses Sahasının Belirlenerek Porte Üzerinde Gösterilmesi, Avrasya Bilimler Akademisi Sosyal Bilimler dergisi, 3. Uluslararası Dans ve Müzik Kongresi Özel Sayısı.

Kişisel Görüşme

***İşsever, A. (2009). Sakarya Manavları Halk oyunları ve oyun müziği, Sakarya.***

***Çakır N. (2009). Sakarya Manavları Halk oyunları ve oyun müziği, Sakarya.***

İlter S. (2009). Sakarya Manavları Halk oyunları ve oyun müziği, Sakarya.

# GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MACAR ETNOKOREOLOJİ TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ
# "PHD JÁNOS FÜGEDİ RÖPORTAJI"

DR. ÖĞR. ÜYESİ DİLEK CANTEKİN ELYAĞUTU

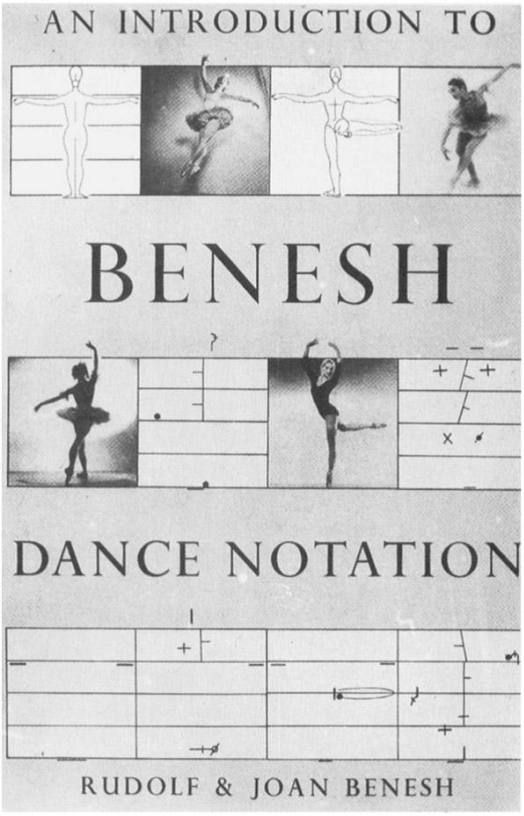
## GİRİŞ

Bu çalışma, Macar Bilimler Akademisi İnsan Bilimleri Araştırma Merkezi Müzikoloji Enstitüsü'nde görev yapan Sayın János Fügedi (PhD) ile Geleneksel Macar halk dansları, Macaristan'da uygulanan geleneksel halk dansları eğitimi, Macar Etnokoreoloji biliminin tarihsel gelişimi ve aşamaları hakkında yapılan bir röportajı içermektedir.

Laban Kinetografisi'nin Macaristan Geleneksel Dans Eğitim Sistemi'ne dâhil olma süreci, Laban Kinetografisi'nin Macar Geleneksel Dans Araştırmaları'nda uygulanışı ve araştırma sistemlerindeki modern yaklaşımlarından söz edildiği görüşmede, tam anlamıyla Macaristan'ın halk dansları özelinde dans biliminin gelişimi gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Ülkemizde, yaygın olarak kullanılan notasyon sistemi Benesh Dans Notasyon sistemidir Türk Halk Oyunları müfredatlarında yer alan, Benesh Dans Notasyonu ile Türk Halk Dansları notaya alınmıştır. Bu sayede Türk halk danslarında notasyona dayalı bir analiz sistemi gelişmiş, dans eğitimi sistematik bir araç kazanmıştır. Laban Hareket Notasyonu (Kinetografi Laban) sistemi ise, daha gelişmiş bir yazım sistemi olması rağmen, Türkiye'de yalnızca bale ve modern dans eğitimi veren okulların sistemleri içerisinde yer almış ve kullanımı yaygın hale getirilememiştir.

**Şekil** 1. An Introduction To Benesh Dance Notation Book (Benesh, 1956), (Guest, 1998, s. 90)




Ex. 36

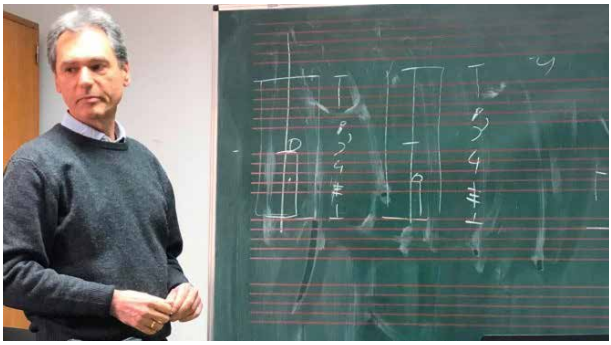
***Şekil 2.*** *Laban Hareket Notası'nı İlk Yazım Şekli (Fügedi, 2011, s. 23).*




Dünyada, geleneksel danslarda çok yaygın bir şekilde kullanılan Laban Hareket Notasyonu hakkında bilgi edinmek için alan araştırması yapıldığında ülkemizde bu notasyon hakkında yapılmış çok az sayıda çalışma olduğu ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, Türk Halk Müziği alanında kıymetli çalışmaları olan Macar Etnomüzikolog Janos Sipos'un rehberliğine başvurulmuş, söz konusu Laban sistemi konusunda bilgi almak için en doğru ismin Janos Fügedi olduğu söylenmiştir.

Janos Fügedi, röportajında, Macar halk dansları, Laban Kinetografisi ve Etno-

koreoloji alanlarındaki çalışmalarını, bu çalışmaların öğretim sürecine katkılarını, kendi bilgi ve deneyimleri üzerinden anlatırken, aynı zamanda tanığı olduğu bir tarihi de bizlere aktarmaktadır.



**Janos Fügedi kimdir?** Budapeşte Teknoloji ve Ekonomi Üniversitesi'nden (BME) 1976 yılında elektrik mühendisi olarak mezun olmuştur. 2003 yılında Eötvos Lorant Devlet Araştırma Üniversitesi (ELTE), Eğitim Fakültesi, Eğitim ve Spor Bilimleri alanından doktora derecesini almıştır. 1987'den beri Macar Bilimler Akademisi İnsan Bilimleri Araştırma Merkezi Müzikoloji Enstitüsü'nde (MTA ZTI) sürekli pozisyonda kıdemli araştırmacı olarak görev yapmaktadır. Aynı zamanda, 1987'den beri, Macar Dans Akademisi'nde (MTE) profesör olarak görev yapmaktadır. Dans notasyonu teorisi ve pratiği, halk dansı analizi ve dans folkloru alanlarında çalışmaktadır.

Sayın János Fügedi, mesleğini iyi bilen, iyi aktarabilen biri olmasının yanında, çok önemli bir özelliğe daha sahiptir. Etnokoreoloji bilimi ve geleneksel dans eğitimi açısından baktığımızda, Macaristan'ın bu alanlarda tarihsel süreçlerine tanık olmuş, Laban Kinetografisi'nin atalarından bu sistemi öğrenmiştir. Gerek Macar Bilimler Akademisi İnsan Bilimleri Araştırma Merkezi Müzikoloji Enstitüsü'ndeki pozisyonu, gerekse Macar Dans Akademisi'ndeki unvanı gereği, Macaristan'daki geleneksel dans araştırmalarında oldukça önemli bir pozisyondadır. Sayın Fügedi'nin mesleki deneyimleri, araştırmaları, yayınları, devam etmekte olduğu projeleri, geleneksel dansların araştırılmasından, yazılmasına, arşivlenmesinde, öğretimine kadar birçok konuda yöntem sunmaktadır.

### Halk Danslarına olan ilginizin nasıl başladığını anlatır mısınız?

Aslında bu soru dürtülerinizin ne olduğu ile ilgilidir. Bence, biz dürtülerimizin sonuçlarını bilmeyiz. Onlar oradadır ve sen onları takınırsın. 18 yaşıma geldiğimde fark ettim ki, kültürel bir şeylerim eksikti, boştu. Başka şeyler bakıyordum ve bir şekilde radyodan halk müziği duydum ve ilgimi çekti. Spor yaparken, yürüyüş yaparken halk müziği dinlemekten oldukça hoşlandım. Halk danslarına geçiş ise, her zaman bir mantık vardır, eğer halk müziği dinliyorsan haydi danslarına git…

Ben de, halk danslarıyla ilgilendiğini bildiğim bir sınıf arkadaşıma gittim ve

-"Ne düşünüyorsun, oraya gidebilir miyim?" dedim.

-"Tabiî ki, gidebilirsin." Dedi ve bu şekilde halk danslarıyla da ilgilenmeye başladım. Böylece amatör toplulukları ziyaret etmeye başladım. Bir amatör toplulukta tam18 yıl dans ettim. İşte bu, benim halk danslarına başlama serüvenim.

**Bir mühendis olarak dansı yazma fikri ile ne zaman buluştunuz? Hayatınızdaki kırılma noktası nedir?**

Mantık beni bir diğer adıma götürdü. Çünkü dans etmek için çok fazla çalışıyordum, sürekli daha fazla, daha fazla öğrenmek istiyordum. Çalıştığım amatör toplulukta, sadece dans ediyordum ve gerçekten bir tür asistan ya da, koreograf olmak için ilham almıştım ve asistan yetiştirme kursu diye bir reklam gördüm.

O zamanlar, dans alanında diploma ya da, herhangi bir derece veya herhangi bir belge almak mümkün değildi. O yüzden, bu kurs özel ve diploma karşılığı olan bir kurstu. Bu kursa başvurdum. Kurs dâhilinde; etnografya, halk dansı, felsefe ve bazı eğitim derslerini çalıyorduk. Bazı derslerimiz temel seviyedeydi. Dans notasyonu, zorunlu çalışma konularından bir tanesiydi. Mühendis beynimle, notasyon dersleri benim için çok ilgi çekiciydi. Aslında, notasyon bir meydan okuma idi, görevlerimiz vardı, ev ödevlerimiz… Ödevler noktasında oldukça yardım severdim. Arkadaşlarımın ödevlerinin her satırını tek tek kontrol eder, hataları düzeltirdim. Bu süreç beni nota yazma konusunda oldukça geliştirmişti. Tabiî ki, bu durum birisinin ilgisini çekti. O kişi, Maria Szentpál'di[1]. Olga Szentpál (1895–1968).[2]'in kızı (ve ben onun dans notasyonu konusunda dünyada lider bir kişi olduğunu bilmiyordum). Maria Szentpál, bana bu konuda devam etmek isteyip istemediğimi sordu ve ben de, biliyorsun ben bir mühendisim ve istemem dedim. Bu süreç on yıl sürdü, ben mühendislik yapıyordum. Maria Szentpál tekrar onunla çalışmamı teklif etti ve dört yıl boyunca devam eden aynı kursun sonraki sınıfını paylaştı. Onun altında asistan öğretmen olarak çalışmaya başladım.

1 Dansçı, dans teorisyeni, dans notatörü.

2 Macaristan Modern Dans Tarihi'nin önemli figürlerinden biri. Dansçı, koreograf ve dans teorisyeni (Fügedi, 2016, s.4).

**Şekil 3** Macar cenaze merasimi, 1936 (Maria Szentpál sağdan üçüncü) (Fügedi, 2016, s. 20).



Bence asıl kırılma noktası ise, müzikoloji enstitüsünde dans notasyonu için resmi bir dans notatörü olarak pozisyon açıldığı zaman oldu. Enstitüde çalışmaya başladım ve notasyon pratiği kazandım, evet bu biraz yavaş ama kırılma noktası oldu.

**Bu süreçte size kapıyı Maria Szentpál açtı ve siz de ilerlettiniz?**

Maria Szentpál benim beynimi açtı. Kapı ise enstitüdeki pozisyon oldu. Kırk yıldır burada temel bir yapı vardır. İki araştırmacı, iki folklorist, bir dans notatörü ve bir de arşivden sorumlu olacak asistan araştırmacı. Enstitünün dans notatörü vefat etmişti ve onlar da, profesyonel bir notatör arıyorlardı. Buradaki görevler oldukça ilgi çekici ve büyüleyiciydi, filmleri izlemek, onların transkripsiyonlarını yapmak… Sembollerin içinde, hareketler dansı inşa ediyordu. Bu da, oldukça ilgimi çekiyordu.

**1987 yılından beri Macar Bilimler Akademisi İnsan Bilimleri Araştırma Merkezi Müzikoloji Enstitüsü'nde çalışıyorsunuz. Burada birçok iyi projeye imza attınız. Enstitünün çalışma prensibi hakkında bize bilgi verir misiniz?**

Bu soruyu, benim araştırmanın bu bölümünün lideriymişim gibi soruyorsunuz… Yani, şu anki pozisyonuma bakarak. Ancak bu yaklaşık altı yıl önce oldu. Alanı[1] araştırmada hakim olduğum zaman… Ben hareketle ilgiliydim. Hareket nasıl yaratıldı? Bu bakış açısının, bir çeşit yeniden başlama olduğunu düşünebilirsin. Geleneksel dansların nasıl kökenleştiğini, insanların nasıl dans ettikleri

1 János Fügedi, Transilvanya dans koleksiyonuna sahiptir.

gibi. Benim yaptığım işin güzel tarafı, hareketin özünü, sembollerdeki mekân, ritim ve dinamiklerle yakalamak (bu üçünü de, yakalamışsan bile gerçekte, durağan bağlamı yakaladığından emin olma). Bir dansı gerçekten tanımlayabilecek karakteristik hareketler vardır. Ben hareketin iskeletine mümkün olduğunca yakın bakış açısını geliştirmek için, bir ince ayar bulmaya çalışıyorum. Ben araştırmalarda sadece notatördüm. Benden istedikleri dansları yazdım. Ama sonra, bu bölümün liderlik pozisyonuna teklif edildiğim zaman, dans araştırmalarının temel prensipleri, "Gerçekte ne olabilir?" diye düşünüyordum. Bu bölüm, genellikle araştırmalarının temelini etnografiye dayandıran bir bölüm olmuştur. Araştırmacılar, üniversitelerde etnografi okumuş, etnograflardır. Onlar hareketi, etnografik anlamıyla tanımlarlar. Martin György, dansların notaya alınması, dansların analizi, dansların ve motiflerin sınıflandırılmasına dair bir yaklaşım geliştirdi[1]. Dialekti kurdu, hareket veya müzik bileşenlerinin temeline dayanan dans türlerini kurdu. Ben etnograf olmadığım için, büyük bağlam ne olabilir diye düşünüyordum. Sonunda; "Tarihi dans nedir, dansta çağdaş yaklaşım nedir?" sorularına cevap aradım. Bunlar tarihsel içeriğin içerisine konulabilirdi. Bu noktadan itibaren, filmlerin yıkanması, dansların kayıt edilmesi, bütün verilerin kaydedilmesi ve sosyal bağlamda, dans hakkında röportajlar yapmak gibi bir dizi işlemden sonra, bu çalışmaların bizi getirdiği noktada, biz bu koca dünyadan farklı çağları, farklı bölgeleri, farklı insanları karşılaştırabiliyoruz. Biz geniş resmi görmeliyiz ve temel konsept bu olmalı.

**Dans araştırmaları işinin çok büyük ve kapsamlı bir iş olduğunu söylüyorsunuz. Siz ülke ve enstitü olarak bu işin neresindesiniz?**

Öncelikle, enstitü olarak bizim araştırmalarımız, Macar Geleneksel Dans'ı yani, Transilvanya'nın da içinde olduğu Karpat Havzası halk dansları ile sınırlıdır.

Ben, bu geniş konsepti düşündüğümde, fark ettim ki, bunu mümkün kılmak için araçlara ihtiyacımız var. Bunu yapacak insanlara ihtiyacımız var, bunu yapacak araçlara ihtiyacımız var. Araçlar… Örneğin dans notası… Dans notası, sadece dansı notlamak ile ilgili değildir. Dans notası, geniş konseptle ilgilidir ve bu dans literatürüdür. Rudolf Laban'ın bir sözü var, Laban, burada notasyon sistemini kullandığımız kişidir, aslında bu onun notasyon sistemi değildir, sadece ölümünden sonra böyle isimlendirilmiştir[2]. "Dans, kardeş sanatları olan, müzik

1 Bzk. "A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance" (A Methodological Sketch). Győrgy Martin and Ernő Pesovár. (Acta Ethnographica, Vol. X, Nos. 1-2, pp. 1-40, Budapest, 1961).

2 Rudolf Laban, dans notasyon sistemini Schrifttanz olarak adlandırdı ve bu giriş niteliğindeydi daha sonra 1928'den itibaren meslektaşlarının sisteme büyük katkıları oldu (Fügedi, 2016, s. 9).

ve şiir gibi, aynı düzeyde kabul edilebilir ve sadece dans kendi literatürünü bulur". Bu, benim literatürü temel alan, bütün bilimlerde gördüğüm şeydir. Örneğin, elbette yüz yıl hakkında bir metin yazmak kolaydır, aşağı yukarı müziği notaya almak kolaydır ve şimdi biz dans notasında çağı yakaladık. Çünkü Laban'ın notasyon sistemi analitik çalışmalara oldukça uygun ve araştırmacılara sistematik gözlem yapma şansı veren bir sistemdir. Aynı zamanda sürekli geliştirilmiş ve geliştirilmeye devam edilen dinamik bir sistemdir. Sistem 1928 yılında duyuruldu ve şimdi Avrupa'da uygulanıyor, Amerika'da uygulanıyor, Afrika'dan bazı öğrencilerim var… Onlar da, kullanıyorlar ve sistem yavaş yavaş gelişiyor. Ve belki bir gün, halk danslarının genel literatürü olacaktır. Yani, ben araçlar yaratıyordum. Bu araçlardan biri de, notasyon sistemiydi. Diğer sistem, analitik sistem. György Martin (1932-1983), Olga Szentpal ve Maria Szentpal, onlar da, analiz ettikleri dansların türünü yarattılar. Olga Szentpal, dansın nasıl digitalize edileceği, nasıl koreografilerin yapılacağına dair bir doktrin[1] yarattı. Ve sonra ben de, notaları bilgisayar ile edit edebileceğim bir sistem yaptım. Bu sayede, yayınlar ve kopyalar oluştu. Çalışma arkadaşlarım da, fonksiyonel analiz, etnografik analiz ve daha birçok araçlar yarattılar. Bu karmaşık bir mesele, biz araçlar yaratıyoruz, yayınlar ve araştırma sonuçlarını yayınlıyoruz.

Macar Geleneksel Dans Araştırmaları'nın tarihi, 20. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. 1945'e kadar, yaklaşık bin metre film yapıldı. 1945'ten sonra, halk oyunları araştırması, önemli bir kurumsal destek aldı ve yaklaşık 10 yıl sonra, en önemli belgeler, film koleksiyonu yaklaşık 100 köyden, 10.000 metrelik filmden oluşuyordu. O zamandan beri sürekli geliştirilmektedir. Bugün, Müzikoloji Enstitüsü arşivlerinde, yaklaşık 370.000 metre siyah-beyaz 16 mm film - 700 saatlik tahmini bir çalışma süresi, yaklaşık 1500 saha çalışması sonucu - koleksiyonu saklanıyor.

**Sizin dansa, özellikle de, geleneksel danslara bakış açınız, diğer araştırmacılardan biraz farklı. Sizin için dans/geleneksel dans ne anlama geliyor?**

Genel olarak dans araştırmaları dünyasında, insanlar danstan konuşuyorlar. Dansı izlemeye gidiyorlar ve dans hakkında konuşuyorlar. Ben, dansı görsem bile, onların neden konuştuklarını anlamıyorum. Bir de, benden onlarla ortaklaşmamı umuyorlar… Çünkü bir şey söylediklerinde, benim onları anlamamı umuyorlar, beklentileri bu yönde oluyor. Çünkü onlara göre, sen dansı biliyorsun, Transilvanya Danslarını biliyorsun ya da, herhangi bir dansı, yani onların ne konuştuklarını bilmem gerekiyor. Ama aslında bilmiyorum. Ve sonra sana film gös-

1 Olga Szenpál "Sanatsal hareketin kategorizasyonu", "beden tekniği", "ritim teorisi", "alan teorisi" ve "hareket sanatı" gibi bir sistem doktrini yaratmıştır (Fügedi, 2016, s.5).

teriyorlar. Şimdi bu daha iyi… Çünkü belgeleme konuyu aydınlatır. Hareket, çok karmaşık bir girişimdir. Benim gerçekten notaya ihtiyacım var, çalışmalarımda söylediğim her şey, dans ritmi üzerine temellendirilmiştir. Ben bir şey söylediğim zaman, bu metin üzerinde, notasyonla kanıtlandığı içindir. Sen, dansın metni üzerinde konuşabilirsin. Bu sayede metin üzerinde tartışabilirisin. İnsanlar genellikle dansın sosyal gerçekleri hakkında konuşuyorlar. Bense, insanların dans hakkında sürekli konuştukları bu isimleri, isimlerin arkasındaki gerçekleri bilmiyorum. Dansların hareketlerine baktığınızda, birbirinden farklı karşılaştırılabilir değerler görünür. Ancak bunlar, fonksiyonel açıdan aynı olabilir.

**Siz hem araştırmacı, hem notatör, hem de öğretmensiniz. Bu üç kimliği nasıl dengede tutuyorsunuz?**

Bence öğretmenlik çok önemli. Ben öğrencilerimden çok şey öğrendim. Onlara öğrettim, onlar da, bana öğretti. Zaman değiştiği için, sorunun içindeki soruşturulan, analitik yaklaşım da beklendiği gibi değişmelidir. Bir örnekle anlatayım. Ben notasyonu Maria Szentpal'den öğrendim ve Maria Szentpál neredeyse tamamen sahne danslarını notaya alıyordu. Ve bu sahne dansları, çok mantıklı organik koreografilerdi. Macar Halk Dansları hareketinde, 1970 lerin ortalarından beri, sahne koreografilerinden orijinal materyallere birçok değişiklik yaşandı. Amatör halk dansçıları, orijinal dansları öğrenmeye başladılar ve şimdi bütün sahnelerde orijinal dansları görebilirsiniz. Ve bizim öğrendiğimiz materyal… Biz notasyonu, bu sahne dansları üzerine temellendirilmiş olarak öğrendik ve ben de notasyonu bu sahne kompozisyonları üzerinde öğretseydim hiç öğrencim olmazdı. Nefret ederlerdi. Onlar için bu hareket dizilerinin hiçbir anlamı yok. Ben de, bütün örnek setimi yeniden yazdım. Orijinal geleneksel danslar temelinde bir kitap yarattım. Tabiî ki, teori aşağı yukarı aynı. İnsanların genel beklentisi, senin araştırma sonuçlarını basılı olarak yayınlamandır. Teknolojik çevre de değişti. Bizler filmlere sahibiz. Filmlerin kopyaları yapıldı ve farklı merkezlere dağıtıldı. Şimdi biz internet sayesinde, her şeyi yayınlayabiliyoruz. Günümüzde insanlar, Motion Capture konusunda büyülenmiş durumdalar. Motion Capture video ve film gibi sadece dansı kaydetmenin bir başka formudur ama dansı video ya da, filmden daha iyi anlamanıza yardımcı olmaz. Çünkü hareket harekettir. Sadece başka bir yol sunar. Bence gerçek analiz bir tür anlamadır, hareketin kendi içerisindeki bilişselliğidir. Yani araştırma ve eğitim bir birleri ile bir çeşit ilişkidedir.

**Dans analizine yeni yaklaşımlar ve teoriler sunan biri olarak, bu gün János Fügedi'nin kendi ekolü var diyebilir miyiz? Sizi Knust, Guest ve Szentpál'den farklı kılan yönler var mı? Nelerdir?**

Aslında, Knust ve Hutchinson, Laban hareket Notasyonu Sistemi'nin atalarıdır. Laban'ın yaşı yeterince ilerlediği zaman, dünyada sistemini devam ettirebilecek bazı insanları görevlendirdi. Bu isimlerden bazıları, Albrecht Knust (1896-1977), Ann Hutchinson[1](1919-), Lisa Ulman(1907-1985)… Bu insanlar, sorumluluk alıp notasyon sistemini devam ettirdiler ve onların dışında hiç kimse sistemi değiştiremez, şimdi sadece Hutchinson değiştirebilir, çünkü o hayatta. 100 yaşında olmasına rağmen hala çok aktif. Daha sonra, Maria Szentpál sistemde bazı fikirleri, küçük sınıflandırmaları düzenledi ve belki bazı sembolleri… Onlar gerçekten lider temsilcilerdir. Ama benim yaklaşımımda ise, ben hareket analitiği konseptini kullanıyorum. Notasyonu, Laban sisteminden öğrendim ve geleneksel danslara uzanıyorum. İnsanlardan ve araştırmacılardan istediğim; geleneksel dansa, onların yarattığı bir şey gibi bakmalarıdır.

**Şekil 5.** Ann Hutchinson Guest **(**Language of Dance Centre, 2020)



**Eğitim sisteminizde dans notasyonu oldukça önemli. Bunun nedeni nedir? Dans okullarındaki sisteminiz nasıl şekillendi?**

Dans notasyon sistemi, yani Laban sistemi, Macaristan'a 1938 yılında geldi. Laban tarafından sistem duyurulduktan on yıl sonra. Szentpal'in okulunda önceden bu sistemi öğrenenler vardı. Onlar eve döndüler. Olga Szentpal öğrencileri

1 Almanya' da Albrecht Knust, ABD'de Ann Hutchinson Guest, Laban sistemini geliştirdiler ve bu kavramlar belirli endikasyonlarda ve hareketlerde farklı olan iki lehçede sonuçlandı. Sistem uygulayıcıları bugün Knust'un versiyonuna "Kinetography Laban" diyorlar. Hutchinson tarafından ise sisteme "Labanotation" adı verildi (Fügedi, 2018, s. 1).

tarafından oldukça desteklen bir kişiydi. İkinci dünya savaşından sonra Macaristan'da yeni bir politik sistem yaratıldı ve bu politik sistem halk kültürünü gerçekten oldukça destekliyordu. Halk kültürü, vurgulanması gereken bir şeydi. Halk dansları ve amatör dans grupları da, önemseniyordu. Sonra, koreograf yetiştirme kurslarından bir tanesi, bir tiyatro kurdu. " University For Dramatic Art", koreograf yetiştirme kursu içerisinde, dans notasyonu çalışma konularından bir tanesiydi. Çünkü bu kurs, Olga Szentpál tarafından kurulmuştu. Bu, eğitimdeki ilerleyen çizgilerden bir tanesiydi.

**Şekil 6.** Olga Szentpál, Béla Bartók'un kompozisyonu için hazırladığı koreografiyi icra ederken (Fügedi, 2016, s. 4)



Bir diğer çizgi ise, György Martin, Macaristan Geleneksel Dans araştırmalarında, gerçekten bir liderdir. Üniversiteyi bitirdi ve sonra etnograf eğitimciliği yaptı. Birkaç yıldan sonra, Zoltán Kodály tarafından, halk müziği araştırmasını devam ettirmesi için müzikloji enstitüsüne, halk müziği araştırma grubuna davet edildi. Bu bir geleneksel müzik topluluğuydu. Her türlü müzik notaya alınmalıydı. Her araştırmacı nota yazmak zorundaydı. Martin ise otomatik olarak dansları notaya almaya başlamıştı. Bu noktadan itibaren, Martin gerçekten araştırmalarında notasyonu temel almak istemişti. Bu onun için bir konseptti. Şimdi sıradaki adım, Macar Dans Akademisi'nde profesyonel dans eğitimi kurmaktı. Akademide sadece bale öğrencilerini yetiştiriyorlardı.

Bu sistemi iki kişi kurmuştu. Bunlardan biri Miklos Rábai, Macaristan Devlet Dans Topluluğu'nda baş koreograf, diğeri ise György Martin. Rábai, Szentpál'ler ile iyi bir bağlantı içerisindeydi ve notasyona çok inanıyordu. Martin'in dansçıları için bir notasyon sınıfı vardı ve onlara notasyon öğrenmek zorunda olduklarını söyledi ve otomatik olarak bu eğitime tabi tutuldular. Sonra geleneksel dansçı yetiştiren hocalar, on yıl sonra bu konuyu çalışmak zorunda kaldılar. Bu olaydan itibaren dans notasyonu, geleneksel dans eğitmeni yetiştirme programlarında, zorunlu konu haline geldi. Siz buna ister kaza deyin, ister Macar'ların özel bir bakış açıları… İlginç olan şu ki, bölümün başına geçen hiç kimse bu kuralın değişmesine izin vermedi, çünkü hepsi bir zamanlar, buralarda öğrenciydi ve hepsi bunun önemini biliyordu.

**Şekil** 7. György Martin (sağdan birinci), Alan araştırması sırasında (Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology)



**Bütün araştırmacılar alan araştırmasının genel kurallarını bilmesine rağmen, araştırmacıların kendilerine göre bazı özel teknikleri ve sırları vardır. Sizin özel yöntemleriniz nelerdir? Alan araştırmalarınız sırasında sizi en çok etkileyen olay neydi?**

Ben bir etnograf değilim. Etnograflarla birlikte birkaç alan araştırması yaptım, kendi alan araştırmamı da yaptım. Ancak bu konuda gerçekten profesyonel değilim. Ben gerçekten daha fazla dansla ilgilendim. Alana gittim, filmler, ses kayıtları ve röportajlar yaptım. Ama burada kolay olan neydi? İlk olarak, bence alan araştırmasında, en temel ekipman insanlarla bağlantı kurabilmek. Eğer sen iyi bir bağlantı kurarsan, senin için dans etmekten mutlu olurlar. Ama sadece sahaya gidip, görev gibi bunu yapmalarını rica edersen, yine yaparlar ama performansın

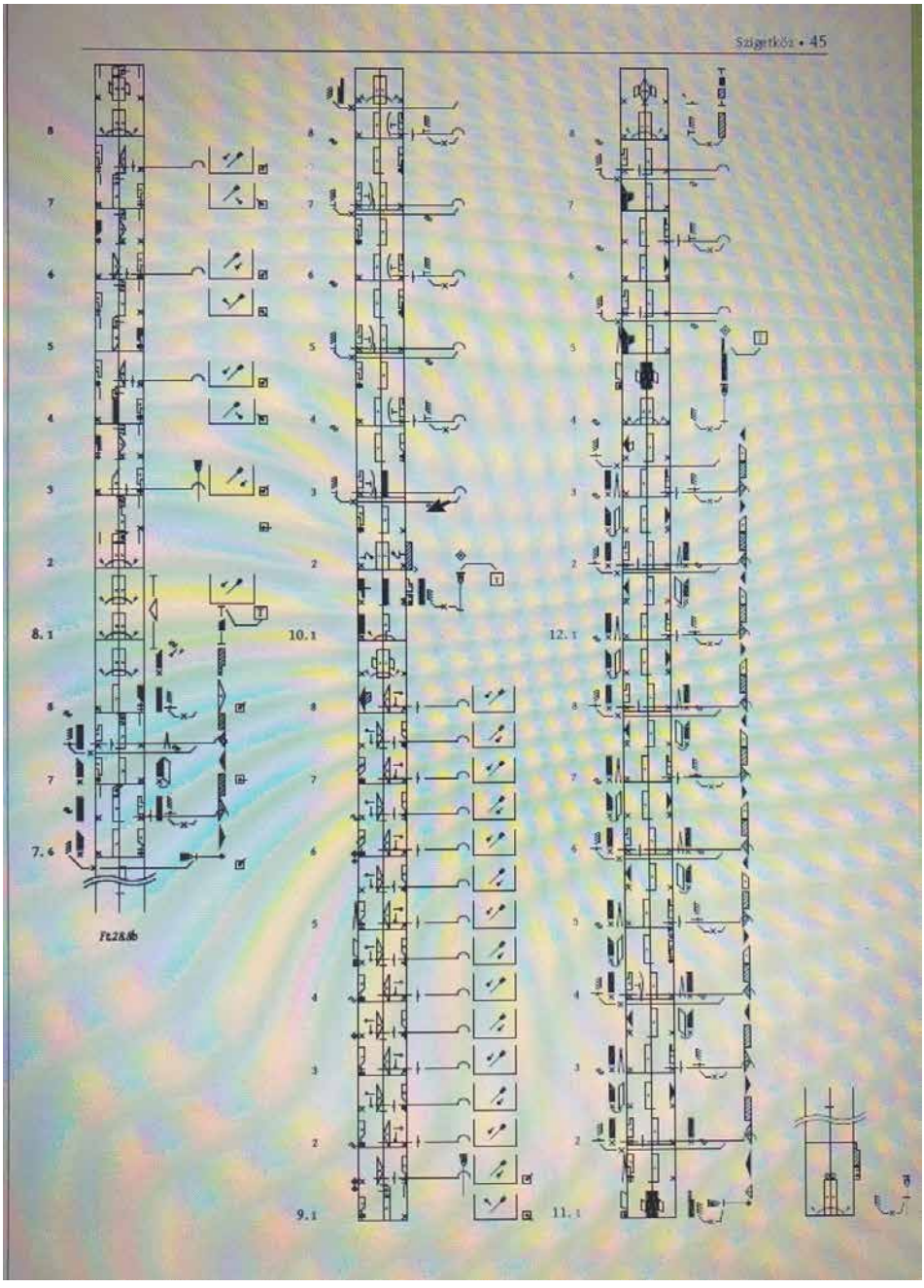
niteliği açısından, bu pek de tatmin edici bir eylem olmaz. Beni en şaşırtan olaylardan biri ise, bir kişiyi filmden notaya almam istenmişti ve ben de notalamaya başladım. Notaya yazdım, yazdım… Ama hareketi bir türlü anlayamadım. Çeşitli yollar denedim ama yine de bağlantı kuramadım. Sonra, o adamın yaşadığı köye, (Transilvanya'nın bir köyünde yaşıyordu) gitmeye karar verdim. Adam ile buluştum ve onun nasıl çalıştığını, sanatını nasıl icra ettiğini, kendi çevresiyle nasıl ilgilendiğini gördüm ve onun dansını anladım. Tabiî ki, dansını da izledim.

Ama bu sadece dansı gözlemlemek değil, sonuçta adamın kim olduğunu gördükten sonra dansını yazabilmiştim. Sonuçta bu bir çeşit adamın kim olduğunun tarihiydi. Filmde, yalnızca hareketi görebilirsin, kişisel bağlantılar olmaz. Soruna dönecek olursak, herhangi biri, dansçı ile kişisel temas kurabilir, bu onları anlamanın en iyi yoludur. Öte taraftan analiz yapmak daha kolay olacaktır. Diğer taraftan başarılı bir saha çalışmasının en kritik noktası, bu dansların nasıl yaratılacağı hakkındaki bilginin hala yaşadığı otantik, doğaçlama halkın bulunabileceği köyleri veya bölgeleri bulmaktır.

## Sonuç

János Fügedi, dans yazımı, dans analizi, notasyon öğretimi konularında kendine özgü bir bakış açısına sahip bir dans araştırmacısıdır. Hareketi, zaman çizgisinin bir noktasında gerçekleşen bir kesit olarak görmez. Hareketi o çizgide devam eden bir süreç olarak görür. Birçok notatör, dansları notaya alırken belirli bir motif üzerinde yoğunlaşırlar ve en belirgin ve karakteristik hareketi yapan beden parçası hangisi ise, bedenin o parçasında gerçekleşen hareketleri yazarlar. Analizleri de yine o baskın motif üzerinden yaparlar. Ancak Sayın Fügedi, hareket eden bedende, paralel zamanlarda, paralel eylemler olduğunu ve bu eylemlerim dansı anlama noktasında çok önemli araçlar olduğunu düşünmektedir. Aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi, dans bütünsel olarak algılayıp, yapılan her bir hareketi detaylı bir şekilde yazmaktadır.

**Şekil 4.** Söprűtánc. János Fügedi tarafından transkripsiyonu yapılmış bir Macar Geleneksel Halk Dansı (Fügedi,Vavrinecz, 2013, s 45)



János Fügedi, Laban Hareket Notasyonu'nun Macaristan'daki gelişimi sürecine ilk elden tanıklık etmiş biri olarak röportajı aracılığı ile Macar Halk Dansları ile buluştuğu ilk andan itibaren, edindiği tecrübeleri, dans sanatının ve etnokoreoloji bilimin ülkesindeki yapısını aktarmıştır.

Laban hareket yazım sisteminin Macaristan'a gelişi ve dans eğitim sistemlerindeki yeri hakkında bilgiler vermiştir. Eğitim müfredatlarında vaz geçemeyecekleri bir unsur olduğunu söylediği sistemin, öğretim yöntemleri hakkında da tavsiyede bulunmuştur. Hareket yazım sistemini öğretirken yalnızca semboller aracılığıyla değil, en hâkim oldukları geleneksel danslardan seçilen motiflerle yapılması gerektiğini ifade etmiştir. Bu yöntemle öğrenciyi sıkmadan hem bir dans yazım sistemini, hem de geleneksel dansların öğretilebildiğini vurgulamıştır.

Bunun yanında, Macar Bilimler Akademisi İnsan Bilimleri Araştırma Merkezi Müzikoloji Enstitüsü'nde görev yaptığı süreç boyunca edindiği deneyimleri aktarmış, Macar Etnokoreolojisi'nin çalışma prensiplerini ve temel konseptini aktarmıştır. Bu noktada araştırmacılara, geleneksel dans araştırmalarında, fonksiyonel ve analitik yaklaşımların birlikte kullanılarak, bütünsel bir çalışma ile ekip halinde yürütülmesi gerektiğini tavsiye etmiştir.

Alan araştırmaları konusunda dikkat çektiği husus ise, alana gidildiğinde kaynak kişi ve/veya icracı ile kurulacak iletişimin son derece önemli ve araştırmanın kalitesi açısından son derece hassas bir nokta olduğunu konusudur.

János Fügedi'nin Macar Etnokoreolojisi içerisinde, geleneksel dansların araştırılmasına dair olan yaklaşımı, bu gün Müzikoloji Enstitüsü bünyesinde oldukça zengin bir veri tabanı kurulmasını sağlamıştır.

Halen Macar Bilimler Akademisi İnsan Bilimleri Araştırma Merkezi Müzikoloji Enstitüsü'nde ve Macar Dans Akademisi'ndeki görevlerine devam etmenin yanında; International Council Of Kinetography Laban (ICKL), International Council for Traditional Music (ICTM) gibi uluslararası bilimsel kuruluşlarda, hem "Laban Kinetografisi" hem de "etnokoreolojide hareket analizi" gibi konular üzerine çalışmalarına devam etmektedir.

## KAYNAKÇA

(2020, April 20). Language of Dance Centre: https://www.lodc.org/old-about-us/dr-ann-hutchinson-guest.html adresinden alınmıştır

Benesh, R., & Benesh, J. (1956). *An introduction to Benesh Dance Notation.* London: A. and C. Black.

Fügedi, J. (2011). *Tanc – Jel – Íras, A néptáncok lejegyzése Lábán-kinetográfi ával.* Budapest: L'Harmattan – MTA Zenetudományi Intézet.

Fügedi, J. (2016). *Basics of Laban Kinetography for Traditional Dancers.* Budapest: Institute for Musicology • Research Centre for the Humanities.

Fügedi, J. (2016). Doctrines and Laban Kinetography in a Hungarian. *Journal of Movement Arts Literacy, 3*(1), 1-27.

Fügedi, J. (2018). Notatin Dances From Films: A Method in Hungarian Ethnochoreology. *Journal of movement arts literacy, 4*(1), 1-19.

Fügedi, J., & Vavrinecz, A. (2013). *Old Hungarian Dances Styles, The Ugros, Anthology.* Budapest, Hungary: 'Harmattan – MTA Zenetudományi Intézet.

Guest, A. H. (1998). *Choreo-Graphics, A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present.* New York: Routledge.

Guest, A. H. (2011). *Labanotation, A System of Analyzing and Recording Movement.* New York: Ruotledge.

György, M., & Pesovar, E. (1961). "A structural analysis of the Hungarian folk dance" (A methodological sketch). *Acta Ethnographica, 10*(1-2), 1-40.

Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology. (tarih yok). *Knowledge Base of Traditional Dances, Photos*. 2020 tarihinde Research Centre for the Humanities of the HAS: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/photos_en.asp adresinden alındı

# SINIF ÖĞRETMENLERİNİN MÜZİK DERSİNE YÖNELİK TUTUM ÖLÇEĞİ GELİŞTİRME ÇALIŞMASI

ÖĞR. GÖR. AYKUT BÜYÜKKÖSE[1]

## ÖZ

Bu çalışma ilkokullardaki müzik derslerini yürüten sınıf öğretmenlerinin müzik dersine yönelik tutumlarını ölçmeyi amaçlayan bir ölçek geliştirme çalışmasıdır. Araştırmanın evrenini, Ankara ilindeki bütün öğretmenler, örneklemini ise 2018-2019 Eğitim Öğretim Yılında, Yenimahalle ve Sincan ilçelerinde belirtilen okullarda çalışmakta olan 254 sınıf öğretmeni oluşturmaktadır. Bu çalışmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Maddelerin hazırlanmasında, Smith'in (1968) "Tutum, bir bireye atfedilen ve onun bir psikolojik obje ile ilgili düşünce, duygu ve davranışlarını düzenli bir biçimde oluşturan bir eğilimdir" tanımından hareketle bilişsel,duygusal, ve psikomotor boyutlardan ve 15'i olumsuz 25'i olumlu toplam 40 maddeden oluşan madde havuzu hazırlanmıştır. Beşli likert tipi ölçekte düzenlenmiştir. Geliştirilen modelin Cr Alfa güvenirlik katsayısı 0,84 olarak saptanmıştır.Yapılan Açımlayıcı Faktör Analizi doğrultusunda 14 maddelik 3 Faktörlü bir model ortaya çıkarılmıştır.Yapılan Doğrulayıcı Faktör Analizi sonucunda elde edilen RMSFA= 0.08, AGFI =0,80 ,GFI=0.86, NFI=0.86 ve CFI = 0,92 indekleri modelin uygulanabilir olduğunu ortaya koymuştur.Bu çalışmanın MEB ARGE çalışmalarında kullanılması önerilmektedir.

1 Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Müziği Bölümü, Öğretim Görevlisi

## GİRİŞ

İlkokul'daki eğitim süreci bireyin bütün gelişim alanlarında önemli bir yere sahiptir. Bireyin son çocukluk dönemini kapsayan bu sürecin etkili ve verimli bir şekilde yürütülmesi gerekmektedir. Sınıf öğretmenlerinin yürüttüğü ilkokullardaki müzik dersleri bu sürecin önemli bir parçasıdır.

Say'a göre "Kültür üreten tek varlık insandır. Kültür üretiminde en içtenlikli, yürekli davranan, yeteneğini ve yaratıcılığını çekincesizce ortaya koyan çocuklardır. Dolayısıyla müzik eğitiminin en değerli alanı çocuklara yöneliktir" (Say, 2002, s.361).

Müzik eğitiminin ilkokuldaki bireylerin (6-10 yaş grubu) çok yönlü gelişimine katkı sağladığına yönelik birçok araştırma yapılmıştır.

Kocabaş'a göre

Bir eğitim aracı olarak müzik:

- Okul ve toplum çevresinde nitelikli yaşam için katkıda bulunur,
- Öğrencilerin gelecek için hazırlanmalarında yardımcı olur ve hobidir,
- Daha çok çalışmaya yönelterek günü yaşanabilir ve ilginç yapar,
- Düşünme becerilerini ilerletmede üst düzey davranışlar içerir,
- Hayal etmeye ve yaratmaya yol gösterir, deneyim ve yaratıcılığa katkıda bulunur,
- Yaşamı zenginleştirir, geçmiş ve şimdiki kültürler gibi öz kültürel zenginlikleri anlamayı sağlar,
- Duyarlılığı geliştirir,
- Ekip çalışması ve uyumu teşvik eder,
- Çalgı çalma yoluyla büyük ve küçük kasların uyumlu çalışmasını sağlar,
- Yaratıcılık ve bireyselliği geliştirir,
- Disiplinli ve sistemli çalışmaya yönlendirir,
- Eşsiz ve farklı öğrenme modelleri sağlar,
- Diğer zeka alanlarını geliştirir,
- İnsanlar için dışavurumsal bir terapidir,
- Okul programlarında diğer alanlarda zorluk çeken öğrencileri başarıya hazırlar,
- Benlik değerine katkıda bulunur (Kocabaş, 2003, s. 82).

Geçmişten geleceğe Müzik Eğitimiyle ilgili Koday, Dalcrose, Orff gibi birçok yaklaşım, müzik eğitiminin, öğrencilerin hazır bulunuşluklarına göre olabildiğince erken yaşta gerçekleştirilmesinden yanadır. Hatta Suzuki yaklaşımı eğitilmiş

bir çocuğun, doğuştan gelen yeteneklerini az veya çok olarak belirtmenin yanlış olduğunu doğumdan hemen sonra doğru bir eğitimle başarılı olunabileceğini öne sürer(Szuki, s11,2010).

Bu bilgilere dayalı olarak erken yaştaki müzik eğitiminin öneminin büyük olduğunu söyleyebiliriz. Küçük yaştaki bireyler müziksel becerilerinin gelişimi acısından ileri yaşlara göre daha avantajlıdır. Neredeyse birçok müzik eğitimi yaklaşımı müziksel becerilerin, kritik dönemini vurgulamaktadır.

Ülkemizde bugün MEB'e bağlı devlet okullarında, ilkokul birinci kademede ve okul öncesinde, müzik derslerine sınıf öğretmenleri ve okul öncesi öğretmenleri girmektedir(43.Madde).

Küçüköncü (1998), ilköğretim okullarındaki müzik dersinin verimliliğinin artmasında sınıf öğretmenlerine verilen müzik eğitiminin yeterli düzeyde olmasının gerekliliğini öne sürmüstür. Akgül Barış ve Özata'nın (2009) sınıf öğretmeni adaylarıyla yaptığı bir çalışmada; adaylar, lisans düzeyinde aldıkları müzik eğitiminin müzik derslerinin öğretim programını yürütmekte yeterli olmadığını ve derslerde öğretecekleri şarkı dağarcığı konusunda yeterli olmadıklarının söylemektedirler. Sınıf öğretmeni adaylarının müzik öğretimine yönelik özyeterlik düzeyini ortaya koyan başka bir araştırmada adayların çoğunlukla düşük öz yeterlik inancına sahip olduğu görülmüştür. Yüksek özyeterliğe sahip adaylar bu durumun nedenini ilköğretim dönemindeki müzik müfredatının çok fazla zorluk içermesine bağlarken, kendilerini bu alanda yetersiz bulan öğretmen adaylarının bu durumu çeşitli nedenlere dayandırdıkları anlaşılmıştır(Özmenteş, 2008). Bursa ilinde ilköğretim birinci kademede yapılan bir araştırmada 204 Sınıf öğretmeniyle yapılan bir araştırmada hizmet öncesi alınan müzik eğitiminin %50'si kısmen yeterli olduğunu söylemiştir ve %38inin ise yetersiz olduğunu belirtmiştir (Göğüş 2008, s.377).

Sınıf öğretmenlerinin, yürüttükleri müzik derslerine dair öğrenme alanları, kazanımlar ve özyeterliğin yanı sıra bu derse yönelik tutumlarının da müzik derslerinin verimli geçmesinde bir etken olduğu düşünülebilir.

Thurstone yaptığı bir çalışmada tutum kavramını, belirli bir konu hakkında insanların eğilimleri, hissettikleri, ön yargıları, önyargılı fikirleri, korkuları ve tehditlerin, inançlarının tümünün sonucu olarak göstermiştir. (Thurstone 1967, s.15).

Tutum, bireylerin, grupların toplumların her seviyedeki davranışlarını kolaylaştırabilen, engelleyebilen, yönlendirebilen bir kavramdır(Allport,1967; Arul,2002; Doob,1947; Underwood,2003).

Bir bireyin tutumları gözle görülemez fakat onun davranışlarına bakarak bir objeye ilişkin tutumu hakkında bilgi sahibi olunabilir(Tavşancıl, 2018, s.67).

Freedman, Sears ve Carlsmith (1993, s.267) Tutumu, davranışsal bir eğilim içeren bilişsel ve duyuşsal öğeleri bulunan, oldukça kalıcı bir sistem olarak tanımlamıştır.

Tutum, sosyal bilimlerde net bir şekilde tanımlanamamış kavramlardan bir tanesidir. Birçok tutum tanımı bulunmaktadır. Bunlardan en çok kabul görenlerden bir tanesi de Smith'in (1968) tanımıdır: "Tutum, bir bireye atfedilen ve onun bir psikolojik obje ile ilgili düşünce, duygu ve davranışlarını düzenli bir biçimde oluşturan bir eğilimdir" şeklinde tanımlamıştır (akt.Kağıtçıbaşı, 1999, s. 102).

Kağıtçıbaşı (1999) bu tutum tanımında dikkat çeken noktaları şu şekilde belirtmiştir;

1) Tutumlar bireylere aittirler.
2) Gözlenebilen yani atfedilen eğilimlerdir. Net bir davranış şeklinde ortaya çıkmazlar. Davranışa hazırlayıcı yönelimlerdir.
3) Psikolojik bir objeye yöneliktirler

Tutum bir bireye mal edilen ve onun psikolojik nesneyle ilgili, duygu,düşünce ve davranışlarını düzenli bir biçimde oluşturan eğilimdir(Usal ve Kuşluvan, 1999:125).

Bu tanımlar incelendiğinde tutumu oluşturan üç boyutu görüyoruz.Bu bilişsel, duygusal ve psikomotor boyutlardır. Tutum sadece bir davranış eğilimi ya da sadece duygu değil; duygu-davranış-biliş eğiliminin bütünüdür(Kağıtçıbaşı,2005). (Roger 2008) olumlu tutumların iş yaşamında başarının anahtarı olduğunu belirtmiş, bunun yanı sıra tutumların kişileri olumlu tutumları sayesinde sahip oldukları becerilerini daima modernize edebildiklerini belirtmiştir. Ülkemizde tutum kavramıyla ilgili birçok araştırma yapılmaktadır.

Bu çalışma ilkokullardaki müzik derslerini yürüten sınıf öğretmenlerinin müzik dersine yönelik tutumlarını ölçmeyi amaçlayan bir ölçek geliştirme çalışmasıdır.

Bu alanda yapılmış müzik dersine yönelik geliştirilen tutum ölçeği geliştirme çalışmaları incelendiğinde, yapılan çalışmaların örneklem gruplarının sadece lisans öğrencileri (sınıf öğretmeni adayları) olduğu görülmüştür. Dolayısıyla bu çalışmaların çıktısıyla geliştirilen ölçekler sadece sınıf öğretmeni adaylarına uygulanabilmektedir. Bu alanda müzik derslerini yürüten sınıf öğretmenlerine uygulanacak bir ölçek geliştirme çalışması olmadığı görülmüştür. Bu amaçla bu çalışmanın yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur.

Bu çalışma ilkokullardaki müzik dersleriyle ilgili yapılacak benzer çalışmaları desteklemesi, öğrencilerin bu dersten en yüksek seviyede yararlanması bakımından önemli görülmektedir. Çalışmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Tutum gibi psikolojik değişkenler için büyük gruplu örnekleme ihtiyaç duyulmuştur(Cohen ve Manion 2007 akt. Kurnaz ve Yiğit,2010).

### Çalışma Grubu

Evren, Ankara ilindeki bütün öğretmenler, örneklem ise Yenimahalle ve Sincan ilçelerinde belirtilen okullarda çalışmakta olan 254 sınıf öğretmenidir. İlçelerdeki okulların seçiminde sosyo-ekonomik farklılıklar taşıyan bölgelerde olması ve okulların kalabalık olması göz önünde bulundurulmuştur. Yapılması planlanan çalışmada aşağıda belirtilen aşamalar izlenmiştir.

### Madde Havuzunun Hazırlanması

Maddelerin hazırlanmasında, Smith'in (1968) "Tutum, bir bireye atfedilen ve onun bir psikolojik obje ile ilgili düşünce, duygu ve davranışlarını düzenli bir biçimde oluşturan bir eğilimdir" tanımından hareketle bilişsel,duygusal, ve psikomotor boyutlardan ve 15'i olumsuz 25'i olumlu toplam 40 maddeden oluşan madde havuzu hazırlanmıştır. Beşli likert tipi ölçekte düzenlenmiştir. Kapsam geçerliliği için uzmanlara danışılmış gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Anlatım bozuklukları ve imla hatalarını gidermek amacıyla dil uzmanlarıyla görüşmeler yapılmıştır. Son olarak tekrar alan uzmanlarından maddelerin pilot uygulama için uygun olduğuna dair onay alınmıştır.

### Verilerin Analizi

Veriler araştırmacının kendisi tarafından elden ulaştırılmak suretiyle uygulanmıştır. Toplanan veriler Spss 22 Paket programına aktarılmıştır. Belirlenen 254 kişilik grubun yarısına ait verilere açımlayıcı faktör analizi uygulanmıştır. Belirlenen yapının Cronbach Alfa Katsayıları hesaplanarak güvenirlik düzeyi belirlenmiştir. Yapı geçerliliğini hesaplamak üzere Lisrel programı aracılığıyla doğrulayıcı faktör analizi yapılmıştır.

### Geçerliğe İlişkin Bulgular ve Yorumlar

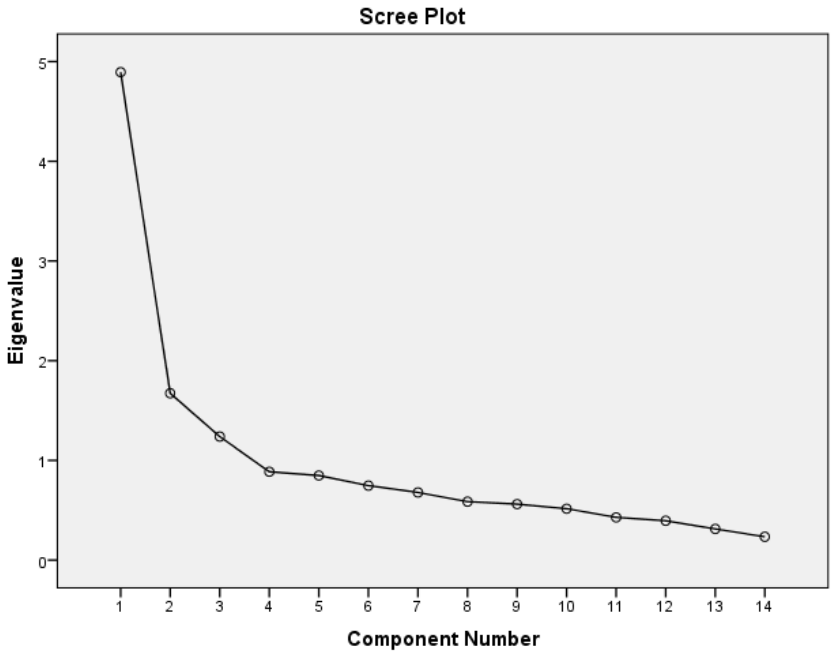
Geliştirilmesi planlanan modelin faktör analizine uygunluğunu saptamak için önce KMO Bartlett katsayısına bakılması gerekmektedir. KMO Örneklem grubundan gelen verilerin faktör analizi için uygun olup olmadığı KMO (Kaiser-Meyer-Olkin) katsayısı ve Bartlett testi ile açıklanabilir" (Büyüköztürk, 2007). Bartlett testinin 0,5 ten büyük olması beklenir.

**Tablo 1.** KMO and Bartlett's Test

| KMO and Bartlett's Test | | |
|---|---|---|
| Kaiser-Meyer-Olkin Measure of Sampling Adequacy. | | ,818 |
| Bartlett's Test of Sphericity | Approx. Chi-Square | 579,827 |
| | df | 91 |
| | Sig. | ,000 |

Geliştirilen modelin KMO Bartlett katsayısına bakıldığında (0,8) örneklem büyüklüğünün çok iyi olduğu söylenebilir.

**Tablo 2.**




Büyüköztürk (2007) çizgi grafiğinin maddelerin öz değerlerinin birleştirilmesi sonucunda elde edildiğini, bu nedenle grafikte görülebilecek hızlı düşüşlerin (kırılma noktalarının) faktör sayısını vereceğini belirtmektedir. Yapılan açımlayıcı faktör analizine dayalı olarak, 1 eigen değerinin üzerinde 11 tane faktör bulunmuştur sonra yapılan, düzenlemeler sonucunda faktörler arası düşüren maddeler atılarak 3 faktörlü yapı elde edilmiştir. Açımlayıcı faktör analizi sonucunda 14 maddelik üç faktörlü yapı ortaya çıkmıştır.

**Tablo 3.**

| Pattern Matrix[a] | | | |
|---|---|---|---|
| | Component | | |
| | 1 | 2 | 3 |
| Madde 19 | ,865 | | |
| Madde 24 | ,865 | | |
| Madde 17 | ,808 | | |
| Madde18 | ,754 | | |
| Madde 32 | ,539 | | |
| Madde14 | ,530 | | |
| Madde 12 | ,491 | | |
| Madde 20 | | ,891 | |
| Madde 31 | | ,656 | |
| Madde 13 | | ,562 | |
| Madde 5 | | ,516 | |
| Madde 1 | | | ,782 |
| Madde 35 | | | ,766 |
| Madde25 | | | ,706 |

Toplam Varyans: 56,981

Maddelerin faktör içerisinde gösterilmesi için faktör yükünün en az 40 olması gerekmektedir (DeVellis. 2003; Field,2005'den akt Kılıç Çakmak,Cebi,Kan 2014).Bu nedenle Tablo 1 deki .40'ın altındaki maddeler yer almamaktadır. Tabloda 19,24, 18, 32, 14, 12 maddelerinin 1. faktöre yük verdiği, 20,31, 13'ün 3. faktöre yük verdiği, 1, 35, 25, maddelerinin ise 3. faktöre. 40 üzerinde yük verdiğini görüyoruz.

**Tablo 4.** Faktörler Arası Korelasyon Katsayıları

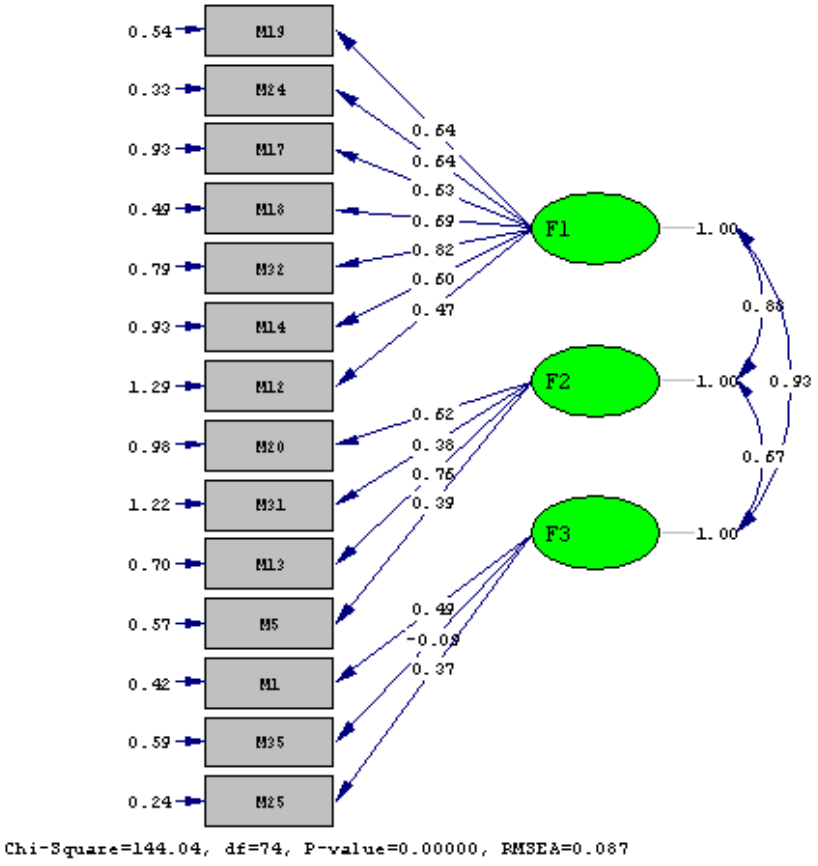
| Component Correlation Matrix | | | |
|---|---|---|---|
| Component | 1 | 2 | 3 |
| 1 | 1,000 | ,437 | ,405 |
| 2 | ,437 | 1,000 | ,373 |
| 3 | ,405 | ,373 | 1,000 |
| | | | |

Tablo 3 İncelendiğinde faktörler arasında pozitif yönde bir ilişki olduğu görülmektedir.

## Doğrulayıcı Faktör Analizi

Elde edilen verilerin diğer yarısında doğrulayıcı faktör analizi yapılmıştır. Yapılan 127 sınıf öğretmeninin verileri üzeride yapılan Doğrulayıcı Faktör Analizinin path diagramı Tablo 5'te yer almaktadır.

**Tablo 5** Faktör Analizi




Yapılan faktör analizi sonucunda RMSFA değeri. 08 olarak bulunmuştur. Jöreskog ve Sörbom'a (1993) göre bu değer iyi ve uygulanabilir bir uyuma işaret etmektedir. Yapılan analiz sonucunda AGFI indeksi 0,80 ,GFI İndeksi 0.86, NFI indeksi 0.86 ve CFI indeksi 0,92 olduğu görülmüştür. GFI ve AGFI 0.90 ve yukarı olması modelim mükemmel uyumunu; GFI için 0.85 ve yukarısının, AGFİ için ise 0.80 ve yukarı olmasının modelin kabul edilebilir ve uygulanabilir olduğunu göstermektedir(Jöreskog ve Sörbom,1993).

## Güvenirliğe İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Güvenirliğe ilişkin bulguları saptamak için Cronbach alpha kat sayıları madde test korelasyonları hesaplanmıştır.3 faktöre ait madde toplam korelasyonları ve geliştirilen modelin toplam güvenirlik katsayısı aşağıda yer almaktadır.

**Tablo 6:** 1.Faktöre ait Maddelerin Toplam Korelasyon Katsayıları

| Item-Total Statistics | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Scale Mean if Item Deleted | Scale Variance if Item Deleted | Corrected Item-Total Correlation | Cronbach's Alpha if Item Deleted |
| M19 | 23,3219 | 26,879 | ,617 | ,821 |
| M24 | 23,1329 | 25,107 | ,662 | ,812 |
| M17 | 23,5660 | 25,088 | ,624 | ,818 |
| M18 | 23,1172 | 26,095 | ,624 | ,819 |
| M32 | 23,5441 | 26,002 | ,549 | ,829 |
| M12 | 23,4392 | 24,965 | ,522 | ,837 |
| M14 | 23,4321 | 24,492 | ,632 | ,817 |

1.Faktörün Cr Alfa güvenirlik katsayısı 0,83 tür. Maddeler arasında pozitif ve anlamlı bir ilişki vardır.

**Tablo 7**: 2. .Faktöre ait Maddelerin Toplam Korelasyon Katsayıları

| Item-Total Statistics | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Scale Mean if Item Deleted | Scale Variance if Item Deleted | Corrected Item-Total Correlation | Cronbach's Alpha if Item Deleted |
| M5 | 9,9346 | 5,858 | ,436 | ,585 |
| M13 | 10,4756 | 4,566 | ,463 | ,541 |
| M20 | 10,9298 | 4,174 | ,542 | ,475 |
| M31 | 11,0165 | 5,068 | ,300 | ,666 |

2.Faktörün Cr Alfa güvenirlik katsayısı 0,61 tür. Maddeler arasında pozitif ve anlamlı bir ilişki vardır.

**Tablo:8** 3.Faktöre ait Maddelerin Toplam Korelasyon Katsayıları

| Item-Total Statistics | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Scale Mean if Item Deleted | Scale Variance if Item Deleted | Corrected Item-Total Correlation | Cronbach's Alpha if Item Deleted |
| M1 | 8,7194 | 2,858 | ,521 | ,487 |
| M35 | 8,6801 | 3,144 | ,353 | ,706 |
| M25 | 8,9843 | 2,587 | ,535 | ,458 |

3.Faktörün Cr Alfa güvenirlik katsayısı 0,65 tür. Maddeler arasında pozitif ve anlamlı bir ilişki vardır.

**Tablo:9** Reliability Statistics

| **Reliability Statistics** | | |
|---|---|---|
| Cronbach's Alpha | Cronbach's Alpha Based on Standardized Items | N of Items |
| ,841 | ,841 | 14 |

Geliştirilen modelin Cr Alfa güvenirlik katsayısı 0,84 tür. Maddeler arasında pozitif ve anlamlı bir ilişki vardır.

## Sonuç ve Öneriler

Yapılan araştırma da ve geliştirilen ölçekte Cr Alfa güvenirlik katsayısının 0,8 den büyük olması geliştirilen ölçme aracının yüksek derece de güvenilir olduğunu göstermektedir. ilgili araştırmalar incelendiğinde bu çalışma Varış ve Cesur 'un (2012), sınıf öğretmeni adaylarıyla ortaöğretim öğrencilerinin müzik dersine yönelik tutum ölçeği geliştirme çalışmasındaki parametrelerle benzerlik göstermektedir. Her iki çalışmada da yapılan açımlayıcı faktör analizi sonucunda 3 Faktörlü bir yapı ortaya çıkmıştır.

Cr Alfa kat sayısının yüksek çıkması MEB'e bağlı devlet okullarında bu çalışmanın sınıf öğretmenleri tarafından ne kadar dikkate alındığının ve bundan dolayı da tesadüfi hatalardan arınmış olduğu şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca bu araştırmadaki geliştirilen ölçekte 35. maddenin "müzik dersine branşı müzik öğretmenliği olan öğretmenlerin girmesini istiyorum" , ölçme aracının ayırıcılığını düşürmediğini ve 3. faktörde yer alması, sınıf öğretmenlerinin ilkokuldaki genel müzik eğitimini önemsediğini, bu disiplinin uzmanlar tarafından yürütülmesi gerektiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir. Ayrıca 35. maddenin atılamaması, bu çalışmanın literatürdeki diğer çalışmalarla paralellik gösterdiği şeklinde yorumlanabilir (Akgül Barış ve Özata'nın (2009), (Küçüköncü, 1998), (Özmenteş, 2008) ,(Göğüş, 2008).

Geliştirilen bu ölçme aracının Türkiye'deki bütün okullarda daha büyük gruplarda; özyeterlik, özfarkındalık gibi değişkenlerle ve daha farklı demografik anketlerle beraber uygulanarak, MEB'e bağlı devlet okullarındaki müzik eğitiminin iyileştirme çalışmalarında kullanılması önerilmektedir. Bu sayede erken yaştaki müzik eğitiminin niteliği arttırılarak sanatın dokunduğu daha nitelikli bireylerin yetişmesi beklenir.

## KAYNAKÇA


Allport,G.W.,(1967). Attitudes, Readings İn Attitude Theory and Measurement, Ed.Martin Fishbein. New York: Jonh Wiley and &Sons, Inc. 1-14

Arul,M.J. (2002). Measurement of attitude.

Akgül Barış D.(2009), Özata E. Sınıf Öğretmenliği Anabilim Dalında Alınan Müzik-Müzik Öğretimi Derslerinin Öğretmenlik Uygulamalarındaki Yansımaları. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Yıl 9, Sayı 18, Aralık, 27- 42

Büyüköztürk, Ş, (2007). Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı. (7. Baskı) Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Çilden, Ş. (2001). Müzik, çocuk gelişimi ve öğrenme. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 21(1), 1-8.

Doob, L.W.,(1947). The Behavior of attitudes. Psychological Review, 54, 135-156

Freedman, J.L., D.O. Sears, J. M. ,Carl Smith(1993). Sosyal Psikoloji, üçüncü baskı, ( Çevirmen:Ali Dönmez), Ankara: İmge Yayınevi,

Kocabaş, A. (2003). Müzik öğretiminin temelleri. İzmir: Ege Tan

Gögüş G.(2008). Eğitim Fakültesi Dergisi XXI (2), 369-382.

Underwood,D.M.,(2003) Student attitudes towards socially acceptable and unacceptable group working practictices, British Journal of Psychology,94, (3)

Usal,A. ve Kuşluvan Z.(1999). Davranış Bilimleri. Barış Yayınları, İzmir.

Özmenteş G., & Özmenteş S. (2008). Müzik Yeteneğine Yönelik Özyeterlik Ölçeğinin Geliştirilmesi, 1. Ulusal Eğitimde ve Psikolojide Ölçme ve Değerlendirme Kongresi'nde sunulan bildiri, Ankara

Kağıtçıbaşı, Ç. (1999). Yeni insan ve insanlar. İstanbul: Evrim Yayınevi.

Kağıtçıbaşı, Ç. (2005). Yeni insan ve insanlar. İstanbul: Evrim Yayınevi(onuncu basım)

Jöreskog,K. G. & Sörbom D.(1993) LISREL 8: Structural equation modelling eith SIMPLIS command language.Chicago: SSI Scientific Software International Inc.

Say, A. (2002). Müzik sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

Saygı C., Şeker S. S.( 2013), Sınıf Öğretmeni Adaylarının Müzik Öğretimine İlişkin Tutumlarını Ölçmeye Yönelik Ölçek Geliştirme Çalışması Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/8 Summer 2013, p. 1237-1246, ANKARA

Suzuki,S.(2010).Sevgiyle Eğitmek, (Jülide Yalçın Dittgen Çeviri)İstanbul.Porte Müzik. Birinci Baskı.

Tavşancıl, E. (2018). Tutumların Ölçülmesi ve SPSS ile Veri Analizi, Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık.

Thorstone, L.L. (1928). Attitudes can be measured, American Journal Of Sociology,(33)4, 529-554. Doi:10.1086/214483

Millî Eğitim Bakanlığı Okul Öncesi Eğitim Ve İlköğretim Kurumları Yönetmeliği(2014).

Küçüköncü, Y. (1998). "Sınıf Öğretmenliğinde Müzik Eğitimi".<http://egitimdergi.pamukkale.edu.tr/makale/sayı7/3SINIF%20ÖĞRETMEN ĠĞĞNDE%20MÜZĠK%20EĞĞTĠMĠ.pdf> 07.06.2008

İlkokul Birinci Kademe Sınıf Öğretmenlerinin

**Yürüttükleri Müzik Dersine Yönelik Tutum Ölçeği**

| | | **Kesinlikle katılmıyorum** | **Katılmıyorum** | **Kararsızım** | **Katılıyorum** | **Kesinlikle katılıyorum** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 1 | Müzik dersinin bütün kademelerde işlenmesini gerekli görürüm. | | | | | |
| 5 | Müzik dersinde öğrencilerime okul şarkıları öğretirim. | | | | | |
| 12 | İlkokulda müzik dersleri seçmeli olmadır. | | | | | |
| 13 | Müzik derslerinde şarkıları öğrencilere hareketleriyle öğretirim. | | | | | |
| 14 | Müzik dersinin öğrenciye birkaç tane okul şarkısını öğretmekten başka bir katkısı olmadığını düşünüyorum. | | | | | |
| 17 | Müzik dersinde diğer derslerde yetişmeyen konuların telafisini yaparım. | | | | | |
| 18 | Müzik derslerinin olduğu gün huzursuz olurum. | | | | | |
| 19 | Müzik derslerine yönelik öğrencilerimi motive etmeye özen gösteririm. | | | | | |
| 20 | Müzik dersinde işleyeceklerim hakkında Müzik öğretmenlerinden bilgi alırım. | | | | | |
| 24 | Müzik dersi işlerken zaman bir türlü geçmez. | | | | | |
| 25 | Müzik dersi öğrencilerin sosyal becerilerini geliştirir. | | | | | |
| 31 | Müzik dersi kazanımlarının öğrenciler tarafından eksik öğrenilmesi beni telaşlandırır. | | | | | |
| 32 | Öğrencilerimle müzik dersi işlerken zamanın nasıl geçtiğini anlamam. | | | | | |
| 35 | Müzik dersine branşı müzik öğretmenliği olan öğretmenlerin girmesini gerekli görürüm. | | | | | |

# MUZİKA-YI HÜMAYUNDAN TÜRK BEŞLERİNE TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOK SESLENDİRME KONUSUNDA BİR DEĞERLENDİRME

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ NACİ MADANOĞLU[1]

## GİRİŞ

Müzik sanatı, hayatın eziciliği karşısında insanın direnç göstermesi ve böylece var oluşunu daha anlamlı kılabilme çabalarının bir ürünüdür. Taşlar, ağaç dalları ve kütükleri gibi nesneleri ritim yapmak için çeşitli şekillerde kullanabilen, boş bir kemik parçası ya da boynuzdan anlamlı sesler çıkarabilmeyi başaran insanoğlu bugün yakaladığı yüksek seviye ve yaratıcılığa karşın bir yandan küresel ısınma, açlık, hastalık ve savaşlar gibi sorunlara neden olan, diğer yandan neden olduğu sorunlara çözüm yolları arayan tek canlı türü gibi görünüyor.

Müzik sanatı, yapısı gereği gerçekleştiği an itibariyle insanı sarıveren kolayca etkisi altına alabilen özelliği yüzünden insanın en vazgeçilmez gereksinimlerinden biri ola gelmiştir. Aynı zamanda bir disiplin olarak ele alabileceğimiz müzik sanatının temel unsurlarından çok seslilik (armoni) ve çok sesliliğin bir uygulama biçimi olan çok seslendirme, bu bölüm başlığının merkezini oluşturmaktadır. Bu çalışmanın birinci amacı; bin yılı aşkın bir zaman dilimi içinde şekillenmiş ve büyük müzik eserlerinin meydana gelmesinde önemli rol oynamış çok seslilik kavramının, en yalın ve anlaşılır biçimde açıklanmasıdır. İkincisi; Türk müziğinin çok seslendirilmesi sürecinde Muzika-yı Hümayun' un kuruluşundan başlayarak Türk Beşleri ve eserlerindeki çok seslendirme anlayışına yönelik yapılanları kro-

1 Dr. Öğretim Üyesi; Okan Üniversitesi Konservatuvarı, Uzunçayır Cad. No: 4/A 34722 Hasanpaşa/Kadıköy / İstanbul (e-mail: naci.madanoglu@okan.edu.tr)

nolojik yaklaşım içinde ele almak, bu doğrultuda ortaya konan ürünler hakkında değerlendirme yapmak, bu değerlendirmeleri paylaşmak, besteleme ve çok seslendirme konusundaki çalışmalara model olabilecek düşünce ve yaklaşımlara vesile olabilmektir.

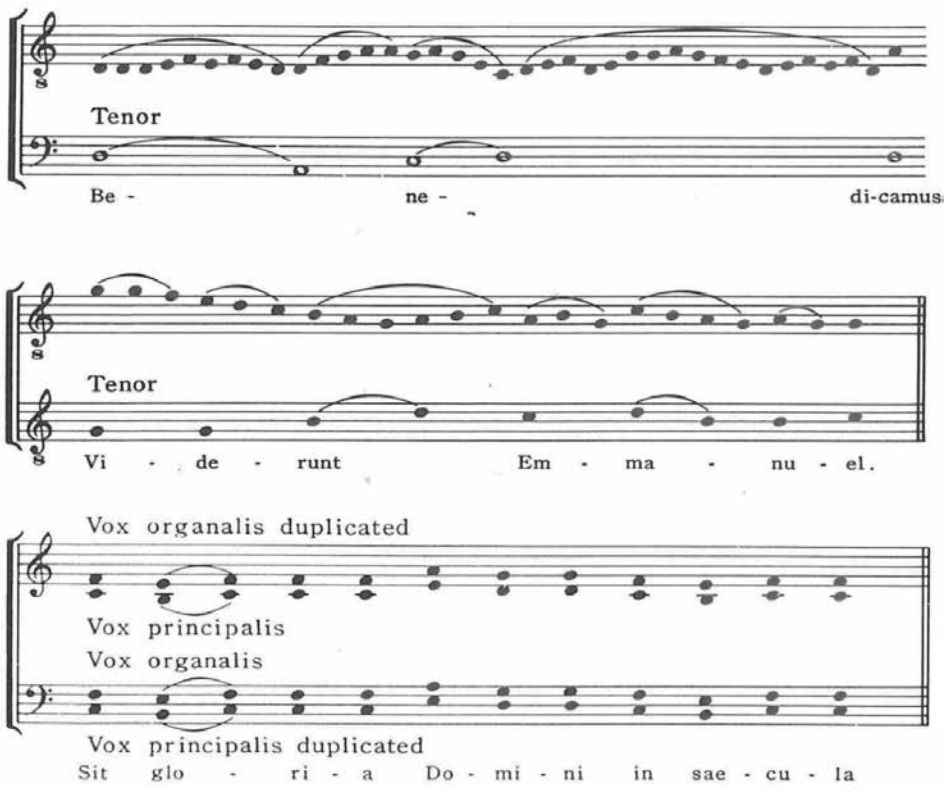
## ÇOK SESLİLİK

Herhangi bir sanat dalının gelişimi, teknolojik ilerlemelerin yanı sıra toplumsal yaşamının bütününün oluşturduğu kültür vasıtasıyla şekillenir. Bu şekillenmenin odak noktası olan birlikte yaşama ihtiyacı, üretimin (avcılık toplayıcılık tarım vb.) yapılışındaki görev dağılımı, yaşamı sürdürme içgüdüsü kısaca var olabilme mücadelesi insanı yeni buluşlara (alet kullanımı toprak kap ya da ilkel korunma silahları), daha çok düşünmeye ve keşfe zorlamış, bu yolla yapılan tüm üretim ve deneyimler kültürü meydana getirmiştir., İnsan bu kültürü yaptığı duvar resimleri, çalgılar, çok eski alet ve eşyalarla kalıcı hale getirmek yoluyla aynı zamanda kendini ifade etme ihtiyacını da gidermiştir ki bu eylem sanatın doğuşu sürecinde en önemli parametrelerden biridir. İlkel bir avlanma ve savunma silahı olan ok ve yay bu bağlamda iyi bir örnek oluşturur. Ok ve yay aynı zamanda tüm yaylı çalgıların atasıdır.

Batı müziği, Pisagor' un[1] yaklaşık 2500 yıl önce oluşturduğu ses sistemi modelini esas alarak milattan sonra tek sesli, tek amacı olan, önceleri yalnızca insan sesinin söz konusu olduğu ve sadece Hıristiyanlığa hizmet eden kilisenin bağnaz, baskıcı ve hatta kan dökücü tavrı ile bin küsur yıllık bir dönemi geçirir. Ancak bu karanlık dönemde dahi, bir ezgiye aynı ezginin dörtlüsünün paralel biçimde hareketi, seslerin organize edilmesi ya da uyumlu şarkı söyleme şeklinde adlandırabileceğimiz *organum* ortaya çıkar ve ilk basit çok seslendirme yöntemi olarak kabul edilir (İlyasoğlu, 1999: 13). Org çalgısının 8 ve 9. yüzyıllarda kiliseye girmesi de organum gibi çok seslendirme uygulamalarına zemin oluşturan ve müziğe derinlik kazandıran bir gelişmedir.

1 Pisagor ya da Pythagoras, MÖ 570- MÖ 495 yılları arasında yaşamış olan İyonyalı filozof, matematikçi.

**Şekil 1:** Organum




Çok sesliliğin en yalın tanımı Saygun' un Temel Musiki Bilgisi I kitabında işaret ettiği tanımdır: *"Birbirinden farklı seslerin bir arada, yani aynı zamanda işitilmesi haline armoni adı verilir"* (Saygun, 1971: 47).

Müzikle teorik açıdan hiç ilgisi olmayan bir insan dahi bu tanımla çok seslilik, başka bir deyişle armoni hakkında yeterli fikre sahip olabilir. Ancak tanımı biraz daha açmak gerekirse;

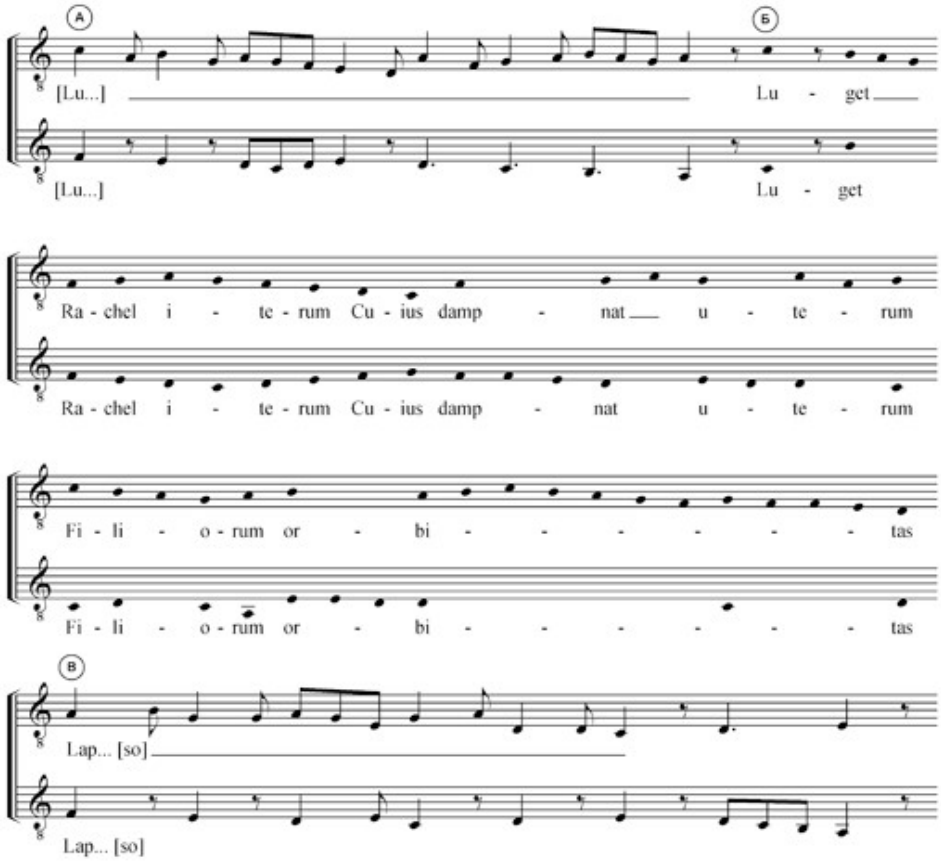
*"Birden fazla ses partisinin yer aldığı müzik. Gelişim süreci, Avrupa' da orta çağdan günümüze uzanır. 11. Yüzyıldan başlayarak gelişen çok seslilik, yöntem bakımından iki genel yönelim izlemiştir: Birincisi Polyphoni (polifoni) olarak nitelenen kontrpuan tekniğine dayalı çok seslilik; ikincisi, Homophonie (homofoni) denen armoni bilimi ve sanatına dayalı dikey çok seslilik. Çağdaş müzikte ilke olarak bu iki çok seslilik yöntemine bağlı kalınmamış yeni çok seslilik stil ve teknikleri geliştirilmiştir"* (Aktaran: Türkmen, 2019: 178; Say, 2002: 135).

Yukarıda Say' ın teknik olarak özetlediği çok seslilik, aşağıdaki tabloda da göreceğimiz gibi neredeyse bin yıllık bir gelişim süreci sonunda, bu çalışmada Türk müziği çok seslendirme yollarından biri olarak ele alacağımız üçlü armoni olarak ta adlandırılabilir.

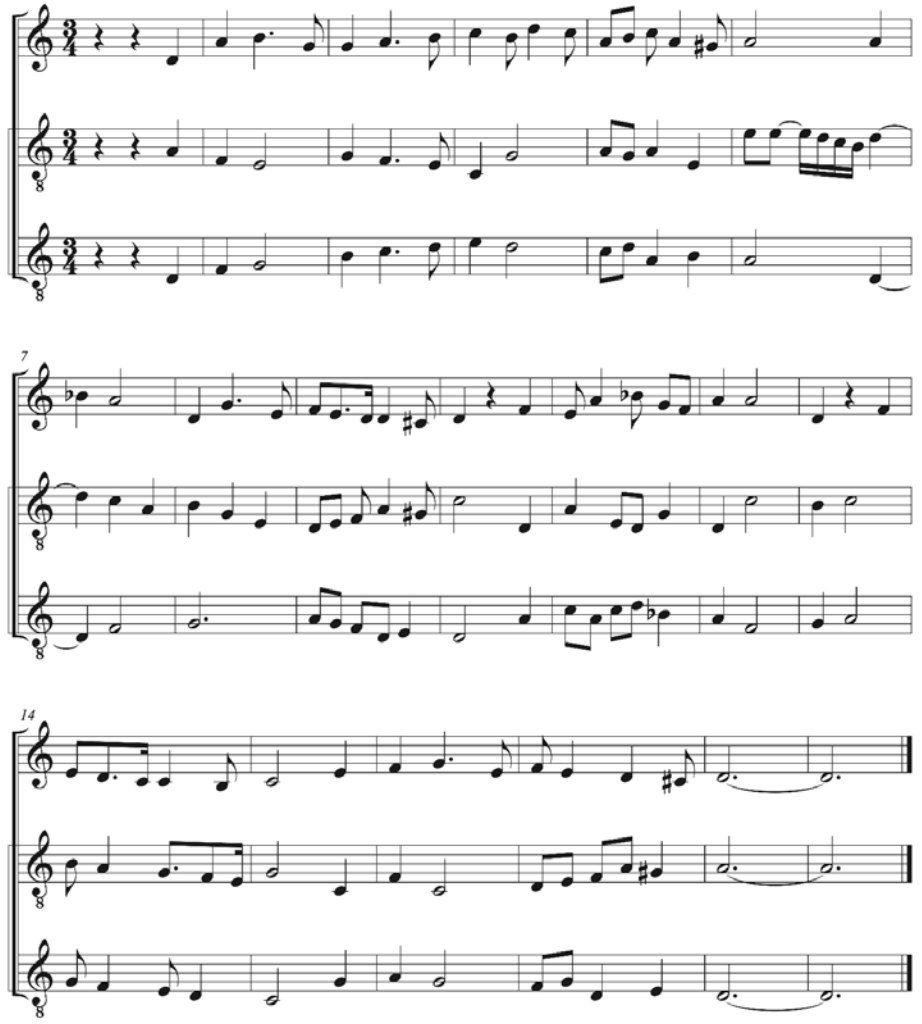
**Tablo 1:** Batı Müziğinde Çok Sesliliğin Kronolojik Evreleri

| | | | |
|---|---|---|---|
| 9. yy | Organum | İlk çok seslilik örneği (2 parti) | Paralel Dörtlüler |
| 991-1033 | Guido Arezzo | Nota Yazısı | Dizek Anahtar |
| 1150 | Conduktus | Çok Sesli (2-3 parti) | Dörtlü-Beşli-Sekizli ve Üçlüler |
| 13.yy | Motet | Çok Sesli (2-4 parti) | Dörtlü-Beşli-Sekizli, Üçlü ve Altılılar Geçit ya da zayıf zamanda İkili -Yedililer |
| 14.yy | Fauxbordon | Çok Sesli (partiler) | Dörtlü-Beşli-Sekizli, Üçlü ve Altılılar Geçit ya da zayıf zamanda İkili -Yedililer |
| 15. yy | Kontrpuan | Çok Sesli (partiler) | Bütün Aralıklar |
| 1711 | Tonalite | Bir Gamın Tüm Derece Akorları | Piyanonun İcadı, Bach |
| 1722 | Romeau' nun Armoni Kitabı | Armoni Kuralları | Akor Bağlanışları |

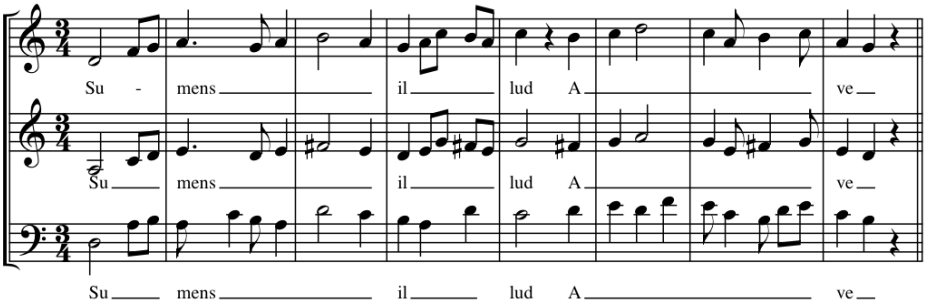
**Şekil 2:** *Conduktus,* Anonim



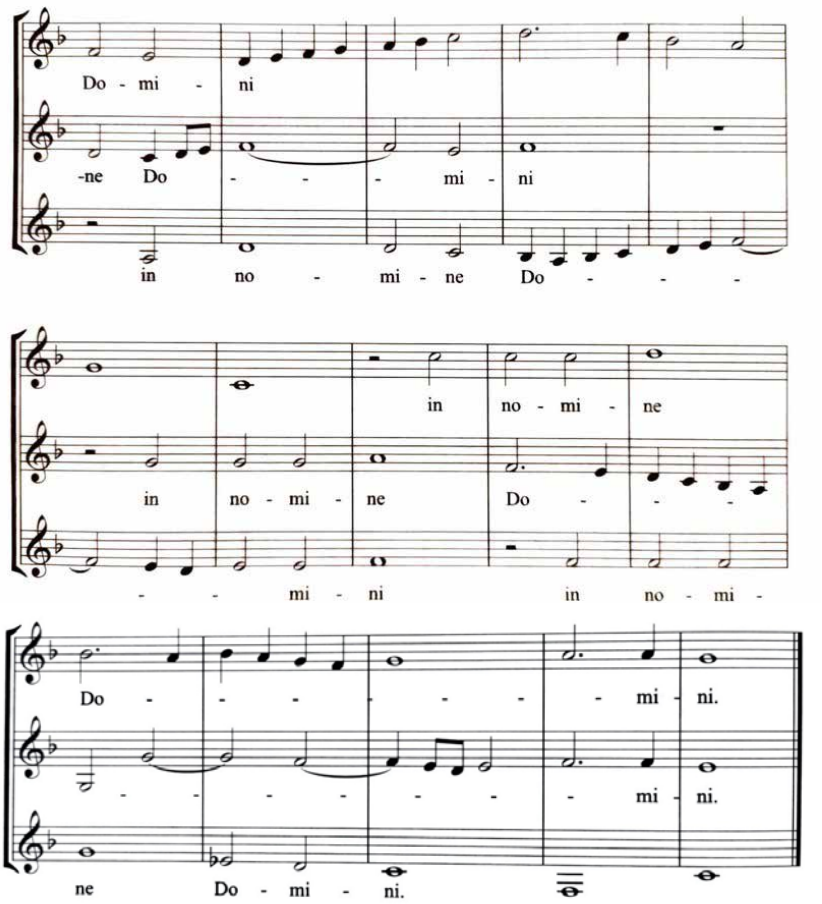
**Şekil 3:** *Motet, Ave Maris Stella* John Dunstaple (1390-1453)



**Şekil 4:** *Fauxbourdon* Guillaume Dufay (1397-1474)



**Şekil 5:** *Kontrpuan Missa Aeterna Chrisri Munera Benediktus* Palestrina (1525-1594)




Dokuzuncu yüzyılda organumla başlayan çok seslilik uygulama ve teknikleri, 17. yüzyılın sonlarında Batı müziğinin neredeyse tonal bir yapıya kavuşması, çalgıların teknik gelişimlerinin belirli bir aşamayı tamamlaması (özellikle piyanoforte), müzik tür ve biçimlerindeki devinimler gibi nedenlerle oldukça önemli bir noktaya gelmiştir. İşte bu noktada J.P. Romeau tarafından 1722 yılında armoni disiplini ile ilgili ilk teknik açıklamalar kaleme alınarak müzik tarihindeki özel yerini alır. (Cangal, 2002).

Piyanofortenin (piyano) 1711 de Kristofori tarafından icadı (Dolge, 1972), ve J.S. Bach'ın bestelediği 48 prelüd ve füg ile birlikte, bir sekizli arasında 12 yarım perdeden oluşan tonal Batı müziği artık en yüksek ürünlerinin verileceği klasik döneme hazırdır.

## TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOK SESLENDİRME SÜRECİ

Türk müziğinde çok seslendirme uygulamaları Osmanlı İmparatorluğunun batılılaşma süreciyle birlikte başlar. Bu sürecin kurumsal bir yapı ile gerçekleşmesi ise Muzika-yı Hümayun 'un kuruluşu ve başına getirilen seçkin Batı müziği besteci ve müzisyenlerinin eğitim vermeleri, gerek Osmanlı sarayının ve padişahlarının gerekse yetenekli Türk müzisyenlerinin çalışmalarıyla Cumhuriyet dönemine değin gelişerek devam eder.

### Muzika-yı Hümayun

Osmanlı Sarayı' nın çok sesli Batı müziği ile tanışması dışarıdan gelen konuk orkestra ve opera dinletileriyle başlar. Bunlar müzikli oyunlar, orkestra konserleri, opera temsilleri, bale ve koro topluluklarıdır. Örneğin 1543'te imzalanan Osmanlı Fransız antlaşmasından sonra I. François Kanuniye bir orkestra göndermiş, bu orkestra sarayda üç konser vermiştir. Üçüncü selim ilk kez 1797'de Topkapı Sarayı'na Batı'dan gelen bir opera topluluğunu konuk etmiş, temsiller saray çevresinde ilgi uyandırmıştır. Batı müziği eğitimi için ilk adımları II. Mahmut atar. Yeniçeri Ocağını 1826'da dağıtıp yerine Asakir-i Mansureyi Muhammediye adlı orduyu kurar. Yeni orduya artık mehterhanenin müziği değil yeni bir müzik gerekmektedir. Böylece "Muzika-yı Hümayun" adını alan boru takımı kurulur (İlyasoğlu, 1998: 10).

Saygun' un kaleme aldığı açıklamalara göreyse; "*Türklerin Avrupa medeniyetini kabullerinin resmi bir hücceti olan (Tanzimat) ın ilanı bilindiği gibi 1839 dur. Yeniçeri ordusunu lağvettikten sonra onların müzik takımları olan 'Mehter'leri kaldıran II. Mahmut (1784-1839) mehterler yerine Avrupai bandoların kurulmasını istemiştir. Bunun için bu işi yapacak uzmanlar aranmış, ilk gerçek mütehassıs İtalya' dan getirilmiştir. Tanınmış İtalyan bestecisi Gaetano Donizetti' nin kardeşi Guiseppe Donizetti (1793-1856) bu iş için 1828 de İstanbul' a gelmiştir. II. Mahmut sabırsızlıkla beklediği Donizetti' yi huzurunda kabul etmiş, Donizetti gördüğü büyük ilgi ile saray muzikasını organize etmiş, Türk ordusunun bandoları bu metoda göre kurulmuş ve az zaman içinde her tarafta yeniçeri mehterleri yerine Avrupai bandolar işitilmeye başlamıştır. Donizetti' den sonra başka yabancı uzmanlar da gelmiş zamanla saray müzikçileri arasında değerli müzikçiler yetişmiş, Avrupa müziği yavaş yavaş Türk sosyetesinde yer tutmaya başlamıştır. Saray müzikçilerinden Flütist Saffet (1858-1939), klarnetist Zati (1864-1951) saray dışında İsmail Zühtü (1878-1924) gibi müzikçiler, bando şefleri, bazı eserler yazmışlarsa da bunlar daha çok küçük şekillere inhisar etmiş, birçoğu Türk bandolarının repertuvarında yer almıştır"* (Saygun, 1973-74: 168).

Muzika-yı Hümayun' da övgüye değer bir örgütlenme modeliyle verilmeye başlanan müzik eğitimi 25 Haziran 1861 tarihinde Abdülaziz'in tahta geçmesiyle

birlikte 15 yıl kadar nispeten zayıf bir süreç geçirse de (Oransay, 1965) Türk kültür ve sanat yaşamına çok sesli müziğin girişi başka bir deyişle Batı müziğinin teorik ve uygulamalı olarak öğretimi, hem uluslararası müzik alanındaki gelişmeleri izleyebilme, değerlendirebilme, bu alanda ürünler ortaya koyabilme, hem de teknik ve kuramsal açılardan cumhuriyet dönemi için söz konusu olacak zengin bir altyapı oluşturması açısından büyük önem taşır.

Notacı Hacı Emin Efendi'nin 1885 yılında basarak yayınladığı besteleri ve Türk müziği notaları, Muzika-yı Hümayun 'un seçkin isimlerinden Safvet Atabinen'in oluşturduğu orkestrayla 1885 yılını takip eden yıllarda Beethoven senfonileri icra ettirmesi bu altyapının örneklerindendir.

**Tablo 2:** *Muzika-yı Hümayun 'da Görevlendirilmiş Yabancı Besteciler*[1]

| | | |
|---|---|---|
| 1828-1856 | Giuseppe Donizetti | Besteci/Şef (Bando)/Eğitmen<br>Türk Müziği Ezgi Dokusuna Uyan ilk Çok Sesli Marş<br>Batı Notasyonu Öğretimi Başlar<br>Batı Çalgıları ve Öğreticileri Çağırılır<br>Bando Kurulur Marşlar Bestelenir<br>Yeni Repertuar Oluşturulur:<br>Opera Aryaları Polka Mazurka Vals |
| 1856-18 | Callisto Guatelli | Besteci/Şef (Orkestra)/Eğitmen<br>Türk Ezgilerinin Armonizasyonu<br>Osmaniye Marşı (Milli Marş)<br>IV. Murat ve Abdülmecit' e Müzik Dersi |
| 1880-1908 | Arenda Paşa | Piyanist (Virtüöz)<br>Besteci/Şef (Orkestra)/Eğitmen<br>Fransız Çalgılama Sistemi<br>Orkestra Repertuarının Gelişmesi |

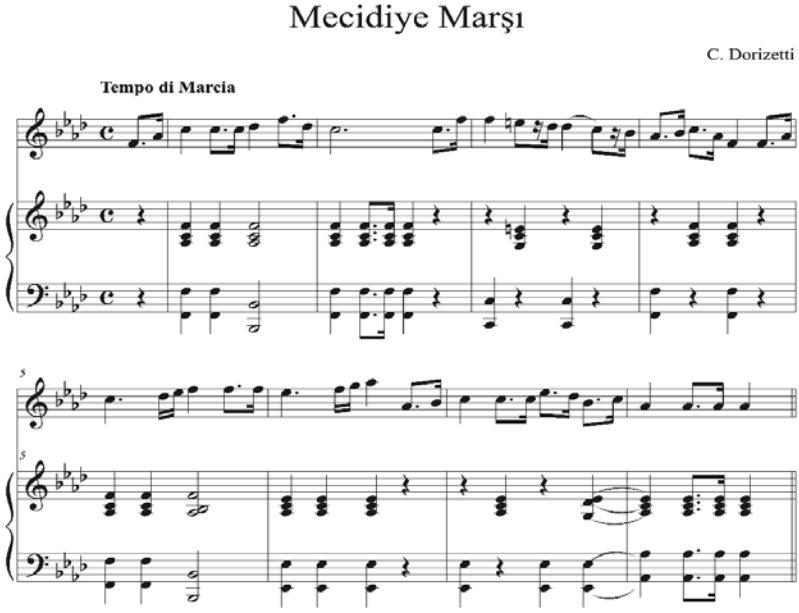
Tablo 2'den kolayca anlaşılacağı üzere Donizetti 'nin Muzika-yı Hümayun 'un başına geçmesiyle birlikte Batı müziğinin sadece (başta nota yazısı öğretimi olmak üzere) solfej armoni, besteleme gibi teorik olarak öğretimi değil, aynı zamanda piyano, bando ve orkestra gibi çalgı grupları için yapılan repertuar çalışmalarıyla çok seslilik geleneğinin Türk müzikçi ve bestecilere kazandırılması yolu açılmıştır.

1 Tabloda yer alan tarihler bestecilerin Muzika-yı Hümayun 'da bulundukları yılları gösterir. Tablo 2-3 ve 4 Oransay 'ın "Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar" kitabındaki besteciler esas alınarak tasarlanmıştır.

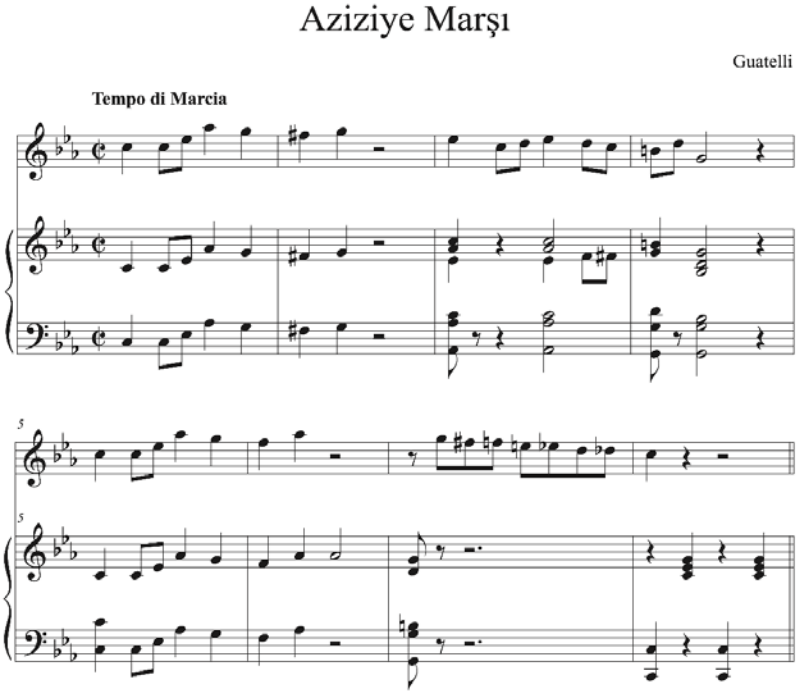
**Resim 1:** *Giuseppe Donizetti*



**Şekil 6:** *Giuseppe Donizetti Mecidiye Marşı (1829)*



**Şekil 7:** *Callisto Guatelli Aziziye Marşı (1861)*




Donizetti' yi takiben hizmette bulunan Guatelli' nin Türk ezgilerinin Batı müziği kurallarına göre olsa da armonize edilmesi çalışmaları Türk müzikçilerine örnek oluşturması açısından önem arz eder. Guatelli aynı zamanda orkestra yönetimi ve İtalyan ekolünün tesisi, IV. Murat ve Abdülmecit' e müzik dersi vermesi ile tanınır.

"*Donizetti 'nin sağlığında saraya onun teklifi ile birçok ecnebi musıki san'atkârları alınmıştı; bunlardan biri de Guatelli isminde bir İtalyan'dır. Bu zât, […] Naum Tiyatrosu'nda temsiller veren ecnebi [İtalyan] opera heyetlerinden birinin orkestra şefi olarak İstanbul'a gelmişti" (Sevengil, 1959: 63). "Saray muzikasına dört pâdişah devrinde uzun bir müddet emek vermiş olan Callisto Guatelli Paşa, […] Giuseppe Donizetti Paşa'nın ölümünden sonrada saray bandasının birinci derece şefi olarak çalışmıştı; Abdülaziz'in pâdişahlığı sırasında 1853'te onunla birlikte bu sıfatla ve bandanın başında pâdişahın Mısır seyahatine katılmış, sarayda Batı mûsıkisi çalışmaları ihmâle uğrayınca, bir süre saray dışında çalışmasına izin verilmişti. Abdülaziz 1867'de Avrupa'ya gidip geldikten sonra, Sarayda Batı mûsıkisi'ne önem verilir gibi olmuş, Guatelli Paşa da yine saray hizmetine çağrılmıştı*" (Aktaran: Yöre, 2008: Sevengil; 1962: 189).

"Guatelli Paşa'nın çok sesli müziğin Osmanlı topraklarında gelişimi için yaptığı çalışmaların yanı sıra Türk müzisyenlerin yetişmesine de büyük katkısı vardır.

Örneğin, Guatelli 'nin armoni öğrencisi olup saray bandosunda yetişmiş, Plevne ve İzmir marşlarının bestecisi Mehmet Ali Bey (1856–1895), Klarnetçi Zati Bey (Arca) (1863–1951), Pembe Kız Operetinin bestecisi Flütçü Haydar Bey, Saffet (Atabinen) Bey (1858–1939) gibi müzisyenler Batı tarzında çok sesli Türk müziği yazan bestecilerden birkaçıdır" (Aktaran: Baydar, 2010: Gazimihal,1955: 80).

**Resim 2**: *Callisto Guatelli*




*"II. Abdülhamid padişah olunca (1876) Necib Paşa Muzıka-yi Hümayundaki vazifesine döndü. Bu sırada Guatelli artık yaşlandığından bandoyu çok defa İzmir ve Plevne marşlarının bestekârı Mehmed Ali Bey, orkestrayı da İspanyol asıllı d'Arenda Paşa yönetmekteydi; 1890 yılında kurulan koro ise Zâti Bey'in (Arca) idaresinde devam ediyordu. 1883'te Necib Paşa'nın vefatı üzerine Muzıka-yi Hümâyun'un başına d'Arenda Paşa getirildi. D'Arenda meslekten bandocu olmadığı halde nota repertuvarını yeniden düzenleyerek genişletti, bandoda İtalyan sistemi yerine Fransız sistemini uygulamaya başladı ve yeni bazı çalgılarla topluluğu zenginleştirdi"* (İslam Ansiklopedisi, 2006: 422,423).

**Tablo 3:** *Muzika-yı Hümayun 'da Yetişen ve Çok Sesli Beste Yapan Müzikçiler*

| | | |
|---|---|---|
| 1815-1883 | YESARİZADE Necip Paşa | *Hamidiye Marşı, Polka, Mazurka* |
| 1840-1895 | MEHMET ALİ Bey | *İzmir Marşı, Plevne Marşı* |
| 1845-1907 | NOTACI Hacı EMİN Efendi | *Marşlar, Vals, Polka ve Mazurkalar* |
| 1858-1939 | Safvet ATABİNEN | *Bale Müziği, Komik Opera, Uvertür* |
| 1863/64-1951 | Mehmet Zati ARCA | *Müzikli Oyunlar, Sahne Müziği* |
| 1870-1910 | FAİK DAİM Bey | *Marşlar* |
| 1890-1941 | Mustafa Rahmi OTMAN | *Marşlar* |
| 1880-1958 | Osman Zeki ÜNGÖR | *Marşlar, Okul Şarkıları* |

Özellikle Guatelli' nin yetiştirdiği öğrencilerin hem çalgı alanında önemli ilerlemeler kaydettiği hem de çok sesli besteler yapma konusunda oldukça başarılı oldukları görülmektedir. Muzika-yı Hümâyun'un kuruluşunda bando takımının önde olması nedeniyle bu dönemde yetişen Türk müzikçilerinin besteleme konusunda en çok rağbet ettikleri müzikler marşlar olmuştur. Sonraları repertuar çalışmaları sırasında öğrendikleri; polka, mazurka, vals gibi danslar, öte yandan 19. Yüzyılın sonlarına doğru popüler olan operetler ve komik operalar da bestelenmiştir.

**Tablo 4:** *Muzika-yı Hümayun Dışında Yetişen ve Çok Sesli Beste Yapan Müzikçiler*

| | | |
|---|---|---|
| 1836-1898 | Dikran ÇUHACIYAN | *Operet ve Operalar* |
| 1850-1941 | MACAR TEVFİK Bey | *Çok Sayıda Türk Ezgisinin Armonizasyonu* |
| 1869-1935 | Ali Rifat ÇAĞATAY | *İstiklal Marşı (1924), Operetler* |
| 1875-1964 | Edgar MANAS | *Vals, Süit, Türk Dansları, Sonat, Prelüd, Sinfoniyetta Rapsodi, Missa* |
| 1877-1953 | Mehmet Baha PARS | *Operet, Marşlar* |
| 1877-1924 | İsmail Zühtü KUŞÇUOĞLU | *Marşlar, Okul Şarkıları, Orkestra ve Piyano için Müzikler, Sonatinler, 2 adet Senfoni* |
| 1880-1955 | Hüseyin Sadettin AREL | *Oda Müziği Çalgı Grupları için Yazılmış (Trio, Kuartet, Kentet) Müzikler, Piyano, Koro Parçaları* |
| 1883-1934 | KAPTANZADE Ali Rıza Bey | *Marş ve Operetler* |
| 1884-1932 | MUSA SÜREYYA | *Okul Şarkıları* |
| 1885-1950 | Ahmet Yekta MADRAN | *Marşlar* |
| 1889-1947 | Muhlis Sabahaddin EZGİ | *Operetler, Müzikli Oyunlar, Revüler* |
| 1892-1959 | Hulusi ÖKTEM | *Marş ve Okul Şarkıları* |
| 1897-1950 | Ali SEZİN | *Keman Etütleri* |
| 1899-1968 | Halil Bedi YÖNETKEN | *Marşlar Okul Şarkıları* |
| 1901-1955 | Seyfettin ASAL | *Keman Piyano için Parçalar* |
| 1902-1981 | Halit Recep ARMAN | *Marşlar* |

| | | |
|---|---|---|
| 1902- ? | Sadi KARSEL | *Türkü Armonilemeleri (150 adet), Marşlar, Kuartet, Oda Orkestrası İçin Halk Havaları, İki Koro Türküsü* |
| 1903-1978 | Fehmi EGE | *Operetler (21 adet) Danslar (Rumba, Paso-doble, Fox-trot, Tango)* |
| 1903/4-? | Fuat KORAY | *İki Senfoni* |
| 1904-1980 | Ziya AYDINTAN | *Marşlar Okul Şarkıları* |

19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Cumhuriyetin ilanına değin Muzika-yı Hümayun 'da bulunmamış ancak hatırı sayılır sayıda çok sesli beste yapmış bestecilerimiz ve bazı eserleri tablo 4'te yer almaktadır. Bu bestecilerin eserlerini şu gruplara ayırarak değerlendirmek mümkündür.

1- Marşlar ve okullardaki müzik eğitimi için bestelenmiş ezgi ve şarkılar.

2- Solo ve oda müziği çalgı grupları için bestelenmiş müzikler.

3- Büyük formlarda tasarlamış besteler.

4- Vokal müzikler.

5- Çok seslendirmeler.

Tablo 4'te yer alan Muzika-yı Hümayun dışında yetişen ve çok sesli beste yapan 20 bestecinin büyük çoğunluğunun marş ve okul şarkıları bestelemeleri doğal bir durumdur. Marşlar hem Mehterhane-i Hümayun' da hem Muzika-yı Hümayun' da hem de sonraki dönemlerde ulusların moral değerlerini yükseltmek, birleştirmek, o dönemde kuvvetlenmekte olan ulusal duygu ve düşünceleri pekiştirmek için son derece elverişli müzikler olagelmişlerdir. Öte yandan 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren başlayan Batı müziği eğitiminin, dönemin bugüne tekabül eden orta öğretim okullarına yansıtılarak buralarda çok sesli müziğin öğretimi için okul şarkıları, çalgı öğretimi için metot ve etütler yoluyla gerçekleştiğini görmekteyiz.

Mazurka, polka, vals gibi Avrupa kültürünün ortak ürünleri haline gelmiş olan danslar, Muzika-yı Hümayun repertuarına girmenin yanı sıra 19 yüzyıl İstanbul kültür ve sanat yaşamına ağırlıklı olarak yön veren azınlık ve Levanten topluluğunun da ilgisiyle oldukça rağbet görmekteydi. Bu danslara sonraları tango, rumba fox-trot gibi dünya dansları da eklenmiştir.

Muzika-yı Hümayun dışında yetişmiş olup, çalgı müziği alanında süit, sonat ve büyük çalgı toplulukları için sinfoniyetta senfoni gibi daha büyük formlarda müzikler besteleyenlerin başında Dikran Çuhacıyan, Macar Tevfik Bey, Edgar Manas ve İsmail Zühtü Kuşçuoğlu gelir. İsmail Zühtü Kuşçuoğlu için Saygun' un şu satırları dikkat çekicidir; *"İsmail Zühtü bunlar arasında diğerlerine nazaran daha ayrı ve ileri bir besteci tipi Arz eder* (Saygun, 1973/74: 168)

Operetler, komik operalar, müzikli oyunlar ve revüler dönemin popüler vokal

müzikleri olduğundan saray dışından, başta Dikran Çuhacıyan[1] olmak üzere, Ali Rıfat Çağatay, Mehmet Baha Pars, Muhlis Sebahattin Ezgi, Fehmi Ege gibi besteciler bu türde çok sayıda eser bestelemiş ve bu Naum Tiyatrosu, Gedikpaşa Tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu gibi gözde mekanlarda sahnelenmiştir (Oransay. 1965)

Türk müziğinde çok seslendirme konusundaki ilk çalışmaları da bu dönemde ve bu besteci grubunda, Macar Tevfik Bey' in, Edgar Manas' ın İsmail Zühtü Kuşçuoğlu' nun ve Sadi Karsel' in bestelerinde görmekle beraber çalışmalarda büyük oranda Batı müziği armoni sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Görülmektedir ki 1929 yılında Donizetti' nin yazdığı Mecidiye Marşı ilk örnek olmak üzere, ayrı bir başlıkta ele alacağımız Türk Beşleri' ne değin yüz yıla yakın bir süre içinde çok sayıda besteci Türk ezgilerini çok seslendirmeye çalışmış ancak bu çalışma büyük oranda Batı müziği armoni sistemine dayanan bir yaklaşımla sürdürülmüştü. Acaba esas itibariyle makamsal, kendine özgü bir seyir (ezgi yürüyüşü) ve usül yapısına sahip olan Türk müziğinin çok seslendirilmesi Batı müziği armoni sistemi içinde nasıl ve de denli gerçekleştirilebilir? Başka çok seslendirme teknikleri nelerdir? Türk Beşleri diye anılan bestecilerimiz bu doğrultuda nasıl bir yol izlemişlerdir.

## Türk Beşleri

Osmanlı İmparatorluğu 1908' de "meşrutiyet" rejimine geçmiştir. Meşrutiyet Meclisi Türkiye'de görevli Avrupalı uzmanları ülkelerine gönderme eğilimindeydi. Bu anlayışın özünde "ulusalcılık" ın etkili olduğu açıktır. Sonuçta Muzika-yı Hümayun 'da görevli olan yabancı müzikçiler ülkelerine dönmüş, onların yerine Türk müzikçiler atanmıştır (Say, 1998: 31).

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde dünya, savaşların, isyan ve ayaklanmaların, siyasi çalkantıların sonucunda giderek güç kaybeden Osmanlı İmparatorluğunun, Birinci Dünya Savaşında yenik düşmesi, işgale uğramasının yanı sıra, aynı zamanda Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde olağanüstü bir örgütlenme ve mücadele örneği göstererek Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna tanık olmuştur. Askeri alanda gösterilen başarı, eğitim bilim ve sanat alanlarında da devam etmiş hemen her alanda gerçekleştirilmiş devrimler birbirini izlemiştir. Bu dönemde müzik sanatının öneminin ne denli idrak edildiğini gösteren şu cümle dikkat çekicidir; *"Sanatlar içinde en çabuk, en önde götürülmesi gereken müziktir. Çünkü, bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü müzikte değişikliği alabilmesi kavrayabilmesidir[2]".*

1 "Arsas" Çuhacıyan 'ın 1868 yılında yazdığı ilk operası, aynı zamanda tarihimizdeki, Cumhuriyetin ilanından önce bestelenmiş ilk operadır.

2 Atatürk' ün 1 Kasım 1934 T.B.M.M açılış konuşmasından.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte çok kısa sürede Musiki Muallim Mektebi'nin açılması (1924), Darül Elhan' ın İstanbul Belediye Konservatuarına dönüştürülmesi müzik alanında ne denli büyük bir atılım beklentisi içinde olunduğunun göstergeleridir. Bir başka önemli karar ise; 1925 yılından başlayarak besteci, usta çalgıcı ve müzik eğitimcisi yetiştirmek üzere yurt dışı öğrenimi için yarışmalı sınav açarak yetenekli gençlerin Avrupa'ya gönderilmesidir (Say, 1998). İşte aynı sınavlardan biriyle 1928 yılında Prag, Berlin ve Paris'te müzik eğitimi alan besteci ve müzik eğitimcisi Halil Bedi Yönetken 'in (Oransay 1965), "Türk Beşleri" diye adlandırdığı Avrupa' da eğitim gören ve 20. Yüzyıla yetenek ve yaratıcılıklarıyla damga vuran eserleri yurt dışında seslendirilen, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses' in Türk müziği çok seslendirme konusunda uygulamalarını örneklerle değerlendirelim.

**Tablo 4:** *Türk Beşleri*[1]

| | | |
|---|---|---|
| 1904-1985 | **Cemal Reşit REY:**<br>*Piyanist (virtüöz)*<br>*Koro ve Orkestra Şefiğitimci*<br>*Besteci* | *Batı müziği türlerinin hemen hepsinde (operalar-operetler ve revüler, Orkestra için senfoni ve senfonik şiirler, Konçertolar, Oda müziği eserleri, Şan ve piyano, Şan ve orkestra, Marşlar, Koro Eserleri, Piyano için sonat, fantezi ve çok miktarda türkü düzenlemeleri, Sahne, film ve radyo oyunu için müzikler)eser veren Rey' in **80 adet** eseri bulunmaktadır. Bu eserlerin; "Anadolu Türküleri", "Üç Anadolu Türküsü","12 Anadolu Türküsü", "Anadolu Halk Türküleri" "On Halk Türküsü" gibi adlar alan büyük kısmı çok seslendirmelerden oluşmaktadır.* |
| 1906-1978 | **Hasan Ferit ALNAR:**<br>*Kanun virtüözü*<br>*Orkestra Şefi*<br>*Eğitimci*<br>*Besteci* | *Operet, Uvertür, Süit, Konçerto*[2]*, Orkestra ve Oda müziği, Şan ve Orkestra eserleri, Sahne ve film müzikleri ve Türk Makam Müziği türlerinde olmak üzere **23**[3] eseri bulunmaktadır. Alnar' ın hemen bütün eserlerinde Türk Makam Müziğine dayalı çok seslendirme anlayışı söz konusudur.* |

1 Tablo Evin İlyasoğlu' nun" Yirmibeş Türk Bestecisi" adlı kitabından faydalanılarak oluşturulmuştur.

2 Kanun Konçertosu bu alanda yazılmış ilk konçerto olma özelliğini taşır.

3 Buradaki rakamlar eser sayısını (opus) göstermektedir. Bir eser sayısı örneğin 10 saz semaisinden oluşabilir.

| | | |
|---|---|---|
| 1906-1972 | **Ulvi Cemal ERKİN:**<br>*Piyanist*<br>*Eğitimci*<br>*Besteci* | *Orkestra için danslar, Senfoniler, Sahne müzikleri, Konçertolar, Oda müziği eserleri, Şan ve orkestra-şan ve piyano için, Koro için Türkü düzenlemeleri,*<br>*Piyano için parçalar olmak üzere **26** eseri, "Zeybek Türküsü", "Yedi Türkü", "Yedi Halk Türküsü", "İki Sesli Türküler", "On Türkü", gibi adlandırdığı çok sayıda çok seslendirmesi bulunmaktadır.* |
| 1907-1991 | **Ahmet Adnan SAYGUN**<br>*Orkestra Şefi*<br>*Eğitimci*<br>*Besteci*<br>*Etnomüzikolog* | *Opera-oratoryo ve bale müzikleri, Süit ve senfoniler, Konçertolar, Oda Müziği Eserleri, Şan ve piyano-orkestra ve koro için çok seslendirilmiş Türküler, Partita- balad ve sonatlar, konser etütleri olmak üzere **74**[1] eseri, bulunmaktadır. Bu eserlerin; "Kızılırmak Türküsü", "Dört Türkü", "On Türkü", "Manastır Türküsü", "Anadolu'dan" gibi önemli bir bölümü çok seslendirmelerden meydana gelmektedir. Ayrıca Eğitim, Müzikoloji ve Folklor gibi alanlarda yazdığı 19 kitabı mevcuttur.* |
| 1908-1999 | **Necil Kazım AKSES**<br>*Eğitimci*<br>*Besteci* | *Operalar, Senfoni ve senfonik şiirler, Konçerto ve oda müziği eserleri, Şan ve piyano-orkestra eserleri, Koro ve solo çalgılar için eserler ve Sahne müzikleri olmak üzere **51** eseri bulunmaktadır. Bu eserlerden "Çok seslendirilmiş Türküler" ve "10 Türkü, çok seslendirmelerdir.* |

## Türk Beşlerinin Çok Seslendirme Yöntemleri

Muzika-yı Hümayun 'da yetişen öğrencilerin "Türk makamlarıyla Batı müziği tonaliteleri arasında ilişki kurma ve fonksiyonel armoni üzerine Türk ezgilerini yerleştirme çalışmaları (Tura, 1998). Tura'nın sıralamasına göre Türk müziği çok seslendirme yöntemlerinin ilkini, Muzika-yı Hümayunla başlayan, 20. yüzyılın başlarına kadar devam eden bu yaklaşım oluşturur.

Tura' ya göre ikinci yöntem ise, *"Çağdaş Türk Müziği biçemini yaratan Türk Beşleri ve takipçilerinin "çoğunlukla halk, bazen de sanat müziği ezgilerinden ve Türk müziği makam ve usüllerinden yararlanarak, 'tampere' dizi çerçevesi içinde fakat çağdaş tekniklerle gerçekleştirdikleri çok seslendirmeler ve özgün eserlerdir".* Bu noktada tampere dizi çerçevesinin önemli bir belirleme olduğunu vurgulamak gerekir. Çünkü Batı müziğinin ulaştığı hatırı sayılır seviye içinde çok sesliliğin payı büyüktür. Bunu da tonal kimlik kazanma sürecinde önemli ölçüde

1 Besteci eserlerine *opus numarası* vermiştir.

tampere sisteme borçludur.

Esasen iki kolu olan Türk müziğinin, Türk halk müziği kolunun çok seslendirmede daha önde oluşunun sebebi; Türkülerin çoğunlukla daha kısa, yalın kolay anlaşılır, etkili ve tampere sisteme yakın oluşları kadar, Atatürk' ün müzik devrimi düşüncesinin de büyük etkisi olduğunu kabul etmek gerekir. Ancak Türk Beşleri zamanla Türk makam müziği ve usüllerinden yararlanılarak yapılan çok seslendirmeler de gerçekleştirmişlerdir. Akses' in 1970 yılında bestelediği Itri' nin Neva kâr' ı üzerine Scherzo, Saygun' un 1946 yılında bestelediği Yunus Emre Oratoryosu, Erkin' in 1943 yılında bestelediği Köçekçe bu tarzda yazılmış bestelerdir.

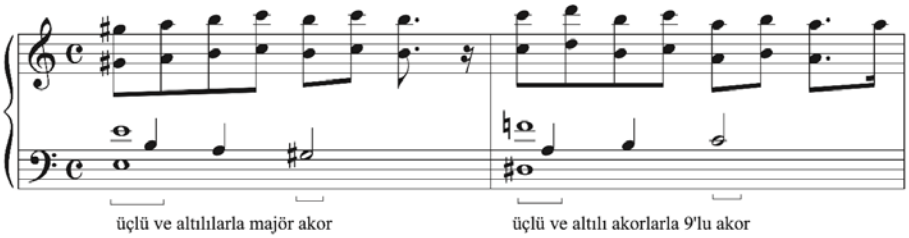
Gedikli' nin Birinci Müzik Kongresinde dördüncü maddede sıraladığı çok seslendirme yöntemi ile (Gedikli 1988: 231) Tura' nın yukarıda ikinci yöntem olarak belirttiğimiz çok seslendirme yöntemi örtüşmektedir.

**Tablo 5:** *Türk Beşleri' nin Çok seslendirme Teknikleri*

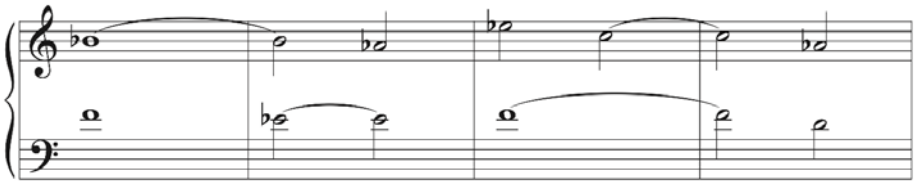
| | | |
|---|---|---|
| Üçlü Armoni | Cumhuriyet Dön. Türk Beşleri | Tonal-Üçlü Akorlar |
| Dörtlü Armoni | Türk Beşleri ve Takipçileri | Dörtlü Akorlar |
| Bir Sisteme Bağlı Kalmadan Yapılan Çalışmalar | Türk Beşleri ve Takipçileri | Özgün Denemeler |

## Türk Beşleri' nin Çok Seslendirme Çalışmalarından Örnekler[1]

**Şekil 8:** *C. R. Rey (On Halk Türküsünden: Karadeniz Türküsü. Pedal, Dörtlü Akorlar Paralel Dörtlüler*

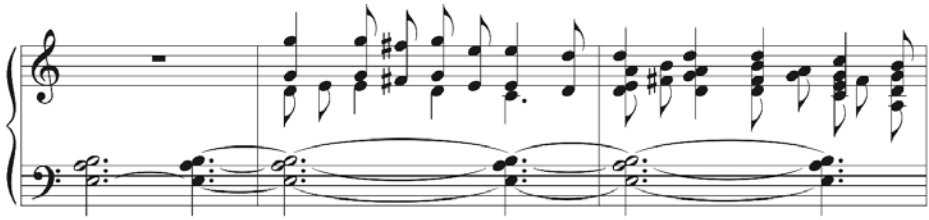



**Şekil 9:** *H. F. Alnar (Paralel Dörtlü ve Beşliler)*



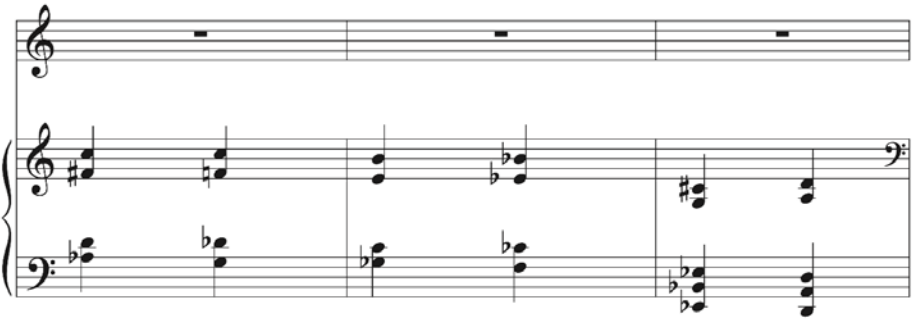
1 Şekil 8 ve 13 arasındaki örnekler Atilla Sağlam' ın Türk Müziğinde Çok Seslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi kitabından alınmıştır.

**Şekil 10:** *N. K. Akses (Dörtlü Akorlar, Pedal)*



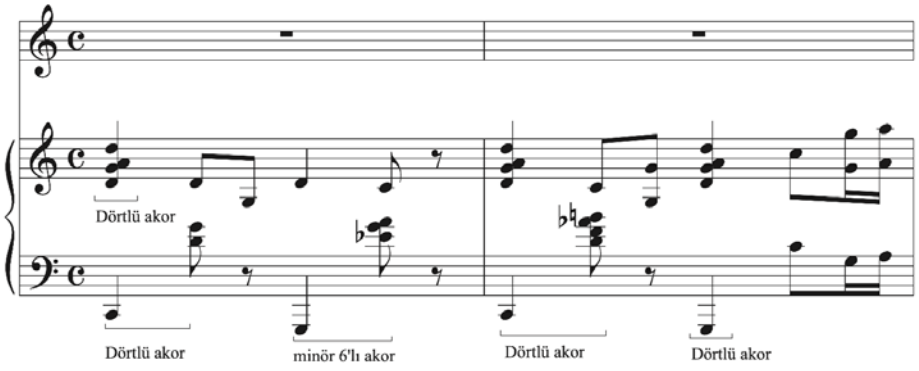
mi-la-si notalarıyla dem tutma özelliğinde renk ve karar değişikliği

**Şekil 11:** *U. C. Erkin (Çamdan Sakız Akıyor, Eksik Beşli ve Yedililer)*

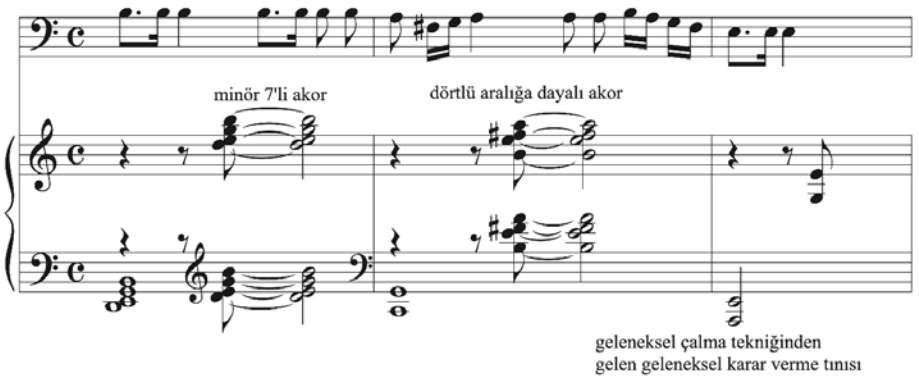


Yukarıda eksik 5'li 7'liler ve dominant olarak kullanılmış mi bemol-sol-si bemol-do diyez akoru ve çözümde re-la 5'lisinin verildiği nota örnekleri görülmektedir.

**Şekil 12:** *A. Adnan Saygun (Dörtlü, Minör Altılı Akorlar)*



**Şekil 13:** *A. Adnan Saygun Mavilim (Minör Yedili ve Dörtlü Akorlar)*




**Açıklama:** Çok seslendirme tekniği olarak, Avrupa' da 20. yüzyılda kullanılan, Türk Beşleri' nin de kullandığı "dörtlü armoni", üst üste dörtlülerden oluşan akorların kullanıldığı sistemdir. "Kemal İlerici Armonisi" olarak bilinen, İlerici' nin 1970-71 yıllarında esaslarını yayınladığı sisteme bu çalışma Türk Beşleri ile sınırlandırıldığından yer verilmemiştir.

## SONUÇ

Muzika-yı Hümayun Türk tarihinde bütün boyutlarıyla ele alınması gereken, yalnızca müzik sanatı ve Türk müziği bağlamıyla değil, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna zemin hazırlayan, toplumsal değişim ve dönüşümlere sahne olan sürecin en önemli kurumlarından bir tanesidir.

Türk Beşleri' nin çok seslendirmelerinden küçük bir kesiti incelediğimizde dahi üçlü armoni içindeki bütün akorlar ve çevrilmeleri, pedallar, gecikmeler, işlemeler, dörtlü akorlar ve çevrilmeleri, çoğunlukla dikey (homofonik) bir armonileme tekniğinin kullanıldığı, bu armoni uygulamaları dışında yer yer izlenimci, çoğunlukla halk Türkülerinin işlendiği "*Çağdaş Türk müziği biçemi"*ni yaratmaya yönelik özgün tını arayışlarıyla karşılaşırız.

Türk müziğinin çok seslendirilmesi bir zorunluluk değildir. Öte yandan müziğin çok sesli oluşu ya da çok seslendirilişi, ona yeni bir boyut kazandırarak dinamik bir dönüşüme neden olur. Batı müziğinin bin yıllık bir süreçte geldiği noktayı irdelediğimizde bu durum kolayca anlaşılabilir. O halde Türk müziğinin iki kolunun da gelenekte olduğu şekliyle muhafaza edilmesi ne kadar önemliyse onu çok seslendirmek ya da doğasına uygun çok sesliliğin inşasına yönelik araştırmalar yapmak o kadar önemlidir.

Türk müziği ses sistemine dayalı mikrotonal çok seslendirme çalışmaları yapılmalı, bu çalışmalarda Türk müziği çalgıları kullanılmalıdır.

## Öneriler

1- Bütün üniversitelerin lisans müzik bölümleri ders programlarında "Muzika-yı Hümayun" seçmeli ders olarak yer almalıdır.

2- Resmi ya da özel, tüm orkestralar konser programlarında Muzika-yı Hümayun bestecilerinin eserlerine (orijinal ya da düzenleme) yer vermelidir.

3- Konservatuarların ya da diğer fakültelerin final çalgı ve şan sınavlarında (basamak sistemiyle), Türk Beşleri' nin eserleri zorunlu eser olarak yer almalıdır.

4- Senfoni orkestraları, oda orkestraları ve akademik orkestralar her sezon konser programlarında Türk Beşleri' nin eserlerine yer vermelidirler.

## KAYNAKÇA


BAYDAR KUTLAY, E. (2010). *Osmanlıda Görevli İki İtalyan Müzisyen: Guseppe Donizetti ve Callisto Guatelli, Vol. 2, No. 1 Zeitschrift für die Welt der Türken*

CANGAL, N. (2002). *Armoni,* Ankara: Arkadaş Yayınevi.

DOLGE, Alfred. (1972). *Piano and Their Makers,* New York.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. (1955). Türk Askeri Muzıkaları Tarihi. İstanbul: Maarif Basımevi.

GEDİKLİ, N. (1988). *Geleneksel Müzik Türlerinde Çok Seslilik Çalışmaları,* Birinci Müzik Kongresi Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, sayfa 261.

İLYASOĞLU, E. (1989). *Yirmibeş Türk Bestecisi,* İstanbul: Pan Yayıncılık.

İLYASOĞLU, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri,* İstanbul: Pan Yayıncılık.

İLYASOĞLU, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ORANSAY, G. (1965). *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar,* Ankara: Küğ Yayını.

SAY, A. (1998). Türkiye'nin Müzik Atlası, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.

SAY, A. (2002), *Müzik Sözlüğü,* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SAYGUN, A Adnan. (1971). *Musikî Temel Bilgisi Kitap 1,* İstanbul: M.E.B Devlet Kitapları.

SAYGUN, A Adnan. (1958). *Müzik Kitabı Lise I-II-III,* İstanbul: Ak Yayınevi.

TDV *İslam Ansiklopedisi,* (2006). Cilt 31, S, 422-423, İstanbul.

SEVENGİL, Refik Ahmet. (1962). Saray Tiyatrosu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

TURA, Y. (1998). Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri II Türk Mûsikîsi ve Armoni. İstanbul: Tura Yayınları.

TÜRKMEN, U. (2007). *Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları,* Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.

YÖRE, S. (2008). *Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler*. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi.

## ŞEKİLLER

Şekil 1: *İLYASOĞLU, E. (1999). Zaman İçinde Müzik, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*

Şekil 2: (https://en.wikipedia.org/wiki/Conductus), 02.05.2020.

Şekil 3: (https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6e/IMSLP203172-WIMA.6da9-Ave_Maris_Stella.pdf), 02.05.2020.

Şekil 4: (https://en.wikipedia.org/wiki/Fauxbourdon), 02.05.2020.

Şekil 5**:** USMAN, O. (2017). *Modal Kontpuanın Temel İlkeleri, s. 65-66.*

**Şekil 6—13:** SAĞLAM, A. (2001). *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi, s. 20-21* **İstanbul: Pan Yayıncılık**

https://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/4d4yy.htm, 02.05.2020.

## RESİMLER

Resim1: (https://www.wannart.com/osmanli-sarayinin-ilk-muzik-okulu-ve-giuseppe-donizetti/), 02.05.2020.

Resim 2: (https://tiyatromuzesi.org/drupal/tepebasi_dram_tiyatrosu.html), 02.05.2020

# KLASİK, MODERN, AKADEMİK MÜZİĞE EVRENSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK FONKSİYONEL TEORİ

**Dr. Öğr. Üyesi Leyla BEKENSİR**[1]

## GİRİŞ

Müzik teorilerindeki fonksiyonel yaklaşım günümüzde müzik bilimi ve müzik eğitimi alanlarında kendini kanıtlamıştır. Fonksiyonel teorinin içeriği ve anlamı, Alman bilim adamı G.W. Leibniz tarafından bilim dünyasına kazandırılan matematiksel kavram "fonksiyon" ile ilişkilidir. Müzik teorilerine dönecek olursak "fonksiyon" terimi müziğe, fonksiyonel müzik eğitimi ekolünü kuran Alman besteci H. Riemann'ın çalışmalarının sonucunda girmiştir.

Fonksiyonel teorinin müzikteki önemini vurgulayan N.A. Rıjkova şöyle diyor: "Klasik armoninin temel özelliklerini açıklayan bu kuramın inceliği, duruluğu, kapsayıcılığı, akorların yapısından ve bağlarından müzikal formların tonal mantığına kadar, onu XVIII–XIX yüzyıl teorik müzik bilgisinin tam anlamıyla evrensel bir aracı haline getirdi. Kuramın "Armoni Okulu" adını alarak her seviyeden armoni eğitimi derslerinin temeli sayılması şaşırtıcı değildir" (Rıjkova,2012:125).

Fonksiyonel teori gerçekten de evrenseldir. Sadece klasik müzikte, klasik armonide değil, müzik sanatının diğer türlerinde, atonal müzikte de kullanılır.

Araştırmalar göstermiştir ki fonksiyonel teori sadece tonal merkez kavramı ve akorların onlara doğru çekimi ile sınırlı değildir. Onun kuralları hem armoniyi hem de müzik sanatının diğer alanlarını yönetmektedir. Burada kastedilen makam, melodi, biçim, stil ve hatta psikolojik algıdır.

1 Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi

Fonksiyonel teori geliştikçe başka alanlarda da uygulanmış, açıklanması zor veya imkânsız durumların izahına yardımcı olmuştur. Tüm bu nedenlerle fonksiyonel teori evrensel bir kuram olarak yaygınlaşmıştır. P.A Çernobrivets diyor ki "fonksiyonel metod, fonksiyonel yaklaşım... Bunların müzik teorisinde geleneksel hale geldiler. Herhangi bir sahada herhangi bir çalışma konusunda fonksiyonel bağlantıların varlığı dikkate alınmadan bilimsel bir yaklaşım ortaya konamayacağına göre makam, yapı, motif, biçim (farklı düzey ve düzenlerde) fonksiyonlarını ayırt etmek ve incelemek şarttır" (Çernobrivets, 2013: 94).

Fonksiyonel teori, sadece müzik bilimiyle değil başka bilim dallarıyla da sıkı işbirliği öneren modern araştırma yöntemleriyle de oldukça uyumludur. Onu özel yapan bu işbirliğinin gerçekleşmesine sonuna kadar izin veren derin iç potansiyelidir.

N.A. Rıjkova fonksiyonel teorinin "yeni bir öğrenme yöntemi"nin yolunu açtığını gözlemlerken haklıydı (Rıjkova, 2012:126). Ona göre fonksiyonel teorinin ışığında armoni ve makamın organik ve birbirleriyle bağlantılı, dominant bir merkezin ve ona dayalı farklı boyutlardaki unsurların bariz bir şekilde seçildiği net bir yapıya sahip bütünlüklü bir sistem oldukları ortaya çıkmıştır. Bu nedenle de teori sistemli yaklaşımla gayet uyumludur.

Fonksiyonel teori; T.S. Berşadskaya (Berşadskaya, 2005), V.P. Bobrovskiy (Bobrovskiy, 1978) , G.L. Catoire (Catoire,1924), L.A. Mazel (Mazel,1972), A.P.Milka (Milka, 1982), E.V. Nazaykinskiy (Nazaykinskiy,1982), E.A. Ruçyevskaya (Ruçyevskaya,1977), Y.N. Tyulin (Tyulin,1966), Y.N. Holopov (Holopov,1974) gibi müzik bilimcilerin çalışmaları sonucunda bir hayli değişikliğe uğramıştır.

Aşağıdaki yazarlar fonksiyonel teorinin esaslarını, farklı işleniş yönlerini ve modern müzikal süreçteki yerini yazılarında ele almışlardır: L.O. Akopyan (Akopyan,1977), A.V. Krasnoskulov (Krasnoskulov, 1998), G.V. Rıbentseyeva (Rıbentseyeva, 2019), N.A. Rıjkova (Rıjkova, 2012), P.A. Çernobrivets (Çernobrivets, 2013).

## Fonksiyonel Teori Kavramı ve Gelişimi

Fonksiyonel teori klasik-romantik tonalitedeki akorların anlamlarına ve spesifik özelliklerine dayanan bir öğretidir. Daha önce de söylediğimiz gibi bu alanda ilk çalışmaları yapan 1893'de yazdığı "Sadeleştirilmiş Armoni" isimli eseriyle H. Riemann'dır.

H. Riemann, bu alanda daha önceden A. von Oettingen ve J.P. Rameau tarafından ulaşılmış başarılara (1866 yılında ortaya çıkan «armonik düalizm» teorisi kastediliyor.) güvenmiş, araştırmaları sonucunda fonksiyonun "aynı tonalite için-

deki akorun armonik anlamı" olduğu sonucuna varmıştır.

Başka bir deyişle o fonksiyonu klasik-romantik mahiyetiyle, tonal bir fonksiyon olarak yorumlamaktadır. Bu, tonik (T), subdominant (S) ve dominantlar (D) hakkında herkes tarafından bilinen bir teoridir. Bunlar, eserdeki armoni çok karmaşık olsa bile tonal müziğin birleştiği üç temel aşamadır.

H. Riemann, fonksiyonel teoriyi daha çok armoni alanında ve müzikal formda uygulamıştır. Teori daha sonraları müzik dilini oluşturan diğer alanlarda da uygulama alanı bulmuştur (Riemann, 2015).

Bir diğer ünlü teori de Viyana Teorisi'dir. Akorları göstermek için Roma rakamları kullanılmasıyla dikkat çeker. S. Schechter, G. Schenker, A. Schenberg gibi şahsiyetler tarafından geliştirilmiştir. Viyana sistemi bugün Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde aktif olarak uygulanmaktadır. Bu teori tonal fonksiyonlarla pek ilgilenmez. O akorların tonikle ilişkisini daha çok beşli döngüsünü takip eden armonik diziler açısından inceler (Rehding, 2003:31-33).

Asıl amacı akorların fonksiyonunu açıklamaktır. Kanıtı da A. Schenberg tarafından 1954 yılında yazılan «Armoninin Yapısal Fonksiyonları» isimli çalışmadır. Bu küçük çaplı inceleme armonik dizilere, akorların analizine ayrılmıştır.

Her iki teori de kısmen Jean-Philippe Rameau'nun teorilerinden esinlenmiştir. Armonik fonksiyon kavramı tam anlamıyla havadaydı ve birçok müzik bilimci, müzik teorisyeni, besteci onu tanımlama ve analiz etme ihtiyacı duyuyordu.

Bu terimi müzikte (burada kastedilen anlamda ya da sadece sezgisel olarak değil) ilk kullananlar François-Joseph Fétis, C. Durutte ve diğerleridir. Fonksiyon fikri daha da geliştirilerek bazen ilgili Antik Çağa ait kavramları tercüme etmek için de kullanılmaktadır.

Fonksiyonel teori dünya çapında yayılmış, özellikle W. Mahler, G. Grabner, D. de la Motte gibi bestecilerin çalışmalarını sürdürdüğü Almanya'da da ün kazanmıştır. Rus müzikologları Y. N. Holopov ve Y. N. Tyulin de fonksiyonel teorinin gelişmesine büyük katkıda bulunmuşlardır.

Armonik fonksiyon tanımı basit tonlama teorilerinden kaynaklanmaktadır. Birbirinden tam beşli aralığı uzaklıkta olan üç majör üç seslinin, doğal sıralamanın olası formlarından birinde yedi aşamalı bir majör gamı oluşturduğu fark edilmiştir. Örneğin, F–A–C, C–E–G ve G–B–D üçseslileri (subdominant, tonik ve dominant) majör gamların yedi notasını üretirler. Bu üçsesliler merkezde tonik, üstte dominant ve altta subdominant olmak üzere majör tonalitenin en önemli akorları sayılmıştır.

Bu simetrik yapılanma gamın dördüncü derecesinin ve üzerine inşa edilen akorun «subdominant» olarak adlandırılmasının nedenlerinden biri olabilir. Düalistik teoriler sadece majör gamını simetrik yapı olarak tanımlamakla kalmayıp

minör tonaliteyi de ters majör olarak tanımlamışlardır. Düalistik teoriler 16. yüzyıldan beri kaydedilmektedir (Rehding, 2003:66).

Daha önce de belirtildiği gibi "fonksiyonel teori" terimi H. Riemann'ın eserlerinden özellikle de "Sadeleştirilmiş Armoni" sinden gelmektedir. M. Hauptmann'ın tonalitesinin diyalektik açıklaması Riemann'ın doğrudan ilham kaynağıydı. Riemann üç soyut fonksiyonu tanımlamıştır: tonik, dominant ve subdominant. Riemann ayrıca minör gamın ters majör olduğuna inanıyordu. Majörde dominant toniğin beşli aralığı üzerindeydi ancak minörde toniğin altındaydı. Subdominant da aynı şekilde majörde toniğin beşli aralığı altında (veya dörtlü aralığı üstünde) minörde tam tersiydi.

Teorisinin karmaşıklığına rağmen Riemann'ın fikirleri özellikle Almanca konuşulan ülkelerde çok etkili oldu. Bu konuda Hermann Grabner'in ders kitapları iyi bir örnektir. Daha sonraki Alman teorisyenler Riemann teorisinin karmaşık yönlerini, düalistik majör ve minör anlayışını reddettiler, dominantın toniğin üzerindeki beşinci derecesi olduğunu, subdominantın hem minör hem de majörde dördüncü derecesi olduğu sonucuna vardılar.

Diether De La Motte versiyonunda üç tonal fonksiyon; tonik, dominant ve subdominant sırasıyla T, D ve S harfleriyle gösterilmektedir. Majördeki fonksiyonlar için büyük harfler (T,D,S) minördeki fonksiyonlar için küçük harfler (t,d,s) kullanılmaktadır. Bu fonksiyonların her biri prensip olarak üç akorla uygulanabilir: sadece fonksiyona denk düşen ana akor değil, ek harflerle gösterilen bir üçlü aralığı yukarıda veya bir üçlü aralığı aşağıda olan akorlarda da uygulanabilir.

Örneğin P veya p ek harfi, fonksiyonun temel üçseslilere göre gerçekleştirildiğini gösterir. Örneğin TP harfleri minör ve majörde (a-moll – C-dur), tP ise majör ve minörde (Es-dur – c-moll) akraba tonalitelerini gösterir vb.

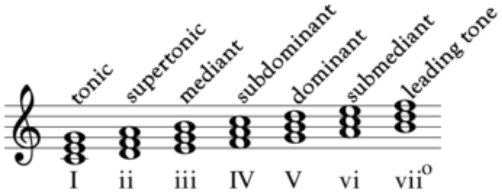
Üçlü aralılarla bölünmüş üçsesliler arasındaki ilişkiye göre birbirlerinden sadece bir nota farklıdırlar diğer iki nota ortaktır. Buna ek olarak diatonik gamda üçlü aralıklarla bölünmüş üçsesliler kesinlikle zıt bir tonaliteye sahiptirler (Rehding, 2003:60-62).

**Viyana Teorisi**

Viyana Teorisi, başka bir deyişle S. Sechter, G. Schenker ve A. Schenberg tarafından geliştirilen "Basamaklar Teorisine" göre her basamağın kendi fonksiyonu vardır ve bir dizi beşli döngüler aracılığıyla tonal merkeze bağlıdır. Bu teoriye göre armonik diziler akor kalitesinden üstündür. Bu müzik teorisinde ABD'de genellikle öğretildiği gibi VII. derecenin bağımsız bir fonksiyon kabul edilip edilmediğine bağlı olarak altı veya yedi farklı fonksiyonu vardır.

Viyana teorisi, yedi armonik aşamanın özerkliğine ve bağımsızlığına dikkat

çeker. Dahası birincil armonik model olarak I–IV–V–I dizisinin kabul edildiği fonksiyon teorisinden farklı olarak Viyana Teorisi, I–IV–VII–III–VI–II–V–I (Dahlhaus,199:212-213) azalan beşli döngüsünü esas alır.



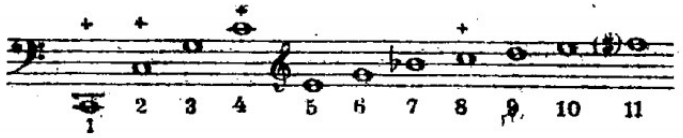

Böylece Rameau ve Riemann'ın fikirleri farklı yöntemlerle çeşitlilik kazanmış olsa da üç ana fonksiyonun tanımı ve yapısı hep aynı kalmıştır.

## Bilim İnsanlarının Fonksiyonel Teori Araştırmaları

Besteci ve müzik bilimci G.L. Catoire fonksiyonel teorinin armoni dalında gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Aşağıda görülen tonların armonik ilişkisi teorisini yaratan odur.

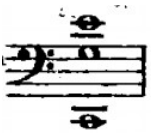
Farklı perdelerdeki tonlar, akustik yasalarına dayanan belirli bir denge içinde bulunurlar. Bu teori, müzikal sesin nadiren basit olduğu armonik serilerin özelliklerine dayanmaktadır. Çoğu durumda müzikal ses bir dizi basit tona bölünmektedir.

Örneğin:




vb.

Birinci ton- esas ton, diğerleri doğuşkanlardır. İkinci doğuşkan esas sese en yakın olanıdır. G.L. Catoire analiz yoluyla ana seste iki derece armonik akrabalık belirlemiştir. Bunlar duodetsima[1] ve septdetsima[2]'dır.



L.G. Catoire sonuçta şöyle der: "Kulağın tek bir ton olarak algıladığı birleşimi basit tondan ayırmak için onu Do birleşik sesi olarak adlandıracağız" (Catoire,1924:4) . Duodetsima ve septdetsima'yı beşli ve üçlü aralığıyla değiştirirken "üç tonun konsonans ahenge sahip birleşimi olduğu ortaya çıkan majör üçseslisi

1 Lat. duodecimus- müzik teorisinde onikili aralığı
2 Lat. Septima decima- müzik teorisinde onyedili aralığı

oluşur, zira beşli ve üçlü bu tonun doğasında olduklarından ve içinde duodetsima ve septdetsima şeklinde bulunduklarından onunla aynı anda ses verirler" (Catoire,1924:4).

L.G. Catoire kendi tonal sistemini beşli ile yukarı ve aşağı, **C** (do) ana tonun armonik akrabalığı üzerine kurmuştur. Bunlar **G** (sol) ve **F** (fa)'dir. Armonik akrabalığı olan en yakın üç sesi karşılaştıran araştırmacı aşağıdaki sistemi önermiştir:




Bu sistemde **C** tonik, **G** dominant, **F** ise subdominant'tır. Bunların üzerinde kurulan uyumlu ses birleşimleri ise şu şekilde göstereceğiz: «tonik **t** ile, dominant **d** ile, subdominant **s** ile» (Catoire,1924:5).

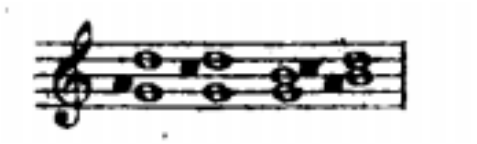
Yazılarında armoninin "sekvensler, yan tonlar, modülasyonlar, uyumsuz akorlar" gibi değişik bölümlerini incelemiştir. Pek çok kişinin olduğu gibi onun araştırmaları da J.F. Rameau'nun çalışmalarına dayanmaktadır.

Rameau "armoni sistemimizin yaratıcısıdır" derken G.L. Catoire akor oluşumunun temelinde aşağıdaki ifadenin olduğunu söylüyor: "Üçlü dizi halinde düzenlenebilen tonların bütün kombinasyonları akor oluştururken diğer ton kümeleri "tesadüfi kombinasyonlar" olacaktır" (Catoire,1924:14).

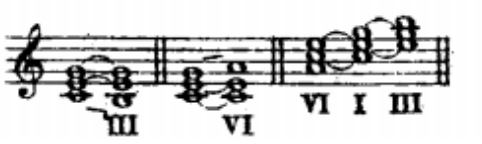
Devamında bu iddiasını yarattığı teoriyle doğrulamaktadır. Özünde, müzikal hareket tonikten sapıp dominant veya subdominant (t ve d uyumlu ses birleşimleri) ile ilgili dengeye ulaşmaktan ve daha sonra toniğe geri dönme eğiliminden başka bir şey değildir.

Eğer armoni subdominant ya da dominanta doğru saparsa (hem ileri, hem de geri) seslerin melodik düzeyinde değişiklik olur. Diatonik serinin dışına çıkmadan bu uyumlu ses birleşime ait tonlardan ayrılıp onlara bitişik olana doğru kayarlar. "Seslerin bu şekilde yer değiştirmesi," diyor L.G. Catoire, "dengenin bozulmasına ve bu uyumlu ses birleşime geri çekilmeye neden olur" (Catoire,1924:14).

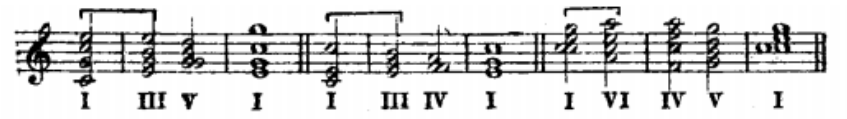
Eğer uyumlu ses birleşimin üçlüsü aşağı veya yukarı kayarsa, esas ses yukarı, beşlisi aşağı yönelirse yeni akorlar oluşmaz (Catoire,1924:15). Bu durumda, uyumlu ses birleşimin sınırları dışına çıkılmasa da sert uyumsuzluk kombinasyonları oluşmaktadır:



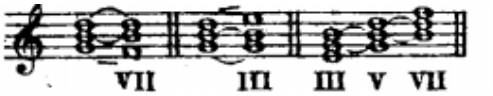
G.L. Catoire yeni uyumlu ses birleşimlerin oluşumuna örnekler verir:



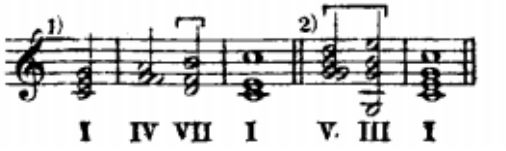

Esas sesin aşağı, beşlisinin yukarı doğru yer değiştirmesiyle minör ses birleşimleri oluşur (üçüncü ve altıncı basamaklar). Bununla birlikte bu tür sapmalar henüz bir subdominant veya dominanta ulaşmanın örnekleri değildir. Bu sapmaların karakteri belirsiz veya kararsız olarak adlandırılabilir. Böylece elde edilen üçüncü ve altıncı derece üçseslilerin tonik akorun işlevini yerine getirirken tonik üçseslinin yerine geçer:



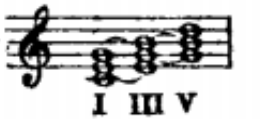

L.G. Catoire ayrıca dominant sesin ana tonu değiştirilerek veya beşli yükseltilerek oluşturulan üçseslilerin ortaya çıkışına ilişkin başka örnekler de sunar:




Böylece yedinci ve üçüncü derecelerin yeni üçseslileri yaratılır.




Eğer ilk üçseslilik sadece tonik fonksiyonu görevi görüyorsa ikincisi, birinci derecenin üçsesliliğin yerine kullanılabilir:




Bu duruma tonik ve dominant arasındaki konumu yardımcı olur. Toplamda şu sonuca varılır: Dominant armonide üçüncü derecedeki üçsesliliğin anlamı tam olarak belirlenemezken tonikte bu anlam baskındır (Catoire,1924:16).

Benzer bir bağlamda G.L. Catoire, üçseslilerde yer değiştirmelerin farklı çeşitlemelerini inceleyerek ayrıntılı açıklamalar yapar. Onun alana en büyük katkılarından biri, ana olanın yerini alabilecek çeşitli yan aşamaları mantıksal olarak hesaplamasıdır. Tüm bu aşamalar fonksiyonel tonik, subdominant ve dominant olmak üzere üç temel ses grubunu oluştururlar.

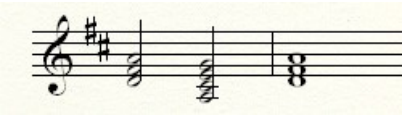
L.A. Mazel fonksiyonel armoniye ilginç bir bakış açısı getirmiştir. Mazel, "Klasik Armoninin Problemleri" adlı ders kitabında bu konuda yapılmış birçok çalışmaya rağmen hâlâ çok fazla şeyin belirsiz olduğunu yazar. Örneğin, klasik armoni içinde neden özellikle üç armonik fonksiyonun var olduğu belirsizdir. İki kararsız fonksiyonun – subdominant ve dominantların işleyişinin açıklığa kavuşturulmadığı gibi. Avrupa müziğinde temel olan iki zıt modun – majör ve minörün temelinin de henüz açıklanmadığını söyler (Mazel,1972:4).

Bilim adamına göre fonksiyonel armoniyi gözden geçirme ihtiyacı, atonal müziğin aktif gelişimiyle bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. L.A. Mazel "tonaliteyi ve tonal armoninin modern sanat için önemini inkâr eden müzikolojik yaklaşımların ortaya çıktığını, tonaliteyi reddetmeyen bestecilerin bile armoni gibi onu da eskisinden farklı yorumladıklarını" belirtmiştir (Mazel,1972:4). Mazel, bu ifadeyle fonksiyonel teorinin daha fazla araştırılmasına duyulan ihtiyaca işaret etmektedir.

L.A. Mazel'in metodu farkı kapsamlı bakış açısı getirir. Armoni öğreniminin diğer bilimlerle (sibernetik, estetik, psikoloji, göstergebilim ve dilbilim) etkileşimde bulunması gerektiği konusunda ısrar etmiştir. Şüphesiz, L.A. Mazel'in araştırmaları fonksiyonel teorinin gelişimi için modern bilimde de geçerli çok geniş perspektifler sunar.

L.A. Mazel, estetik ve tarihsel yöntemlerle armoni çalışmalarında sistem-yapısal yaklaşımın bir dizi niteliğini birleştirmeyi temel amaç olarak görmüştür. Fonksiyonel armoni birkaç seviyeden oluşan yerleşik bir sistem olmasına rağmen daha geniş bir alanı temsil eden müzik dili sistemine dâhildir. Bu nedenle fonksiyonel armoninin sorunları ayrı değil bu geniş sistem içinde ele alınmalıdır (Mazel,1972: 12).

L.A. Mazel'in eserlerini incelemek armoni alanındaki başlıca keşiflerini görmemizi sağlar. Öncelikle Mazel, merkezine dikey akor anlayışını koyduğu bütünsel yaklaşımı kullanmıştır. Araştırmacı, dominantın toniğe yönelik eğilimine dikkat çeker. Ona göre özellikle bu olgu (D'den T'ye çekilim) tonalitenin "ana siniri" olarak düşünülmelidir (klasik armoniden söz edilmektedir.). Bir müzik parçasında dinamikleştirmenin en önemli aracının otantik döngünün olduğuna işaret eder (yani subdominant'ın bulunmadığı döngü):



L.A. Mazel'in kastettiği otantik döngü, armonik düşüncenin maksimum seviyede gelişimini, açılımını sağlar. Böylece Mazel otantik döngünün daha geniş ve derin bir anlamı olduğunu keşfetmiştir.

Ayrıca Mazel, üçlü aralık kuruluşun yapısıyla ilgili kavrayışı genişletmeyi başarmıştır. "Akor dikeyinde üçlü aralığın, temelini ikilik çekiminin oluşturduğu ses düzeniyle ilgili olduğunu" ortaya çıkarmıştır (Mazel,1972:113). Sonuç olarak üçlü prensibin, klasik armoninin sınırlarını aşan bir olgu olduğu anlaşılmıştır.

Y.N. Tyulin'in uygulama ve analizi vurguladığı eserlerinden de (örneğin "Armoni Öğretisi") bahsetmek gerekir. Bilim dışı olduğunu düşündüğü için H. Riemann öğretilerine karşı çıkmak Tyulin'in teorisinin ayırt edici özelliklerinden biriydi.

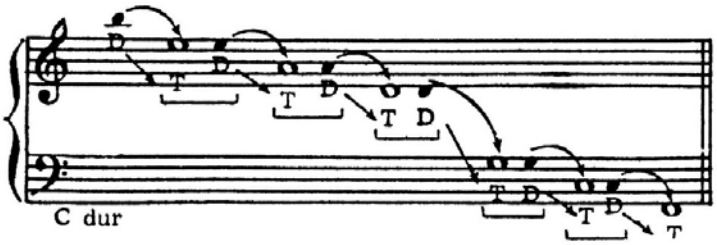
Y. N. Tyulin değişken fonksiyonlar teorisini geliştirmiştir. Bu soruna dikkat çeken ilk kişilerden biridir çünkü daha önceleri araştırmacıların dikkati ana işlevlere odaklanmıştı. Y. N. Tyulin değişken fonksiyonları "temel makam yapısıyla çelişen fonksiyonlar" olarak tanımlamıştır (Tyulin,1996:110).

Bir müzik eserinde, müzikal düşüncenin gelişimi sürecinde karmaşık ilişkilere giren makam tonlarının gelişimi gerçekleşir. Bu tonlar ayrıca ton merkeziyle iletişim kurarlar.

Dörtlü-beşli seviyesinde birbiriyle ilişkili, ton merkezinden uzak bir makam grafiği oluştururlar. Bu grafikte, tam da bu uzak tonların oluşturduğu T-D veya T-S bağlarının imitasyonu gerçekleşir. Hâlâ tonal merkezle ilişkili olduklarından geçici de olsa yerel tonik rolünü üstlenebilme yeteneğine sahiptirler. Beşli aralığı yukarısında yerleşen ton, dominantın işlevini görür. Böylece ana makamla çelişen bir yan grafik zinciri oluşur. Bu yan makam grafik zincirinin unsurları yan fonksiyonu meydana getirirler.

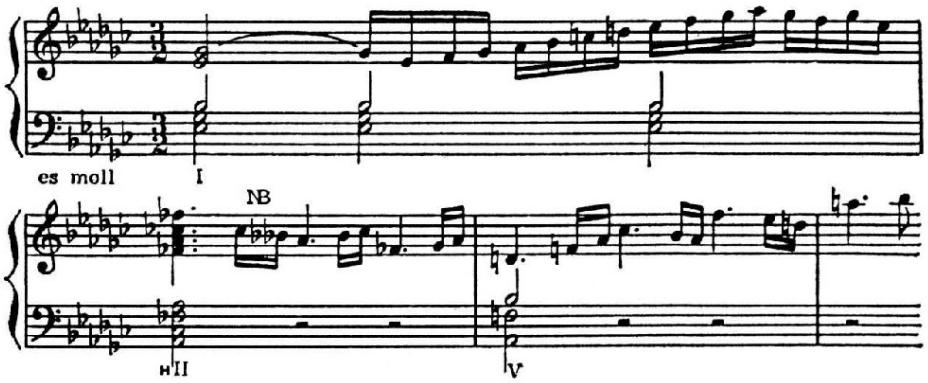
Bu sürecin özü, herhangi bir tonalitede sabit bir makam fonksiyonuna sahip bir tonun hem S hem de yerel D değişkeni haline gelebileceği ve bunun da melodiyi etkileyebileceğidir.

Do majör tonalitesinde bir örnek verelim:



Y.N. Tyulin'e göre burada yan tonik görevini tüm yerel dayanaklar, onlara doğru meyleden yan fonksiyonları ise dominantlar görür. Bu olgunun diatonik akorları da kapsıyor olması dikkat çekicidir. Kararsız değişken fonksiyonların aynı zamanda subdominant olabileceğini de belirtmeliyiz.

Değişken fonksiyon teorisi akorların ve tonalitelerin bağlantılarını takip etmeyi mümkün kılar. Bu Bach'ın es-moll (mi bemol minör) prelüd örneğinde barizdir:




Burada yeni bir melodik hareket ortaya çıkar. Değişken fonksiyon, besteci tarafından kullanılan Napoliten armoniye yerel tonik fonksiyonunu (Fes-dur) uygulamasına olanak tanır ve böylece başlangıçta mümkün olmayan bir melodik hareketin ana tonaliteye dahil edilmesini sağlar.

Y. N. Tyulin'in teorisi sadece daimi fonksiyonlar alanındaki keşifleri açısından değil, psikolojik algının özelliklerini yansıttığı için de değerlidir: "Algılanan olguların, özellikle de akorların değerlendirilmesi yaratılan bağlama uygun olarak daima değişiklik sergiler» (Tyulin,1966:112). Bu da yeni bir yaklaşım, sürekli bir yeniden değerlendirme için olanak sağlar.

## "Yeni" Müziği Anlamanın Yolu Olarak Fonksiyonel Teori

Fonksiyonel teoriden bahsederken Moskova Konservatuvarı Profesörü Y.N. Holopov'u hatırlamamak imkânsızdır. Holopov'un öğretisi gerçekten de çığır açıcıdır ve gerçekleştirdiği reformların 21. yüzyılda halen benimseniyor olması anlaşılırdır. Bununla birlikte bu öğreti Sovyet döneminde düşmanca eleştirilerle karşılanmıştır.

Y.N. Holopov'un yaratıcısı olduğu evrensel armoni kavramının temelini şu ilkeler oluşturur: Makamın ana prensipleri olan tonalite ve modalite arasında bir ilişki yoktur; makam fonksiyonları daha derin bir şekilde yorumlanmalıdır; aralık sistemleri türleri teorisi geliştirilir (Holopov,1974). Bilim adamı sadece müzik

kültürünün klasik mirasını değil aynı zamanda modern bestecilerin müziğini de inceler.

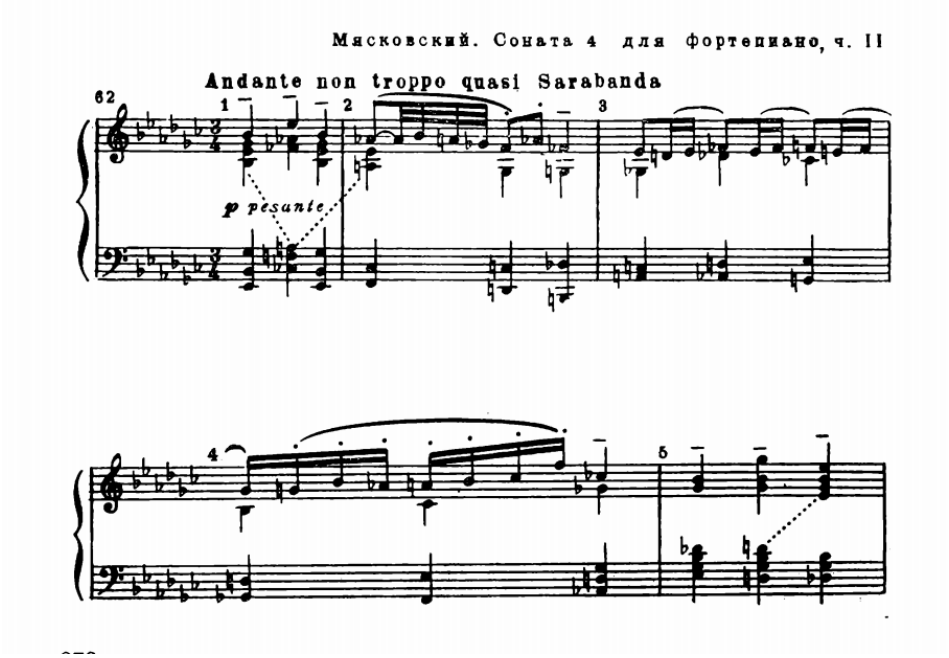
Y. N. Holopov, bir müzik eserinde armoni analizine çok derin bir yaklaşım geliştirilmesi gerektiğinde ısrar eder: "Geleneksel olarak armoni analizi tonalitenin tanımlanmasıyla başlar ve doğru olan da budur. Ancak "g moll" (sol minör) veya "C-dur"a (Do Majör) değinir değinmez basmakalıp anlayışın esiri oluruz. Zira klasik armoninin esasını belirlemek için yeterli olan kriterler söz konusu tonalitelerde icra edilen modern eserlerin esasını belirlemek için tamamen yetersizdir (Holopov,1974: 47).

Yazar, Mozart'ın senfonisinin "g moll" ile yazıldığını söylemenin yetersiz kalması gibi tonaliteyi belirlemenin de yetersiz olduğunu, zira bahsi geçen sol minörün neyle "doldurulduğunu", üçüncü, dördüncü vs. sol minörlerin nelerden oluştuğunu mutlaka açıklamak gerektiğini, çünkü her birinin birbirlerinden tamamıyla farklı olabileceklerini belirtmiştir(Holopov,1974: 47).

Y.N. Holopov, "Modern Armoni Denemeleri" adlı çalışmasında modern armoninin dönüşümünü, klasikten "Geç Skryabin" adını verdiği bir diğer sisteme evirilişini tarif etmiştir (Holopov,1974:179). Bu çalışmaya göre, müziğin evrimi sürecinde üçseslilikler yavaş yavaş işgal ettikleri merkezi konumu terk etmeye başlamış, yerlerini dominant armonisine bırakmıştır. Dominant armonisi sisteme hükmetmeye başlayarak onun merkezi ve yasası haline gelmiştir (Holopov,1974:179).

"Geç Skryabin" armonisinin ihtiyaçlarını nitelik olarak en iyi şekilde karşılayan yeni bir altı sesli akor türü de ortaya çıkmıştır. Başlıca özellikleri şunlardır: Sesin majörlüğü ve keskinliği (diyapazon büyük yedili ve tritonlar), uyumsuzluk, nesnellik. Akor "nesnel" özelliğini kaybetmektedir ve bunun mantıklı bir açıklaması vardır: doğal ses skalasının sekizinci, dokuzuncu, onuncu, onbirinci, onüçüncü ve ondördüncü tonlarına denk gelir. Bu akora "Prometheus Altılısı" denilmiştir. Coşku halini en iyi ifade eden akordur (Holopov,1974:180) .

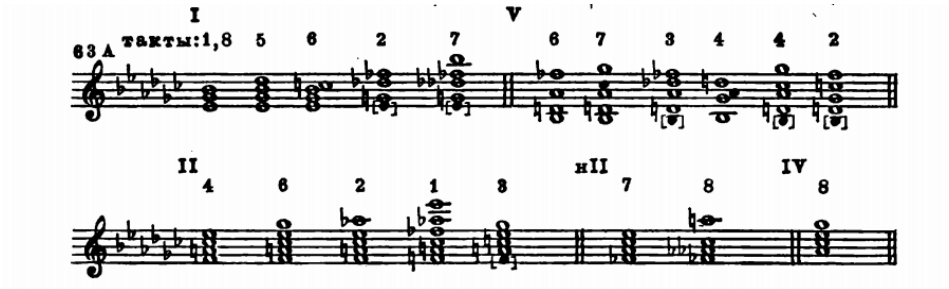
Y.N. Holopov diğer bestekârların yanı sıra N.Y. Myaskovski'nin çalışmalarını da incelemiştir. Onun eserlerindeki armoniyi "sivri, keskin, parlak" ve hatta "cesur" olarak karakterize eder. Holopov, Myaskovski'nin eserlerinde ses birleşimlerin sıradışılığına da dikkat çeker. Ona göre bestecinin eserlerinin armonik dili asil, titizlikle çalışılmış ve ölçülüdür (Holopov,1974:275]. Örnek olarak fortepiyano için 4 numaralı Sonattan bir fragman gösterir:



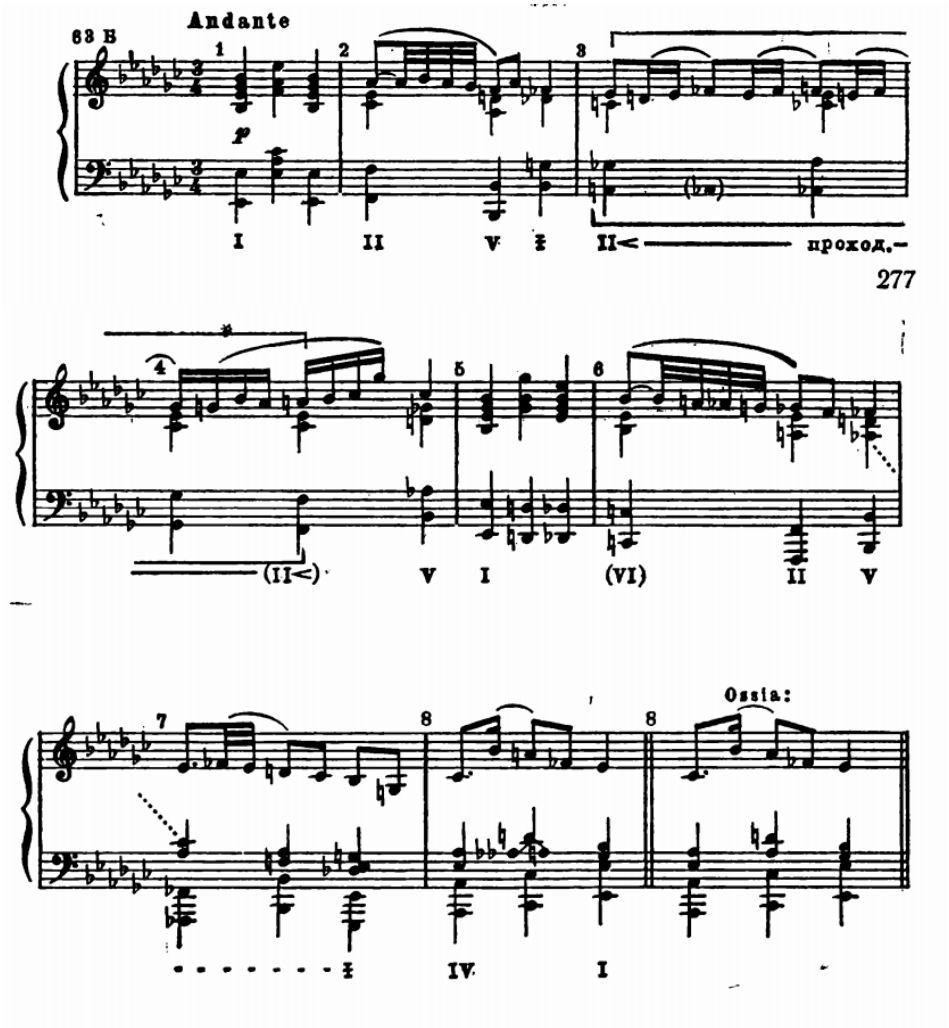

Müzik bilimci, üç tonal fonksiyonunun geleneksel olarak kabul görmüş halinin böyle bir armonik sistemin temeli kabul edilmesi gerektiğine inanmaktadır. Bu yüzden burada lider pozisyonunu birinci, beşinci ve ikinci dereceler temsil etmektedir.

Birinci derece tam üçseslilik, yabancı sesi eklenmiş üçseslilik ve esas tonu olmayan yan dominant olarak gösterilmiştir. Beşinci derece, bazılarında ana ton bulunmayan karışık akorlar olarak, ikinci derece ise ikili dominant olarak gösterilmiştir (Holopov,1974: 277).

Buna ek olarak Holopov, Myaskovski'nin eserinde onun ifadesine göre "köklerine" işaret eden akorları göstermiştir:



Ayrıca motifin diatonik bir versiyonunu sunmuştur:




Bütün bunlar modern armonideki fonksiyonların anlamı, uygulaması, etkileşimi ve hatta armoninin kendisi ve analiz edilmesi gereken yönleri hakkında görsel bir fikir verir.

Y.N. Holopov, modern armoni prensibinin özünü ortaya koymayı başarmıştır: Perde ilişkileri sisteme merkezî ilan edilen unsur temelinde eklemlenir. Bu prensibin özelliği şudur: "sistemin somut nitelikleri unsurlarının özel somut niteliklerine bağlıdır, özellikle de ana unsurun, zira ana unsurun rolü toniğin yapısal fonksiyonuna bire bir denk düşer" (Holopov,1974:282). Modern müziğe özgü unsurların bu kadar çok olması mantıksal olarak müzikal bütünlüğün organizasyonunda çok sayıda sistemin ortaya çıkmasına neden olur.

Sonuca varırken denebilir ki Y.N. Holopov'un çok yönlü ve geniş teorisinin ana fikirlerinden biri dönüşüm esnasında yok olmayan, sadece yenilenen fonksiyonların biçimlerinin değişkenliğidir. Değişen yalnızca fonksiyonlar arası ilişkilerdir ki bu da onların anlamlarını ve yorumlanışlarını zenginleştirir.

## SONUÇ

Yukarıda belirtilenler ışığında bazı sonuçlara varabiliriz. Müzikte fonksiyon veya diatonik fonksiyon dendiğinde, akorun ya da ses basamaklarının tonal merkezle ilişkisi anlaşılır.

Fonksiyonel teori kavramı ilk olarak J.F. Rameau'nun çalışmalarında ortaya çıkmış, H. Riemann tarafından " Sadeleştirilmiş Armoni ve Akorların Tonal Fonksiyonları Öğretisi" kitabında devam ettirilmiştir. Bu çalışma uluslararası kabul görmüştür.

Riemann "T, D, S" Latin harfleriyle gösterilen tonik, dominant, subdominant fonksiyonlarını tanımlamıştır. Bunlardan her biri herhangi bir akorda az çok değişik bir görünüm gösterebilir. Bu teori kimi yorum farklarına rağmen hâlâ Avrupa'nın farklı ülkelerinde armoni ve analiz çalışmalarında yaygın olarak kullanılmaktadır.

Bu teori Rusya'da (hem Sovyet döneminde hem de günümüzde) tekrar tekrar gözden geçirilmiş, önemli ölçüde desteklenmiş ve genişletilmiştir. Fonksiyonel teori, L.G Catoire, L. A. Mazel, Y. N. Tyulin, Y. N. Holopov ve diğer birçok müzik bilimcinin çalışmaları sayesinde derinlik ve yeni bir anlam kazanmıştır. Üç akorlu (tonik, dominant, subdominant) sistemden, herhangi bir müziği (sadece tonal değil aynı zamanda atonal) ve de onun melodik, modal, stilistik, biçimsel vb. tüm alanlarını analiz etmenin mümkün olduğu bütünsel bir sisteme dönüşmüştür.

## KAYNAKÇA


1. Akopyan, L.A. (1997). Teoriya muzıki v poiskah nauçnosti. Muzıkalnaya akademiya, No2, 110-121s. Акопян Л.А. Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная академия, 1997. – №2. – С. 110-121.
2. Berşadskaya, T.S. (2005). Lektsıi po garmonii. Kompozitor, 265s. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. – СПб.: Композитор, 2005. – 265 с.
3. Bobrovskiy, V.P. (1978). Funktsıonalnıye osnovı muzıkalnoy formı. Muzıka, 332s. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
4. Catoire, G.L. (1924). Teoretiçeskiy kurs garmonii. Muzıkalnıy sektor, 191s.Катуар Г.Л. Теоретический курс гармонии. – М.: Гос. изд., Музыкальный сектор, 1924-1925. – 191 с.
5. Çernobrivets, P.A. (2013). O perspektivnosti funktsıonalnogo podhoda k issledovaniyu myzıkalnoy stilistiki. Jurnal obşestva teorii muzıki, No1, 94-105s. Чернобривец П.А. О перспективности функционального подхода к исследованию музыкальной стилистики// Журнал Общества теории музыки, 2013. – 1. – С. 94 – 105.
6. Dahlhaus C. A Guide to the Terminology of German Harmony, Studies in the Origin of Harmonic Tonality. – Princeton University Press, 1991. – 386 p.
7. Holopov, Y.N. (1974). Oçerki sovremennoy garmonii. Muzıka, 293s. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. – М.: Музыка, 1974. – 293 с.
8. Krasnoskulov, A.V. (1998). Rol funktsıonalnoy garmonii v protsesse sozdaniya ispolnitelskoy formı proizvedeniy I.S. Bach i nekotorıye problemı pamyati. Rostov na Donu, 2018-224s. Красноскулов А.В. Роль функциональной гармонии в процессе создания исполнительской формы произведений И.С. Баха и некоторые проблемы памяти// Актуальные проблемы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин в системе школа-училище-вуз. – Ростов-на-Дону, 1998. – С. 218-224.
9. Mazel, L.A. (1972). Problemı klassicheskoy garmonii. Muzıka, 616s. Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972. – 616 с.
10. Milka, A.P. (1982). Teoretiçeskiye osnovı funktsıonalnosti v muzıke. Muzıka, 150s. Милка А.П. Теоретические основы функциональности в музыке. – Л.: Музыка, , 1982. – 150 с.
11. Nazaykinskiy, E. V. (1982). Logika muzıkalnoy kompozitsıi. Muzıka, 319s. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
12. Rehding A. Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought. – New York, Cambridge University Press, 2003. – 212 p.
13. Riemann, H. (2015). Uproşennaya garmoniya ili Uçeniye o tonalnıh funktsıyah akkordov. Kniga po Trebovaniyu, 294s. Риман Х. Упрощённая гармония: Или, учение о тональных функциях аккордов. Репринтное издание. – М.: Книга по Требованию, 2015. – 294 с.
14. Ruçyevskaya, E.A. (1977). Funktsıı muzıkalnoy temı. Muzıka, 160s. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977. – 160 с.
15. Rıbintseva, G.V. (2019). Funktsıonalnaya garmoniya klassitsızma i kontseptsii sotsıalnogo razvitiya XVIII- pervoy polovinı XIX veka. Yujnoi-Rossiyskiy muzıkalnıy almanah, No2 (35), 5-10s. Рыбинцева Г.В. Функциональная гармония классицизма и концепции социального

развития XVIII - первой половины XIX века// Южно-Российский музыкальный альманах, 2019. – № 2 (35). – С. 5-10.

16. Rıjkova, N.A. (2012). Razvitiye funktsıonalnoy teorii v oteçestvennoy muzıkalnoy nauke XX veka. No6, 125-156s. Рыжкова Н.А. Развитие функциональной теории в отечественной музыкальной науке XX века//Искусство музыки: теория и история, 2012. – №6. – С. 125 – 156.
17. Tyulin, Y.N. (1966). Uçeniye o garmonii. Muzıka, 223s.Тюлин, Ю.Н. Учение о гармонии / Предисл. Н. Г. Привана. – М.: Музыка, 1966. – 223 с.

## GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SES VE AKORT KAVRAMI

DR. ÖĞR. ÜYESİ DİLARA GÖZDE ARAZ[1]

Akort *(ing. tuning)* terimi bir oktavın içindeki tüm ses aralıklarının kesirsel oranlarla ifade edilebildiği bir sistemi tarif eder. Ses aralıklarının saf, tam (ing. just) haliyle kullanılır ve seslerin içerdiği komalar her hangi bir ilave ayarlama olmaksızın olduğu gibi bırakılır. Tamperaman *(ing. temperament)* ise bir oktavın içindeki kimi ya da tüm ses aralıklarının kesirsel oranlarla ifade edilemediği bir sistemi açıklar (Barbour, 2004). Daha uygun bir koma dağılımı elde etmek üzere belli metotlarla ses aralıkları daraltılır ya da genişletilir. Akort bir sesin sadece kendi değerini ilgilendirirken, tamperaman bir oktavın orantısal bölünmesi üzerinden elde edilen ses değerlerinin ayarlanmasını ifade eder. Akort kavramı müzik türleri açısından daha evrensel bir tanımı ifade ederken tamperaman kavramı türler ve coğrafyalara göre farklılıklar gösterebilir.

Bu iki kavrama frekans kavramı eşlik eder, fizik biliminde birim zamanda sabit bir noktadan geçen dalga sayısını ya da bir birim süre boyunca tekrar eden döngü veya titreşim sayısını ifade eder. Alman bilim insanı Heinrich Rudolf Herz'in adına ithafen Herz (Hz) birimi ile ifade edilir (Encyclopædia Britannica, 2017). Akort terimi frekans birimi ile ilintilidir. Bugün akort için temel referans ses olarak kabul edilen la notası tarih boyunca çeşitli frekanslarda akort edilmiştir.

Akort sistemleri iki ana gruba ayrılır:

1 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi

### 1. Düzenli Akort Sistemleri

Pisagorcu akort, yaklaşık tonlamalı tamperamanlı akort ve eşit tamperamanlı akort sistemleri gibi beşli aralıkların düzenlenmesi ile oluşturulan sistemler bu gruba dahildir (Barbour, 2004). Bu tanım ilk defa 19. yüzyıl müzik insanı Bosanquet tarafından kullanılır. Bu tanımı yapmasına sebep, bahsi geçen sistemlerde bir oktavdaki on iki sesin olabildiğince eşit tam beşli aralıklarla düzenlenmesine çalışılmış olmasıdır.

Düzenli akort sistemleri ise kendi içinde iki gruba ayrılır:

a) **Pozitif Sistem:** Beşli aralıkların oranlarının 3:2'den büyük olduğu düzenli sistemlerdir (Barbour, 2004).
b) **Negatif Sistem:** Beşli aralıkların oranlarının 3:2'den küçük olduğu düzenli sistemlerdir (Barbour, 2004).

### 2. Düzensiz Akort Sistemleri

Bu akort sistemleri birden fazla farklı ayarlanmış tam beşli aralık içerdiğinden ötürü Bosanquet'nin düzenli akort sistemleri tanımına uymazlar. İyi tampere edilmiş olarak Türkçeye çevirebileceğimiz "well-tempered" sistem bu kapsamdadır. Ayrıca Altın Oran'ın matematiksel formülü ( √5 - 1 ) : 2 'ye göre düzenlenmiş akort sistemi olan Altın Sistem de bu gruba dahil edilebilir (Barbour, 2004). Bu sistemdeki amaç, düzenli akort sistemlerinde ortaya çıkan ileride detaylı inceleyeceğimiz *kurt aralığı* sorununa çözüm bulmaktır (Duffin, 2007).

Bu bilgiler ışığında günümüze kadar kullanılmış düzenli, düzensiz akort sistemlerini inceleyelim.

### Pisagor akort sistemi

Antik ve modern dünyanın kullandığı akort sistemlerinin temeli M.Ö. 5 yüzyılda yaşamış İlk çağ filozofu ve matematikçi olarak bilinen Sisamlı Pisagor'a dayanır (Barbour, 2004, s. 19). Pisagor ses uyumu ve matematiksel formüller arasında bir bağlantı kurmaya çabalamıştır. Bu çalışmasını çeşitli büyüklükteki çanlar ile yapmıştır. Bu çanlar bir ses dizisi oluşturur. Buna göre çanlara vurulduğunda bir sekizli aralığın 2:1, beşli aralığın 3:2, dörtlü aralığın 4:3, bir tam sesin ise 9:8 orana denk geldiğini keşfetmiştir. Pisagor'un demir atölyesinin yanından geçerken duyduğu seslerden yola çıkarak bu keşfi yaptığı öne sürülse de bu oranların Sümerlerin tanrılarına atfettiği sayısal değerlerden oluştuğu daha sonra Antik Yunan'da ses uyumu açısından benzer oranların kullanıldığı, Pisagor'un bu oranları referans almış olması da olası bir ihtimaldir (Can, 2001, s. 144).

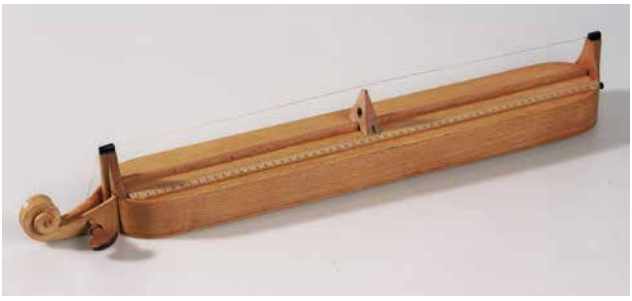
**Şekil 1:** Pisagor ve çeşitli oranlardaki çanları




Yukarıdaki illüstrasyon (şekil 1) Franchinus Gaffurio'nun 1492 tarihli Theoria Musice adlı kitabında geçer (Gaffurius, 2011). İllüstrasyonda (zamansal açıdan bu iki ismin denk gelmesi yanlış da olsa) arkada çanlarla çalışan Pisagor'u, önde de sonraki yıllarda onun takipçilerinden olan Filolaos'u görmekteyiz. Filolaos Pisagor'un mevcut kuramını hacimsel olarak ölçeklemiş, su dolu bardaklarla da ses aralıkları elde etmiştir.

Bununla birlikte kimi Sümer yazıtlarında da adı geçen tek telli çalgı monokord da (ing. *monochord)* Pisagor'un hesaplama araçlarından birisi olmuştur (Terpstra, 1993).

**Şekil 2:** Monokord

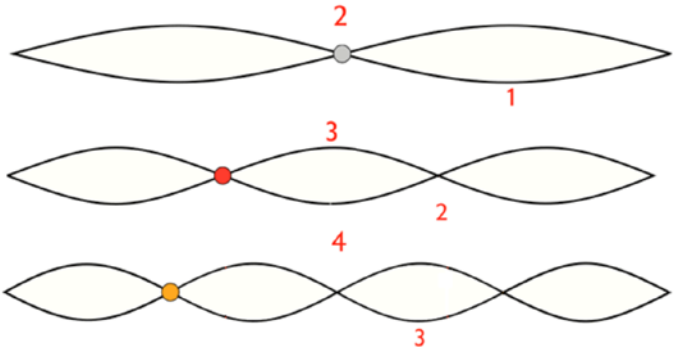


Monokord üzerinde de çanlardaki oranlar geçerlidir. Pisagor'un akort sisteminde buna göre şu tablo oluşur. Bununla birlikte Pisagor bir tam sesi 9 eşit parçaya bölmüştür. Ses aralığının bu küçük parçalarına *koma (ing. comma)* adı verilir. Komalar ise *sent (ing. cent)* adı verilen parçalara ayrılır. On iki eşit sesten oluşan bir oktavda 1200 sent bulunur. Buna göre bir minör ikili aralık 100 sent'ten oluşur.

**Tablo 1:** Pisagor akort sistemindeki aralık oranları ve sent değerleri

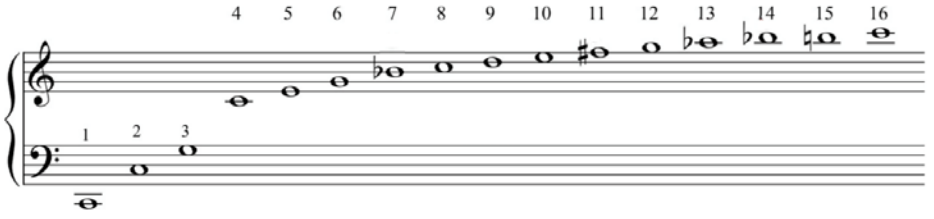
| Ses aralığı | Oran | Sent değeri (Pisagor akorduna göre) |
|---|---|---|
| Tam sekizli | 2:1 | 1200 |
| Tam beşli | 3:2 | 702 |
| Tam dörtlü | 4:3 | 498 |
| Majör üçlü | 5:4 | 408 |
| Minör altılı | 8:5 | 792 |
| Minör üçlü | 6:5 | 294 |
| Majör altılı | 5:3 | 906 |
| Majör ikili | 9:8 | 204 |

**Şekil 3:** Monochord üzerinde, tam sekizli tam beşli ve tam dörtlü aralıkların görsel olarak temsili oranları.




İlk Çağ'da doğuşkanlar üzerine bir kaynağa rastlanmaz ancak Pisagor ve takipçilerinin monokord üzerinde yaptığı matematiksel çalışmalar monokordun tel boyları üzerinden armoniklerin oranlarını elde etmelerini sağlamıştır. (Kaya, 2017) Pisagor'dan sonra gelen Batlamyus (Pytolemius) onun çalışmalarını genişletmiş ve üst doğuşkanları keşfetmiştir. 16. yüzyılda ise Zarlino bu kavramı genişletmiştir (Barbour, 2004).

**Şekil 4:** Do notasının doğuşkanları



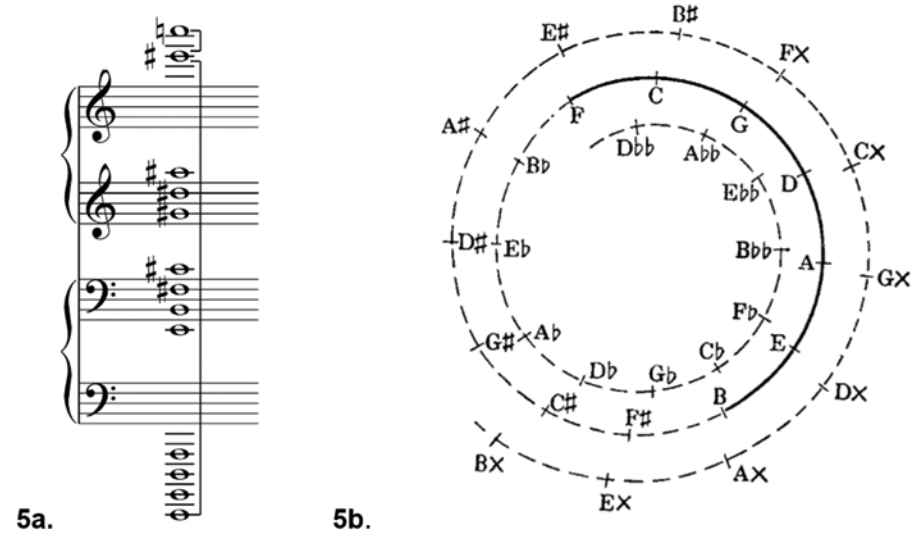
Pisagor monokord üzerinde kuvvetli doğuşkan olan tam beşli aralığını peşi sıra dizerek döngüsel bir sistem elde etmiştir. Ancak sisteminde, daha sonraları kulağa kötü gelen duyuluşundan ötürü *kurt aralığı (ing. wolf interval)* olarak adlandırılacak bir kavram mevcuttur. 3:2 oranında oluşan tam beşli aralıklarını arka arkaya sıraladığımızda döngüsel olarak vardığımız ses başlangıçtaki ses ile aynı olması gerekirken (anarmonik olarak) bir sapma oluşur ve ortaya 24 komalık bir fark çıkar. Basitçe bir hesap yapacak olursak Pisagor tam beşli aralığı 701,96 sent'dir. Bunu arka arkaya ilerletip anarmonik olarak si diyezi bulacak şekilde bir beşler çemberi oluşturursak (ki toplamda 12 nota eder) bulacağımız değer toplam 701,96 x 12 = 8423,52 sent eder. Bununla birlikte her bir oktavın (tam sekizli aralığın) toplam 1200 sent olduğunu düşünürsek ve bu şekilde geçtiğimiz 12 notanın 7 oktavlık bir alana yayıldığını hesap edersek şu sonuca varırız: 1200 x 12= 8400. Bu aradaki yaklaşık 24 komalık fark sistemde bir sapma oluşturur.Bu 24 komaya Pisagor komaası ya da ditonik koma denir.

Tarihsel süreç içinde bir çok koma tipine rastlansa da yaygın olarak bahsi geçen iki temel tip koma vardır:

- *Ditonik koma:* Pisagorik koma adı da verilen bu koma türü Pisagoryen akort sistemi içinde si diyez ve do notaları gibi anarmonik iki notanın arasındaki mesafeyi ifade eder. Buna göre bu komanın oranı 531441:524288 olarak ifade edilir (yaklaşık olarak 74:73). Bu orana göre bir ditonik koma 23,46 sent'e (yaklaşık olarak 24 sent) denk gelir.
- *Sintonik koma:* Bu koma tipi *Ptolemik koma*, *kromatik diesis* ya da *Didimius koması* olarak da bilinir. 81:80 oranında bir dilimi temsil eder. Bu orana göre bir sintonik koma 21,25 sent'e (yaklaşık olarak 22 sent) denk gelir (Barbour, 2004). Bu koma aynı zamanda diatonik koma olarak da adlandırılmıştır, bunu Pisagor komaası olarak ditonik koma ile karıştırmamak gerekir. (Ben Johnston, 2006)

Bugün dünya genelinde standart olarak kabul edilen koma ise sintonik komadır. Ditonik koma ile sintonik koma arasındaki farka ise *schisma* adı verilmiştir. Bu fark 1,9537 sent'dir.

**Şekil 5a ve 5b:** Pisagor sisteminde 3:2 oranındaki beşliler ardı ardına kurulduklarında oluşan sesler ve oluşan beşliler çemberi.

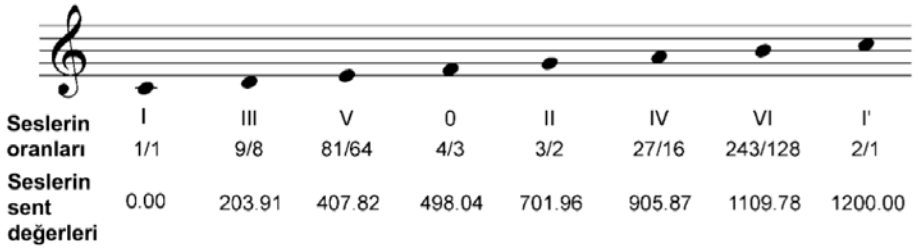



*Kurt aralığı* kavramı, tarihsel süreç içinde düzeltilmesi gereken temel bir kusur olarak kuramcıları meşgul etmiştir. Bu terim doğuşkanlardan, akustik kanunlarının sunduğu kusursuz oranlardan yola çıkarak oluşturulan Pisagor akort sisteminde adeta paradoksal bir durumu temsil eder. Sistemin içinde düzeltilmesi gereken bir hata gibidir. Öyle ki, tamperaman yöntemleri üzerine çalışırken "kurdu evcilleştirmek" *(ing. taming the wolf)* terimini kullanan kuramcılar olmuştur. Kurt aralığı kavramı daha sonraki dönemlerde başka akort sistemlerinde de bir sapma ortaya çıkmış ve giderilmesi gereken bir sorun olarak üzerinde çalışılmıştır. Bu isim oluşan benzer beşli aralıkların üst üste çalındıklarında kurt ulumasına benzer bir tınıda olmalarından ötürü verilmiştir (Duffin, 2007).

Pisagor'un bu akort modeliyle tampere edilen sekizli ve dörtlü aralıklardan oluşturulmuş ses dizileri daha sonraki yıllarda *Pisagor gamları* olarak anılmıştır (İlyasoğlu, 2009, s. 19).

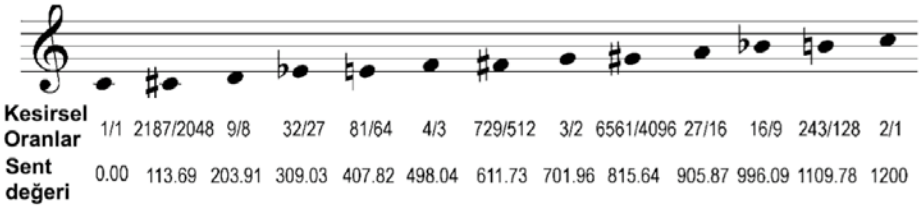
Özellikle yedi sesli (heptatonik) Pisagor ses dizisi bir majör gamı andırmakla beraber tamperaman açısından bu gamın günümüzdeki halinden farklıdır. Bu ses dizisi ilkçağ matematikçisi Öklid'in olduğu öne sürülen *Sectio Canonis* isimli eserde karşımıza çıkar. Ortaçağ boyunca da geçerliliğini sürdüren Pisagor ses dizisi ve tamperaman oranları, Boetius, Guido, Odo gibi kuramcı müzik insanlarının çalışmalarının temelini oluşturmuştur. (Can, 2001)

**Şekil 6:** 7 sesli (heptatonik) Pisagor dizisi




13. yüzyıldan itibaren ses çeşitliliği sağlamak adına mevcut 7 sesli dizi benzer tamperaman yöntemi kullanarak 12 sesli (dodekafonik) Pisagor dizisi olarak genişletilmiştir.

**Şekil 7:** 12 sesli Pisagor dizisi (Can, 2001)




Pisagor'un dodekafonik ses dizisinde sesler arasında iki farklı değerde yarım ton oluşmuştur. İlki 256/243 oranında bir yarım sestir. Diğeri ise 2187/2048 değerindedir. 256/243 değerindeki yarım ses daha küçük bir ses aralığı oluşturur ve "Pisagor ditonik komması" ya da "Limma" olarak adlandırılır. Si ve do sesleri arasında oluşan ve 2187/2048 değerindeki yarım ses ise daha geniş bir ses alanı oluşturur ve "Pisagor kromatik yarım sesi" ya da "Apotome/Diesis" olarak adlandırılır. (Yerlikaya, 2019)

## Tam entonasyonlu akort sistemi

"Tam entonasyonlu" ya da "saf entonasyonlu" olarak tercüme edebileceğimiz bu akort sistemi İngilizce "just intonation" ya da "pure intonation" olarak tanımlanmıştır. Pisagor akort sistemine oldukça benzer bir akort sistemidir. M.S. 2. yüzyılda düşünür ve bilim insanı Batlamyus (Ptolemeus) ve çağdaşı Didimius tarafından geliştirilmiştir. (Barbour, 2004) Bu akort sisteminde, bir oktavın içinde, başlangıç sesinin küçük tam sayılarla birbirlerine oranlanmış doğuşkanları esas alınır. Tam entonasyonlu akort sistemi doğuşkanın içindeki saf oktav, beşli ve üçlü aralıklara dayanır. Bu sistem Rönesans'ta Pisagor akort sisteminin uyumsuzluklarını gidermek amacıyla yeniden gündeme gelmiştir. Bu dönemin müziğinde sıkça kullanılmaya başlanan üçlü ve altılı aralıkların Pisagor akort sisteminde

uyumsuz tınlamalarından ötürü, sistemde bazı düzeltmelere gidilmiştir. (Yerlikaya, 2019) Ancak tam entonasyonlu akort modeliyle oluşturulan müzik eserlerinde de modülasyon ve transpozisyon gibi ton değişimlerini ilgilendiren durumlarda zorluklar oluşabiliyordu.

Rönesans döneminde Ramis, Mersenne, Marpoug gibi isimler bu sistem üzerinde çalışmışlardır. 20. yüzyılda Harry Partch'ın geliştirdiği 11 limitli tonlamalı mikrotonal türevleriyle bu akort sistemi günümüzde de rağbet görür (Yerlikaya, 2019). Ancak bu sistemin 5-limitli tam entonasyonlu türevi en bilinen ve en yaygın kullanılanıdır. Bir sesin ilk altı doğuşkanı arasında oluşan beş armonik aralık sıralanmıştır. Bu oranlar sırasıyla şunlardır: 2:1 (tam sekizli), 3:2 (tam beşli), 4:3 (tam dörtlü), 5:4 (majör üçlü) ve 6:5 (minör üçlü). Bu beş orandan yola çıkarak sisteme de 5 limitli tam tonlamalı akort sistemi adı verilmiştir.

Ancak burada da sistemsel sapma olan *kurt* aralığı mevcuttur. Beşli bir aralık olarak meydana gelir ve bu sistemde de giderilmesi gereken bir uyumsuzluk olarak önemli yer tutar. Doğuşkanlardan doğan doğal tam beşli (mükemmel tam beşli) 701,96 sent'tir. (bkz. Pisagor akort sistemi sent değerleri) Bununla birlikte tam entonasyonlu akort sisteminde her beşli aralık mükemmel tam beşli olarak oluşmaz. Örneğin Re sesi (203,91 sent) ve La sesi (884,36 sent) arası 680.45 sent'tir. Bu durumda yaklaşık 22 koma (21,51 sent) daha kalın 608 sent değerinde bir beşli meydana gelir. (bkz. *sintonik* ya da *ptolemik* koma)

5 limitli tam entonasyon akort sisteminin aralıklar oranları ve sent değerlerini 12 tonlu eşit tamperamanlı akort sistemi ile karşılaştırdığımızda ortaya şu tablo çıkar.

**Tablo 2:** 12 tonlu eşit tamperamanlı akort sistemi ile tam entonasyonlu akort sisteminin aralık oranları ve sent değerleri üzerinden karşılaştırması

| Aralık ve nota adları | 12 tonlu eşit tamperamanlı sistemdeki değerler | 12 tonlu eşit tamperamanlı sistemin frekans oranları | 12 tonlu eşit tamperamanlı sistemdeki notaların sent değerleri | Tam entonasyonlu sistemin oransal değerleri | Tam entonasyonlu sistem sent değerleri | İki sistem arasında sent değeri farkları |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Ünison (Do) | $2^{\frac{0}{12}} = 1$ | 1.000000 | 0 | $\frac{1}{1}$= 1.000000 | 0.00 | 0 |
| Minör ikili (Do♯/Re♭) | $2^{\frac{1}{12}} = \sqrt[12]{2}$ | 1.059463 | 100 | $\frac{16}{15}$= 1.066667 | 111.73 | 11.73 |
| Majör ikili (Re) | $2^{\frac{2}{12}} = \sqrt[6]{2}$ | 1.122462 | 200 | $\frac{9}{8}$= 1.125000 | 203.91 | 3.91 |
| Minör üçlü (Re♯/Mi♭) | $2^{\frac{3}{12}} = \sqrt[4]{2}$ | 1.189207 | 300 | $\frac{6}{5}$= 1.200000 | 315.64 | 15.64 |
| Majör üçlü (Mi) | $2^{\frac{4}{12}} = \sqrt[3]{2}$ | 1.259921 | 400 | $\frac{5}{4}$= 1.250000 | 386.31 | −13.69 |
| Tam dörtlü (Fa) | $2^{\frac{5}{12}} = \sqrt[12]{32}$ | 1.334840 | 500 | $\frac{4}{3}$= 1.333333 | 498.04 | −1.96 |
| Artmış dörtlü (Fa♯/Sol♭) | $2^{\frac{6}{12}} = \sqrt{2}$ | 1.414214 | 600 | $\frac{7}{5}$= 1.400000 | 582.51 | −17.49 |
| Tam beşli (Sol) | $2^{\frac{7}{12}} = \sqrt[12]{128}$ | 1.498307 | 700 | $\frac{3}{2}$= 1.500000 | 701.96 | 1.96 |
| Minör altılı (Sol♯/La♭) | $2^{\frac{8}{12}} = \sqrt[3]{4}$ | 1.587401 | 800 | $\frac{8}{5}$= 1.600000 | 813.69 | 13.69 |
| Majör altılı (La) | $2^{\frac{9}{12}} = \sqrt[4]{8}$ | 1.681793 | 900 | $\frac{5}{3}$= 1.666667 | 884.36 | −15.64 |
| Minör yedili (La♯/Si♭) | $2^{\frac{10}{12}} = \sqrt[6]{32}$ | 1.781797 | 1000 | $\frac{7}{4}$= 1.750000 | 968.83 | −31.17 |
| Majör yedili (Si) | $2^{\frac{11}{12}} = \sqrt[12]{2048}$ | 1.887749 | 1100 | $\frac{15}{8}$ = 1.875000 | 1088.27 | −11.73 |
| Oktav (Do) | $2^{\frac{12}{12}} = 2$ | 2.000000 | 1200 | $\frac{2}{1}$= 2.000000 | 1200.00 | 0 |

## Yaklaşık tonlu (Mean-tone) akort sistemi

Pisagor akort sistemi uzun yıllar boyunca hakimiyetini sürdürmüştür. Ancak 16. yüzyıla gelindiğinde gelişen çalgılar ve müzik anlayışı doğrultusunda yeni arayışlara girilmiştir. Örneğin besteci Francesco Turini üç numaralı madrigal ki-

tabının başında, buradaki mevcut eserlerin *chitaronne* eşliği olmaksızın yalnızca klavyeli çalgılarla ya da tam tersi şekilde bir *chitaronne* ya da benzer aileden bir çalgıya klavyeli bir çalgı ile eşlik etmeksizin icra edilmesini salık vermiştir (Dolata, 2016, s. 12). Zira çalgı aileleri arasında akort açısından uyumsuzluklar söz konusudur. Bu sebeple Rönesans döneminde Gaffurius, Aron, Zarlino gibi besteci ve müzik teorisyenleri yeni bir akort anlayışına yönelmişlerdir. Bu besteci ve teorisyenlerin çabaları tüm çalgı ailelerini ortak bir akort anlayışında birleştirecek bir sistem geliştirmek üzerineydi.

Bu dönemde artık, tamamıyla matematiksel oranlardan oluşmayan, tüm çalgıları ortak bir noktada buluşturacak yaklaşık değerler ile tampere edilmiş bir akort sistemi kabul görmeye başlar. Ortalama, yaklaşık seslerin ayarlanması anlamına gelen ve yaklaşık tonlamalı anlamına gelen "*mean-tone temperament"* olarak adlandırılmış bu akort sisteminin ilk örneklerinden birini İtalyan besteci Pietro Aron'da görürüz. Aron bu sistemi "Toscanello in Musica" (Venedik, 1523) kitabında "*seslerin katılımına dair enstrüman akortlama yolu"* başlığı altında tanıtmıştır. Pisagor sistemindeki kimi beşli aralıklar tamperaman amacıyla çok az kalınlaştırılıp yaklaşık değerlere oturtulduklarından dolayı bu sistemin adını Türkçeye "yaklaşık perdeli akort sistemi" ya da "yaklaşık perdeli tampere sistem" olarak tercüme edebiliriz.

Buna göre ilk aralık olan Do - Mi majör üçlü ses aralığı, doğuşkanların doğasına uygun olarak eksiksiz, tam *(ing. just)* tınlayacak *(ing. sonorous)* şekilde duyurulmalıdır. Fakat başlangıç sesi Do üzerine kurulacak tam beşli aralığı olan Do – Sol çok az kalınlaştırılmalıdır. Daha sonra oluşturulacak tam beşli Sol – Re aralığı da benzer şekilde çok az kalınlaştırılmalıdır. Sonrasında ise, La sesi Re'ye göre eşit aralıkta ve Mi sesi de La sesine göre eşit aralıkta tampere edilmelidir (düzenlenmelidir). Elbette bu dört adet beşli aralık, akort eden kişi tarafından dikkatle dinleyerek birbirine denk getirilmelidir (Barbour, 2004).

Yaklaşık perdeli tampere sistemde de "kurt aralığı" kavramı dikkat çeker, burada bahsi geçen kurt aralığı 7 ¼ yarım tondan oluşan dissonan bir beşli aralıktır (Barbour, 2004). Bu beşli aralık *Procrustean beşlisi ya da mükemmel olmayan beşli olarak da adlandırılmıştır.*

Aron'un sistemi ¼ komalı yaklaşık tonlu sistem olarak bilinir; sistemdeki oransal değerler şu şekildedir.

**Tablo 3:** Pietro Aron'un yaklaşık tonlu (mean-tone) akort şeması (Barbour, 2004).

| Nota ismi | $C^{0}$ | $C^{\#-\frac{7}{4}}$ | $D^{-\frac{1}{2}}$ | $E^{b+\frac{3}{4}}$ | $E^{-1}$ | $F^{+\frac{1}{4}}$ | $F^{\#-\frac{3}{2}}$ | $G^{-\frac{1}{4}}$ | $G^{\#-2}$ | $A^{-\frac{3}{4}}$ | $B^{b+\frac{1}{2}}$ | $B^{-\frac{5}{4}}$ | $C^{0}$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Sent (cent) değeri | 0 | 76 | 193 | 310 | 386 | 503 | 579 | 697 | 773 | 890 | 1007 | 1083 | 1200 |

M.D. 20.0; S.D. 20.2

Bu sistemin "yaklaşık perdeli tamperamanlı sistem" olarak adlandırılma nedeni doğuşkanlardan türeyen saf (kesinlik ifadesi olarak *ing. pure ya da just olarak kullanılan terim*) majör üçlü aralığı olan do – mi aralığının ortasında yer alan re notasına, bu aralığın tam yarısı bir değer biçilmesi sebep olmuştur. Bu durumda do'yu 0 sent, mi notasını 386 sent olarak aldığımızda re notası 386 sayının yarısı olan 193 sent olarak değer bulmuştur (Barbour, 2004).

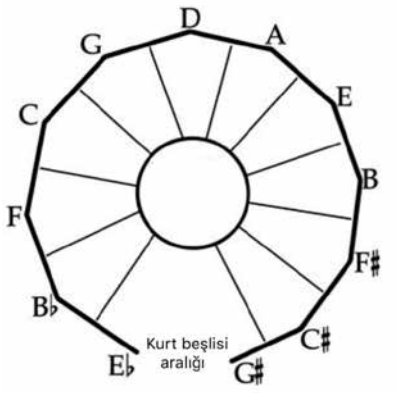
Aron'dan yaklaşık elli yıl sonra Zarlino, *Dimostrationi Armoniche* isimli kitabında yaklaşık perdeli tamperamanlı akort sistemini "yeni tamperaman sistemi" olarak tanıtmış ve "özellikle klavyeli çalgılar için her ihtiyaca cevap verecek uygunlukta" olarak nitelemiştir. Bu sistem 17. yüzyıla gelindiğinde Praetorius gibi kuramcılar tarafından kesinlik kazanmıştır. 17. yüzyıl süresince Claas Douwes, Lemme Rossi, Gibelius gibi müzik insanları bu şekilde tampere edilmiş akort sistemini kişisel olarak uyarlamışlarsa da büyük oranda Aron'un sistemine bağlı kalınmıştır. Bu süreçte ¼ yaklaşık tonlu akort sisteminde, beşli aralıkların sintonik komanın 1/5 ya da 1/6 oranında küçültülerek daha kullanışlı olduğu saptanmıştır. Bu akort sistemi bu haliyle daha fazla tonaliteye modülasyon olanağı sağladığı için daha kullanışlı olmuştur (Dolata, 2016).

### İyi tampere edilmiş akort *(ing. well-tempered)*

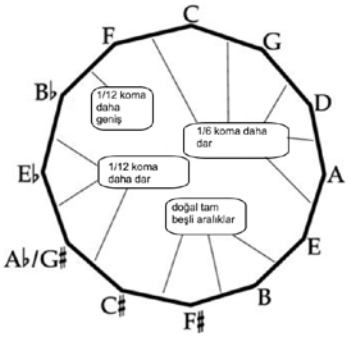
İyi tampere edilmiş akort sistemi düzensiz akort sistemleri kategorisinde yer alır. (Denton, 1997) Daha önce belirttiğimiz gibi düzensiz akort sistemi *kurt beşlileri* sapmasını düzeltmeyi amaçlar. Bunun sonucunda sistemin içinde birbirine farklı oranlarda birçok beşli aralık bulunur ve seslerin anarmonik, diatonik, kromatik olarak daha fazla sayıda çeşitlenmesi sonucunda tonalite kavramı daha geniş bir boyut kazanır (Dolata, 2016).

Ross W. Duffin bu iki tamperaman anlayışını, beşlilerin oranları üzerinden karşılaştırmış ve iki sistemin farkını oldukça net açıklamıştır (Duffin, 2007).

**Şekil 8:** Düzenli akort sistemlerinin beşli aralık yapılanmasına örnek. Buradaki beşli aralıklar sintonik belli oranlarda daraltılmasıyla oluşmuştur (Duffin, 2007).




**Şekil 9:** Düzensiz akort sistemlerine ait beşli aralık yapılanmasına örnek (Duffin, 2007)




Düzensiz akort sistemleri 17. ve 18. yüzyıllarda kabul görmüş ve Francesco Antonio Vallotti, Johann Georg Neidhart, Johann Philipp Kirnberger ve Andreas Werckmeister gibi besteci ve müzik kuramcıları tarafından geliştirilmiştir.

Bu isimlerden Kirnberger ve Werckmeister büyük besteci J. S. Bach ile birlikte çalışma imkanı bulmuş ve karşılıklı etkileşim içinde olmuşlardır. Ancak Werckmeister'in akort sistemi olan Werckmeister III, J.S.Bach'ın ünlü "Das Wohltemperierte Für Klavier" eserini bu sisteme göre yazması sebebiyle daha kabul görür olmuştur (Karasomanoğlu, 2017, s. 172).

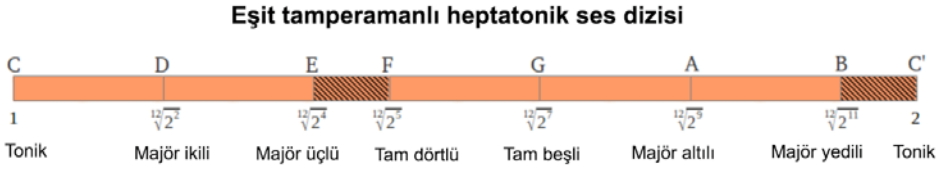
### Eşit tamperamanlı akort sistemi

Bugün bir çok klavyeli çalgıda kullanılan akort sistemidir. Zaman içinde geliştirilmiştir ancak yaygın olarak kullanılmaya başlaması için 20. yüzyılı beklemek gerekmiştir. Bu sisteme dair ilk çalışmalar 16. yüzyılda Giovanni Maria Lanf-

ranco tarafından yapılmıştır. 1533 yılı tarihli *Scintilla in Musica* isimli kitabında sistemi açıklar (Strurm, 2019). Lanfranco ilk olarak klavikord ve org üzerinde denediği bu akort sistemini daha sonra yaylı çalgılara da aktarmıştır. İngilizce terimi *12 tone equal temperament* olarak geçer *ve 12 TET* olarak kısaltılır. Eşit tamperamanlı akort sistemi çok sade bir anlayış ile bir oktavın içindeki 12 sesin (ton) eşit oranlarda ayarlanmasına dayanır.

Bu sistemdeki hesaplama yaklaşık tonlu akort sisteminde olduğu gibi sesleri kulak ile biraz kalınlaştırmak gibi muğlak bir ayarlama olmaktan çıkıp biraz daha matematiksel ve logaritmik bir hal almıştır. Bir oktav mesafe arası yine 1200 sent olarak hesaplanır. 1'den 2'ye 1200 sent ise12 eşit yarım *(semi)* tondur. Bu sisteme ait hesaplamayı aşağıdaki görsel ve logaritmik formül ile açıklayabiliriz (Solà-Soler, 2012). Burada kullanılacak olan S harfi yarım ton anlamına gelen semi tonun kısaltmasıdır.

**Şekil 10:** Eşit tamperamanlı heptatonik dizinin aralık oranları olarak üslü sayılardan oluşan değerler (Solà-Soler, 2012).



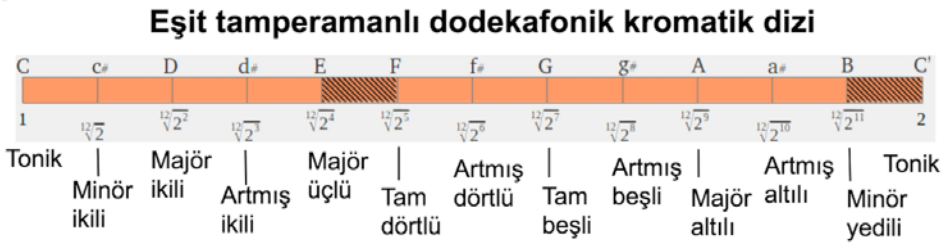

Sistemdeki tamperamanın formülü aşağıdaki gibidir (Solà-Soler, 2012).

S= 1/12 yani $S^{12} = 2$ olur

$1200 \times \log_2(2^{1/12}) = (1200/12) \times \log_2(2) = 100$ sent

Bu sistemin kromatik 12 tona göre oranları ise şu şekildedir:

**Şekil 11:** Eşit tamperamanlı kromatik dodekafonik dizinin aralık oranları olarak üslü sayılardan oluşan değerler (Solà-Soler, 2012).




Piyano, arp, org gibi çalgılarda daha önce kabul görmeye başlayan eşit tamperamanlı akort sistemi ancak 18. yüzyıl sonu itibarıyla tüm çalgılarda yaygınlaşmaya başlamıştır. Bunun bir nedeni tüm bu çalgıların artık orkestrada birlikte yer almaları ve akort konusunda bir tutarlılık arayışıdır. Ayrıca bu sistemin kromatik

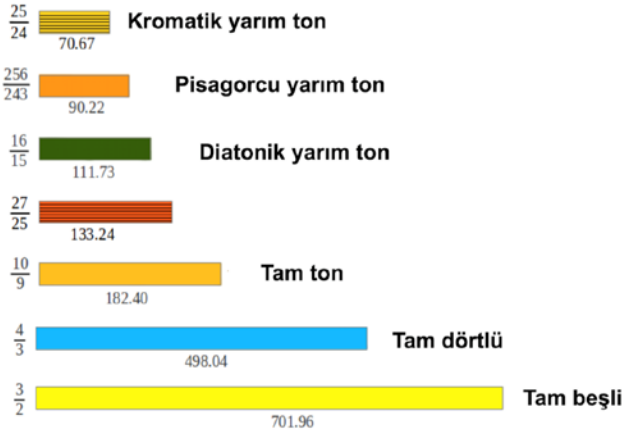
pasajlar ve modülasyonlarda rahatlık sağlaması da yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır (Denton, 1997). Bir diğer nedeni ise J.S.Bach döneminde düzensiz tamperamanlı akort sistemlerinin farklı tonlarda farklı renkler sunması nedeniyle tercih edilmesidir. İyi düzenlenmiş akort sistemi gibi sistemleri her yeni tonda yeni tınılar, yeni renkler sunması nedeniyle 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyılda besteciler tarafından tercih sebebi olmuştur (Duffin, 2007, s. 27).

Bu araştırma, inceleme yazısında geçmişten günümüze çeşitli akort sistemleri ve bu sistemlerin müziğin gelişimini nasıl etkilediği genel hatlarıyla ortaya koymaya çalışılmıştır. Son olarak, bu bilgilerin ışığında bugüne kadar yaygın olarak kullanılmış olan bu akort sistemlerindeki oranları ve birimleri bir özet sonuç niteliğinde karşılaştıralım.

**Tablo 4:** Pisagorcu, tam tonlamalı, yaklaşık tonlu ve eşit tamperamanlı akort sistemlerindeki seslerin karşılaştırmalı olarak sent değerleri

| | Seslerin aralarındaki sent değerleri | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Do–Re | Re–Mi | Mi–Fa | Fa–Sol | Sol–La | La–Si | Si–Do |
| Pisagorcu akort sistemi | 204 | 204 | 90 | 204 | 204 | 204 | 90 |
| Tam tonlamalı akort sistemi | 204 | 182 | 112 | 204 | 182 | 204 | 112 |
| Yaklaşık tonlu akort sistemi | 193 | 193 | 117 | 193 | 193 | 193 | 117 |
| Eşit tamperamanlı akort sistemi | 200 | 200 | 100 | 200 | 200 | 200 | 100 |

**Şekil 12:** Akort sistemlerindeki çeşitli oranların karşılaştırılması (Solà-Soler, 2012).



**Tablo 5:** 5 limitli tam entonasyonlu, Pisagor, ¼ yaklaşık tonlu ve eşit tamperamanlı akort sistemlerinin oran ve ses değerlerinin karşılaştırılmaları (contributors, 2019)

| Yarım ton sayısı | Aralık adı | 5 limitli tam entonasyonlu sistem ses perdesi oranları | Ses genişliklerinin sent değerleri üzerinden karşılaştırılmaları | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | 5 limitli tam entonasyonlu sistem | Pisagor akort sistemi | 1/4 yaklaşık tonlu akort sistemi | Eşit tamperamanlı sistem |
| 0 | Ünison | **1:1** | **0** | **0** | **0** | **0** |
| 1 | Minör ikili | **16:15**<br>27:25 | **112**<br>133 | 90 | 117 | 100 |
| 2 | Majör ikili | **9:8**<br>10:9 | **204**<br>182 | **204** | 193 | 200 |
| 3 | Minör üçlü | **6:5**<br>32:27 | **316**<br>294 | 294<br>318 | 310<br>**Kurt** 269 | 300 |
| 4 | Majör üçlü | **5:4** | **386** | 408<br>384 | **386**<br>**Kurt** 427 | 400 |
| 5 | Tam dörtlü | **4:3**<br>27:20 | **498**<br>520 | **498**<br>**Kurt** 522 | 503<br>**Kurt** 462 | 500 |
| 6 | Artmış dörtlü / Eksilmiş beşli | **45:32**<br>**25:18** | **590**<br>**569** | 612<br>588 | 579<br>621 | 600 |
| 7 | Tam beşli | **3:2**<br>40:27 | **702**<br>680 | **702**<br>**Kurt** 678 | 697<br>**Kurt** 738 | 700 |
| 8 | Minör altılı | **8:5** | **814** | 792 | **814** | 800 |
| 9 | Majör altılı | **5:3**<br>27:16 | **884**<br>906 | 906 | 890 | 900 |
| 10 | Minör yedili | **16:9**<br>9:5 | **996**<br>1018 | **996** | 1007 | 1000 |
| 11 | Majör yedili | **15:8**<br>50:27 | **1088**<br>1067 | 1110 | 1083 | 1100 |
| 12 | Oktav | **2:1** | **1200** | **1200** | **1200** | **1200** |

## KAYNAKÇA

Barbour, J. M. (2004). *Tuning and Temperament, A Historical Survey.* New York: Dover Publications, Inc.

Ben Johnston, B. G. (2006). *Maximum Clarity" and Other Writings on Music.* Baltimore: University of Illinois Press.

Can, M. M. (2001). Müzikte Tam Beşli Zincirleri ve Pythagoras Dizileri . *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi , 21* (2), 143-159.

contributors, W. (2019, 12 08). *Pythagorean tuning.* Retrieved 10 2020, 2020, from Wikipedia, The Free Encyclopedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Pythagorean_tuning#cite_ref-Milne2007_1-1

Denton, C. (1997, 04 28). *The History of Musical Tuning and Temperament during the Classical and Romantic Periods.* Retrieved 04 07, 2020, from The Compound: http://www.the-compound.org/writing/classicaltuning.pdf

Dolata, D. (2016). *Meantone Temperaments on Lutes and Viols.* Indiana: Indiana University Press.

Duffin, R. W. (2007). *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care).* New York: W. W. Norton&Company.

Encyclopædia Britannica, i. (2017, 03 28). *Frequency*. Retrieved 04 06, 2020, from Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com/science/frequency-physics

Gaffurius, F. (2011, 08 15). *Theorica musicae.* Retrieved 04 06, 2020, from IMSLP: https://imslp.org/wiki/Theorica_musicae_(Gaffurius,_Franchinus)

Hermann, A. (2004). *To Think Like God, Pythagoras and Parmenides The Origins Of Philosophy* . Las Vegas: Parmenides Publishing.

İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Karasomanoğlu, M. K. (2017). *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri.* İstanbul: İtü Vakfı Yayınları.

Kaya, İ. (2017). Monokord Tel Bölünmeleri İle Armonikler Arasındaki Bağlantı. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi , 16* (61), 636-646.

Solà-Soler, J. (2012, 07). *Proportion in Musical Scales*. Retrieved 04 08, 2020, from Sacred Geometry: https://www.sacred-geometry.es/?q=en/content/proportion-musical-scales

Strurm, G. M.-F. (2019, 02 20). *Lanfranco's tuning instructions from 1533.* Retrieved 04 08, 2020, from PTG: https://my.ptg.org/indy/ourlibrary/viewdocument?DocumentKey=adb3997f-96ee-4603-aa95-bdf8b419e67c

Terpstra, S. (1993). An Introduction to the Monochord. *Alexandria 2: The Journal of the Western Cosmological Traditions , 2*, 137-139.

Yerlikaya, G. (2019). *Pisagor, Just ve Tampere Ses Sistemlerinin Keman Eğitimcileri Tarafından Kullanımı Üzerine Bir Araştırma.* Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

# MODERN MÜZİK TEMALARI İLE BESTELENMİŞ OLAN ‘THREE TIMES FOR FLUTE’ ADLI SOLO FLÜT ESERİNİN İNCELENMESİ YORUMLANMASI

DOÇ. CEREN DİK[1]

## GİRİŞ

Müzik; insanoğlunun varoluşundan bu yana yaşamının ayrılmaz bir parçasıdır. Müziğin doğuşuna ilişkin çeşitli teoriler ortaya atılmıştır. Bu teorilere göre müzik, hayvan sesleri özellikle kuş seslerinden, haberleşme, korunma-savunma ihtiyacından, insanların aralarındaki iletişim seslerinden, esinlenerek doğmuştur. Sonraları tarihsel süreç ile birlikte değişimler geçirmiş ve hala da geçirmekte olan geniş yelpazeli bir sanat dalı haline gelmiştir. 20. Yüzyıl çalgı bilimcilerinden Curt Sachs müziğin doğuş teorileri üzerine şöyle yazmaktadır;

“Bunların hepsi soyut düşüncelerin varsayımlarıdır. Doğru olsalardı eğer, insanların ilk çağlarını andıran bugünkü bazı ilkel kabilelerin kuş ötüşleri gibi şarkıları, haberleşmeye benzeyen ezgileri vb. olması gerekirdi… Toprak altında izleri kalmış en eski uygarlıklar bile, müziğin başlangıcı üzerindeki sırları açıklayacak kadar eskiye gidemezler. Kaldı ki kazılardan müzik alanında çok az şey çıkıyor. Taş devri adamlarının şarkıları yok olup gitmiştir. Tahta ve kamış gibi yüzyıllara dayanamayan çalgılar çürümüştür.” [2]

Eski çağlarda müziğin ne şekilde yapıldığına dair elimizde ses belgeleri olmadığından müziğin başlangıcının nasıl olduğunu kanıtlamamız olanaksızdır. Ancak yapılan kazı çalışmalarında bulunan enstrümanlar, resimler, harfler ve müzik

1 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi

2 Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1994, s.25

hakkında yazılmış belgelere ulaştığımız ölçüde geriye gitmemiz mümkündür.

Yüzyıllar içerisinde bölgelere, ülkelere ve kültürlere göre evrimler geçiren müzik, yıllara ve kişilere hatta yönetimlere bağlı olarak gelişerek geniş bir yapıya ve tarza sahip olmuştur. Bunların arasında kökleri oldukça eskiye dayanan Klasik müzik, Avrupa'da yüzyıllar boyunca saray sınıfının müziği olmuş, sonrasında yaşanan yönetim değişiklikleri ile beraber bütünüyle saray müziği olmaktan çıkmıştır. Klasik müzik, incelendiği dönem özelliklerine göre belirgin farklılıklar gösterir. Yaklaşık tarihleri ve sırasıyla; tarih öncesi dönem, Antik Yunan dönemi (M.Ö. 850 – M.S. 300), Ortaçağ dönemi (200 – 1400) Rönesans dönemi (1400 – 1600), Barok dönem (1600 – 1750), Klasik Dönem (1750 – 1810), Romantik Dönem (1810 – 1920) ve Modern dönem (1920 -) olarak adlandırılır. Her dönem birbirinden müzik formları, enstrümanların teknik yeterlilikleri ve bestecilerin döneme bağlı olarak bu imkanları nasıl kullandığına göre birçok farklılık gösterir.

Bu dönemler içinde flüt, enstrüman olarak birçok değişiklik geçirmiş ve geliştirilmiştir. Flütün tarihinden ve gelişim sürecinden kısaca bahsetmek gerekirse:

Yapısal olarak günümüzdeki modern flütlerden bahsetmek, eski çağ flütlerine göre nispeten kolaydır. Modern flütler, günümüzde 'Boehm sistem enstrüman' adı verilen, dünyanın her yerinde kullanılan enstrümanlardır. Alto flüt, bas flüt, piccolo flüt gibi birçok çeşit flüt vardır. Boehm sisteme sahip enstrümanlar arasında birinden diğer enstrümana geçiş yapılsa bile, parmak pozisyonları değişmediğinden bu durum flütist için problem olmamaktadır. Modern flüt, ağızlık – gövde – kuyruk olmak üzere üç parçadan oluşur.

Ortaçağ yıllarında ise flütler günümüzden oldukça farklıydı. Bu yıllarda transverse flüt, Alman ansiklopedilerinde ilk olarak 12. yüzyılın başlarında görüldü. Tek parçadan oluşan, altı parmak deliği olan tahta üflemeli çalgı olarak tanıtılıyordu. 13. yüzyıla gelindiğinde ise, gezgin Fransız ozanları olan troubadourların favori çalgısı haline gelmişti.[1]

Tahtadan yapılmış olan bu flütler tek parçadan oluşuyor ve re majör tonundaydılar. Bu enstrümanlar fife olarak bilinir, küçük bir davul ile birlikte askeri yürüyüşlere eşlik etme amacıyla kullanılırlardı. Sebastian Virdung'un 1511 yılında yayınlanmış 'Musica getuscht und auszgezogen' adlı kitabında 'Zwerchpfeiff' adlı bu enstrümanı, birbirine yakın altı parmak deliği olan dar bir tüp şeklinde tasvir etmişti.[2]

Rönesans dönemi boyunca enstrümantal müzik, şarkıcıya eşlik eden veya şarkıcıyı duble eden enstrüman rolünden daha farklı bir kimlik kazanmış olmasına rağmen, enstrüman yapımları vocal müziğini takip etmişti. Böylelikle soprano,

1 Melvin Berger, The Flute Book, Lothrop, Lee&Shepard Co. New York, 1973, sf.75
2 Nancy Toff, The Flute Book, Second edition, Oxford University Press, 1996, sf. 42

alto, tenor, bas gibi farklı vokal tiplerine uygun olması amacı ile, her tipte ve çeşitli boylarda enstrümanlar yapıldı. [1]

Marin Mersenne 1636'da yazdığı 'Harmonie Universelle'de 'Flûtes Allemands' denen Re ve Sol tonunda iki travers flüt göstermişti. Bu flütlerin ikisi de hala tek parça ve perdesizdi. [2]

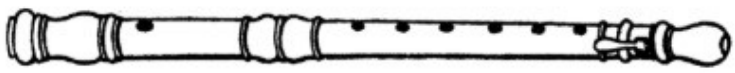
Flüt, 1650 yılı itibariyle standart bir hale geldi. Genellikle şimşir ağacından yapılan flüt, tek parçadan oluşuyor ve üzerinde 6 delik bulunuyordu. 1650 yılından 1700 yılına kadar geçen sürede flüt tasarımında büyük gelişmeler yaşandı.[3]

Kimse tarafından ismi hatırlanmayan Fransız bir adam tarafından nihayet, kabul edilir bir düzenleme yapıldı. Mevcut parmak deliklerinden biraz uzakta bulunan, sağ küçük parmağın olduğu deliği kapatmaya yarayacak olan bir perde eklendi. Bu perde Re-diyez perdesiydi ve flüte eklenen ilk perde oldu.[4]

Başka bir kaynağa göre ise; seçkin bir Fransız müzik enstrümanı yapımcısı ailenin ferdi olan Jean Hotteterre, barok flütün yeniden tasarımında ana figürdü. Onun enstrümana büyük katkısı, re diyez perdesini eklemek olmuştu. Bu tür bir enstrüman 1670 yılında Paris'te Lully'nin orkestrasında kullanılmış olduğundan dolayı, yapım zamanı 1660'lar civarındadır. Hotteterre'nin bu flütü Re Majör tonundaydı. Ağızlık, altı parmak deliğinden oluşan gövde ve tek perdenin konulduğu kuyruk kısmı olmak üzere üç parçadan oluşuyordu. Jacques Hotteterre, 1707 yılında *Principes de la Flute Traversiere* isimli kitabında, bu tek perdelik flütün ilk tanıtımını yaptı.[5]

Re diyez / Mi bemol perdesi flüte sadece ekstra bir nota ilave etmekle kalmamış aynı zamanda flütü ilk kez tamamen kromatik iki buçuk oktavlık bir enstrüman haline getirmişti.[6]

**Şekil.1** Principes de la Flute Traversiere kitabından tek perdeli flüt



Barok dönemde entonasyon, büyük bir problem olduğu için 1720'lerde 'corps de rechange' (değiştirilebilir gövde) denen bir çözüm üretildi. Bu nedenle enstrüman, üst kısım, üst gövde, alt gövde ve alt kısım olmak üzere dört parçaya bölündü. [7]

1 Nancy Toff, The Flute Book, Second edition, Oxford University Press, 1996, sf. 42
2 Nancy Toff, The Flute Book, Second edition, Oxford University Press, 1996, sf. 43
3 Melvin Berger, The Flute Book, Lothrop, Lee&Shepard Co. New York, 1973, sf.75, 78
4 Bill Ballantine, The Flute; an introduction to the instrument, F. Watts, New York, 1971, sf.56
5 Nancy Toff, The Flute Book, Second edition, Oxford University Press, 1996, sf. 43,44
6 Rachel Brown, The Early Flute A Practical Guide, Cambridge Universtiy Press, 2002, sf. 15
7 Nancy Toff, The Flute Book, Second edition, Oxford University Press, 1996, sf. 45

Flütistler, gittikleri ülkeye (her ülkenin akordu birbirinden farklıydı) veya çalacakları esere göre, gövde değişimi yapıyorlardı.

1726'da Quantz kuyruk kısmına mi bemol perdesi ekledi. Bu icat, mi bemolü entonasyon bakımından re diyezden ayırmak için tasarlanmıştı fakat kabul görmedi.[1]

Flütün entonasyonu henüz çok iyi olmasa da, 18. yüzyılda büyük bir popülerlik kazandı. Oldukça karmaşık parmak pozisyonları olan flüt, ilave edilmiş kromatik perdeleri ile orkestrada çalan ilk tahta üflemeli çalgı oldu. 1760'tan hemen önce, üç Londra'lı flüt yapımcısı olan Pietro Florio (yaklaşık 1730 -95), Caleb Gedney (1754 – 69) ve Richard Potter (1728 – 1806), mevcut olan tek perdeli flüte, sol diyez, si bemol ve fa için üç ek perde ilave etti. Flütistlerin bu perdeli flütü tercih etmeleri ise 1785-1790 yıllarını buldu.[2]

1786 yılında Tromlitz, Fa natural perdesini tanıttı. Mekanizmanın şeklinden dolayı 'uzun fa' adını almıştı. [3]

Klasik dönemin sonuna gelindiğinde, büyüyen orkestralar ile daha büyük bir volüm elde etme ihtiyacı doğdu. Besteciler enstrümanların sahip oldukları zıt ton renklerinin olanaklarının daha çok farkına vardılar. Bu sebeplerle, tahta üflemeli çalgılar her ne kadar yaylı çalgılara göre daha az sıklıkla orkestrada çalsalar da, sahip oldukları pasajlar yaylı çalgılara göre daha solistik ve açık bir hale geldi. Dahası, besteciler çeşitli diyez ve bemol içerikli ton kullanımında daha maceraperest olmuşlardı. Dolayısıyla tahta nefesli enstrümanlarda çapraz parmak pozisyonlarının kusurları giderek daha açık bir hale geliyordu. Bu nedenle flüt yapımcıları flüte daha fazla delik eklediler ve bunları kontrol etmek için de gerekli mekanizmaları tasarladılar.[4]

1800'lerin başında birkaç flüt yapımcısı başka önemli keşifler ve iyileştirmeler yaptı. Bunlardan biri olan Fransız flüt yapımcısı Claude Laurent, cam flütü üretti ve 1806 yılında patentini aldı.[5]

1808 yılında Frederick Nolan'ın tasarımı herhangi bir nefesli enstrümanda kullanılabilecek türdendi. İnce metal bir halka, bir ses deliğini çevreliyordu. Bu halka diğer perdeler ile de bağlantılıydı. İcracı bu halkalı perdeye bastığında, bağlantılı olduğu diğer perdeler de aynı anda kapanıyordu. Bu şekilde tek parmak aynı anda birden fazla delik kapatmış oluyordu.[6]

---

1 Nancy Toff, The Flute Book, Second edition, Oxford University Press, 1996, sf. 45
2 Nancy Toff, The Flute Book, Second edition, Oxford University Press, 1996, sf. 46, 47
3 Nancy Toff, The Flute Book, Second edition, Oxford University Press, 1996, sf. 47
4 Nancy Toff, The Flute Book, Second edition, Oxford University Press, 1996, sf. 49
5 Melvin Berger, The Flute Book, Lothrop, Lee&Shepard Co. New York, 1973, sf. 87
6 Melvin Berger, The Flute Book, Lothrop, Lee&Shepard Co. New York, 1973, sf. 87

Aynı yıl Nolan, bu icadın İngiliz patentinini aldı.[1]

1810 yılında, George Miller metal flütler için patent alan ilk kişi oldu ve bu özellik yüzyılın ilerleyen yıllarında standart hale geldi.[2]

Yetenekli flüt yapımcısı Theobald Boehm, 1831 yılında İngiliz flütist Charles Nicholson'un güzel ve zengin tonunun daha büyük ses deliklerinden kaynaklandığını farketti. Bu nedenle geniş ses delikli bir flüt tasarladı. Parmakları çok ince olduğundan dolayı da bu büyük delikleri kapatacak bir perde ve ped sistemi kullanmak zorunda kaldı.[3]

1843 yılında Boehm, 'Patent Flute'ü piyasaya sürdü. Bu flüt, beş ses perdeli ve diğer flütlere göre kullanımı çok daha kolay perdelere sahipti fakat perdelerin gevşek ve yavaş çalışıyor olması 'Patent Flute'ün en büyük dezavantajıydı.[4]

1847 yılında zamanının en iyi flütünü tasarladı ve flütistler enstrümanlarını bu yeni enstrüman ile değiştirmeye başladılar. Boehm'ün flütü, Avrupa'nın her ülkesinde ve Amerika'da giderek daha da popüler hale geldi. 1847'de Boehm tarafından tasarlanan sistem, o tarihten itibaren tasarlanan bütün flütler için model oldu.[5]

1849 yılında İtalyan Flütist Giolio Briccialdi flüte si bemol perdesi ekledi.[6]

Bu perde günümüz flütlerinde halen kullanılmaktadır.

Boehm, zaman içinde birçok farklı yöntem, mekanizma değişikliği, en uygun metal arayışı, ses deliklerinin akustik prensiplerine göre tasarlanması ve flütün iç yapısıyla ilgili araştırmalar ve çalışmalar yapmıştı. Birçok farklı çalışmanın ve deneyin sonucunda; 1878 yılında Boehm, modern gümüş flütünü mükemmelleştirdi.[7]

Günümüzde kullanılan flütler T. Boehm'in 1878 yılında son haline getirmiş olduğu kendi ismini alan Boehm sistem flütlerdir. Tını, entonasyon, akustik anlamda enstrümanın kapasitesi büyük ölçüde artmış ve kusursuzlaştırılmıştır. Enstrümanın volüm, mekanizma ve entonasyon konusunda bu denli gelişmesi, solo flüt alanında bestecilerin önünü tamamen açmış ve eser üretmelerini sağlamıştır. Ayrıca modern eserlerde kullanılmak üzere, farklı üfleme teknikleri ve farklı ses elde etme, alternatif parmak pozisyonları ve vuruşları, dil vuruşları, armonik ses kullanımı gibi birçok yeni tekniklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

---

1 Nancy Toff, The Flute Book, Second edition, Oxford University Press, 1996, sf. 49
2 Nancy Toff, The Flute Book, Second edition, Oxford University Press, 1996, sf. 49, 50
3 Melvin Berger, The Flute Book, Lothrop, Lee&Shepard Co. New York, 1973, sf. 91
4 Galway, J. (1982). Flute. Macdonald & Co Ltd, sf. 42
5 Melvin Berger, The Flute Book, Lothrop, Lee&Shepard Co. New York, 1973, sf. 93
6 Maclagan, S. J. (2009). A Dictionary for the Modern Flutist. The Scarecrow Press, sf. 23
7 Boehm, T. (2011). The Flute and Flute Playing. New York Dover Publications INC, sf. 27

### Eser Hakkında genel bilgiler:

Bahadır Çokamay'ın 2017 – 2020 yılları arasında solo flüt için yazmış olduğu bu eser üç bölümden oluşur. Bir günün üç vaktini anlatan eserin bölümleri sırasıyla; I Midnight, II Sunset, III Mid-Morning'dir. İsimlerinden de anlaşıldığı gibi günün üç zamanını anlatan bölümlerin her biri farklı karakter ve temalardan oluşur. Eserin tamamı serbest bir formda yazılmıştır. Barok, Klasik ya da Romantik Dönemde olduğu gibi birbirini zorunlu takip etmesi gereken formlar, temalar, kesitler ya da bölümler yoktur. Modern flüte uygun bir şekilde yazılmış ve klasik flüt tekniklerinin haricinde, eserde açıklama gerektiren farklı bir teknik kullanılmamıştır. Yorum, yoğun olarak icracının ton ve ifade bakımından zenginliğine bağlıdır. Her bölümün karakteri ve tasviri birbirinden farklı olduğundan ton, dinamik, vibrato gibi öğelerin zengin kullanımları esere anlam katacak ve daha etkiliyeci duyulmasını sağlayacaktır. Besteci üç bölümün de genel olarak serbest bir karakterde çalınması istemiş olsa da, zaman zaman tempoya ve ritmik karaktere bağlı kalınması gereken yerler olduğunu bölüm içerisinde özellikle belirtmiştir.

Eser herhangi bir tonalite, modalite, atonalite'ye bağlı kalınmadan yazılmıştır. Müzik cümleleri, çoğunlukla bestecinin duymak istediği gibi, notaları içinden geldiği şekilde dizerek melodileri yaratmış gibidir. Bununla birlikte, lirik duyulan pasajların teknik pasajlarla birleştiği, tema değişimleri de duyulur.

Besteci ile yapılan yazılı görüşmede eser ile ilgili aktardıkları şu şekildedir:

"*Herhangi bir 'ite'ye (modalite, tonalite gibi) bağlı kalmadan sesleri soyut düşüncelerle notaya aktardım. Seslerin adeta dizildiği bu eserde, bir flütist gibi düşüdüğüm yerler olduğu kadar, empati kanalını kapatıp flütist açısından teknik zorlukları düşünmeden yazdığım pasajlar da olmuştur. Bunu flütiste bir şaka olarak da tanımlayabilirim."* (Bahadır Çokamay, e posta ile görüşme, 16 Şubat 2020)

Birinci bölüm olan Midnight (Gece yarısı); flütistin gece yarısı ıssız bi yerde dolaşmasını tasvir eder. Bu yer flütistin kendini en rahat hissettiği yerdir. Bölüm buna uygun olarak diğer iki bölüme nazaran daha sakin bir karakterde çalınmalıdır.

İkinci bölüm Sunset (Gün batımı); adından da anlaşıldığı üzere gün batımını tasvir eder. Güneşin batışı flütist için hüzün doludur ama flütist bir o kadar da güneşin batışı sırasındaki güneş patlamalarını görecek ve bundan korkacak kadar da uyanıktır. Bu bölümün ilk bölüme göre daha hareketli ve teknik temaları olduğu kadar lirik temaları da vardır. Bölümün tamamı bu temaların birbirine bağlanmasıyla oluşur.

Üçüncü bölüm olan Mid-Morning (Sabah ortası); eserin aksak ritmli yazılmış,

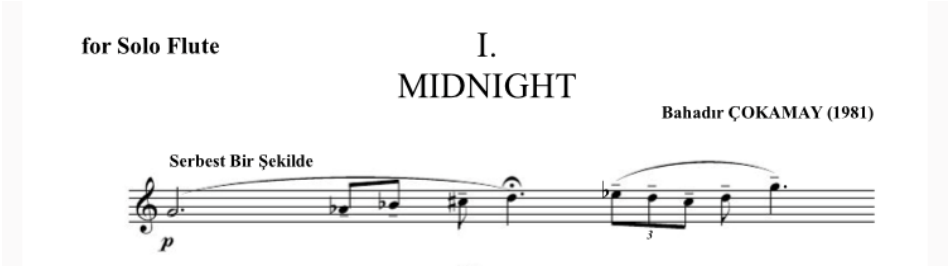
en tempolu ve en hareketli bölümüdür. Eserin temposu başında belirtilmiştir fakat bölüm içinde iki kez tempo değişimi vardır. Orta bölümde temponun yavaşlamasının ardından eser hızlı bir final ile son bulur. Bu bölüm flütist için günün en karmaşık vaktidir. Gece ile günün birbiri ile kesişip kesişmediğini tanımlar. Bölüm içinde yorumcunun mutlu bir tarzda çalacağı oryantal ezgiler bulunur. Bu eğlenceli ezgilerin icrası flütisti eğlendirse de, geçmiş ve gelecek muhasebesi yorumcuyu düşündürür. Bu düşünce, yavaş temanın ardından eserin finalinde gelen haykırışla sona erer.

Eser eylül 2017 yılında iki bölüm olarak başlanmış ve bitirilmiştir. İlk seslendirilişi 13 şubat 2019 yılında, İstanbul üniversitesi Devlet Konservatuvarı Flüt bölümü öğretim üyesi Doçent Ceren Dik tarafından Kampana I etkinliği kapsamında Caddebostan Kültür Merkezi (CKM) konser salonunda gerçekleştirilmiştir. 2020 yılının şubat ayında Mid-Morning adlı üçüncü bölümün de eklenmesiyle eser tamamlanmıştır.

## MIDNIGHT

Besteci "midnight" bölümünün girişinde ölçü çizgisi kullanmamış, tempo belirtmemiş, "serbest bir şekilde" ifadesini kullanarak icracıya geniş ritmli notalar ile uzun ve rahat çalımlı bir cümle yapısı sunmuştur. Yine aynı cümlede başlangıç olarak 'p' bir giriş istemiş, belirtmek istediği notaları üzerlerinde yatay bir çizgi koyarak ifade etmiştir. Eserin başlangıcında vibratosuz /az vibratolu, boş bir ton kullanılabilir. (Şekil.2) Cümlede crescendo belirtilmemiştir fakat, otuzikilik notalara kadar yapılması müzik cümlesinin devam niteliğini güçlendirecektir.

**Şekil.2** Birinci bölüm girişi



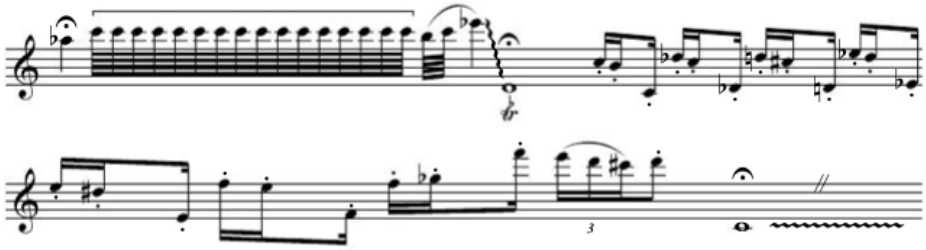

Cümle dilli ve glissandolu olarak devam eder. İcracı arka arkaya yazılmış aynı notaları ısrarcı bir havada, yavaş başlayıp giderek hızlanarak, temiz dil vuruşları duyulacak şekilde ve crescendo yaparak çalmalıdır. (Şekil.3) Aynı notaların otuzikilik ritmle yazılmış olması notanın sayısından çok ısrarcı karakteri vurgulama amaçlıdır.

**Şekil.3** Dilli ve Glissandolu pasaj



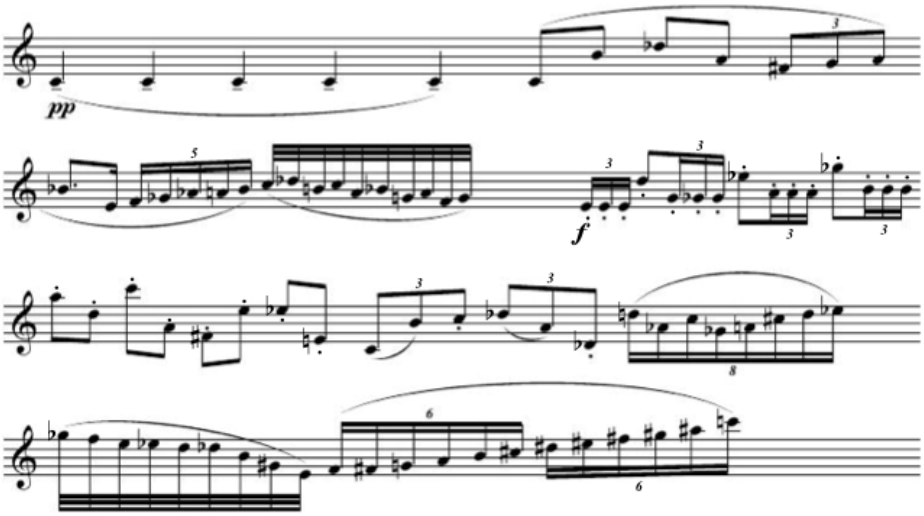
Trilli ve puandorklu re notasının ardından alınan nefes, üçüncü satırın sonunda biten cümle sonu öncesi bir virgül olarak düşünülebilir. Ardından staccato başlayan ve trile kadar crecsendo yapılması gereken bir cümle gelir. Crescendo yapılacağı düşünüldüğünde, nüans olarak 'p' başlamak uygun olacaktır. Burada notalar giderek hızlandırılarak, sabit temponun dışına çıkılır. (Şekil.4)

**Şekil.4**



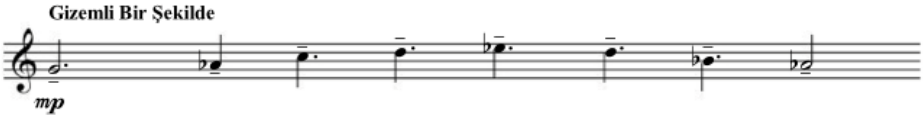
Dördüncü satırda başlayan yeni cümle girişi 'pp' olarak belirtilmiştir. Bu yer ilk temanın ikinci büyük cümlesidir. Aynı notanın beş defa arka arkaya kullanımı yinelenen bir ifadeyi gerektirir. Bu doğrultuda yorum açısından birbiri ardına gelen aynı notaların herbiri 'pp' olarak çalınmayacak ve ayrıca nota uzunlukları birbirinden farklı hissedilecektir. Devamında gelen staccato yazılmış üçleme notalar, giderek daha sıkıştırılarak çalınmalı ve gerilim arttırılmalıdır. Altılama notaların sonuna doğru nüans 'ff' olmalıdır. Böylelikle bu gelişme kısmının başı ve sonu arasında büyük bir nüans farkı olacaktır. Ardından icracı yeni cümlenin girişinden önce birkaç saniyelik bir boşluk bırakabilir. Bu duraklama yeni girişin hazırlığı niteliğinde olmalıdır. (Şekil.5)

**Şekil.5**



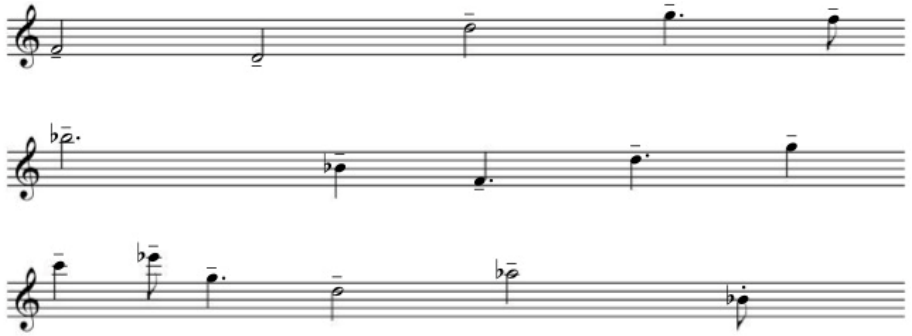

Yeni giriş yani bölümün ikinci kısmı, bölümün ilk girişi ile benzerlik gösterse de devamı tamamıyla farklıdır ve burası bölümün gelişme kısmıdır. Bestecinin yazdığı nüans ve icra şekli ilk girişe göre farklı olmalıdır. Besteci girişi 'mp' istemiş ve 'gizemli bir şekilde' ifadesini kullanmıştır. Bu, tamamen ton ile ilgili kullanılmış bir ifadedir. Burada metalik, sert ve sık vibratolu bir tondan kaçınılmalıdır. Tersine az vibrato kullanılmalı ve notalar arasındaki geçiş mümkün olduğu kadar birbiriyle bağlantılı olmalıdır. Vibrato kullanımının artışı ya da sıklığı, ifadenin kuvvetlendirilmek istendiği ya da öne çıkarmak istenilen notada arttırılabilir. (Şekil.6)

**Şekil.6**



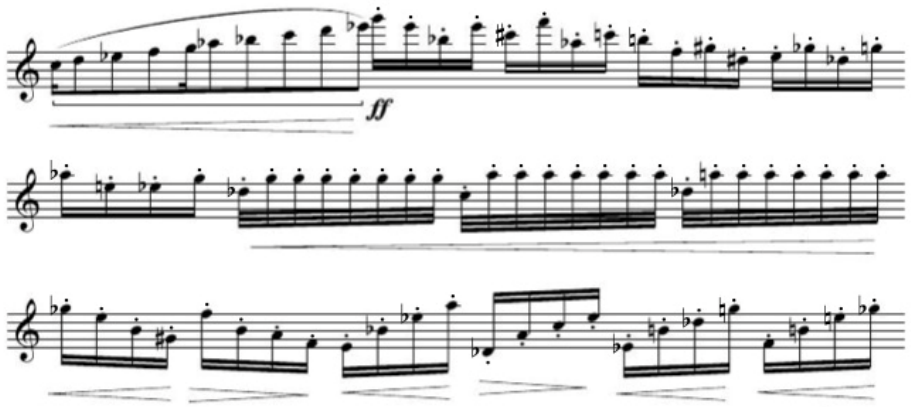

Dört satır boyunca uzun notalardan oluşan cümlede, notalar arasında ritmik olarak küçük farklılıklar vardır. Bu farklılıklar, müzikal fikrin monotonlaşmaması adına bir bakıma cümleyi hareketlendirir. Aynı zamanda üzerinde daha fazla ya da daha az durmamız gereken notaları da anlamamızı kolaylaştırır. (Şekil.7)

**Şekil.7**



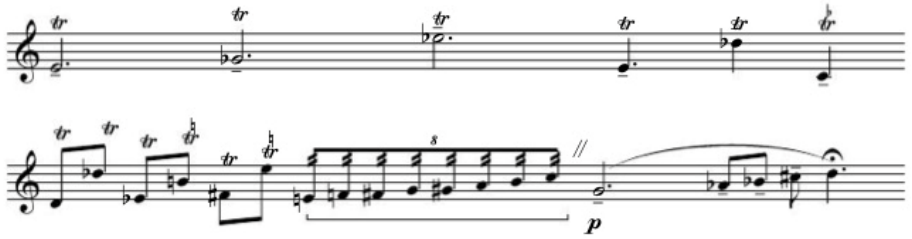
Bu uzun cümle, bölümü final kısmına bağlayan teknik pasaj ile birleşir. 'Ff' nüans ile başlayan onaltılıklar staccato ve daha keskin ve kararlı bir şekilde çalınmalıdır. Bu fikri ardından gelecek olan otuzikilikler de desteklemektedir. Buradan itibaren besteci crescendo ve decrescendo istediği yerleri özellikle belirtmiştir. (Şekil 8)

**Şekil.8**



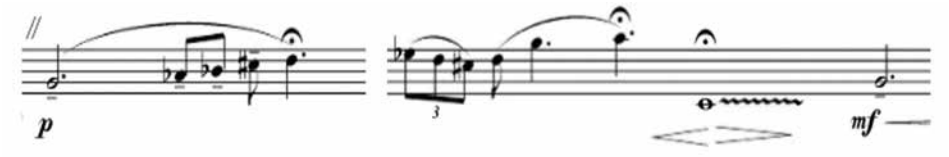

Bölümün son cümlesi trilli uzun notalarla başlar. Trilli notaların ardından cümle yarım kalan bir şekilde aniden kesilir. Burası notada özellikle belirtilmiştir. (Şekil.9)

**Şekil.9**



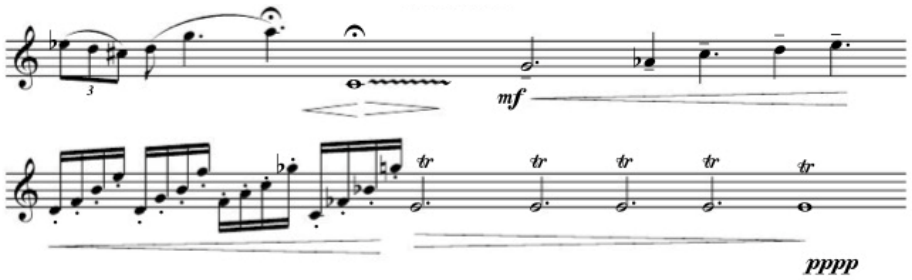
Hemen sonrasında bölümün başına gönderme yapan tema tekrar duyulur. Sadece cümle sonu ilkinden biraz farklıdır. Cümle sonunda la bemol yerine la bekar kullanılmış, arada geçiş kullanılmadan direk trill notasına başlanmıştır. (Şekil 10)

**Şekil.10**




Bölümün son cümlesi yine uzun ve tek notalarla başlayıp sürpriz bir şekilde onaltılık staccato notalara bağlanır. Arka arkaya gelen trilli, uzun mi notası decrescendo ile 'pppp' nüansına düşer. Ayrı ayrı beş tane uzun mi notası bağsız şekilde yazılmıştır. Her seferinde trile yeniden başlanır ve ses drescendo ile yok oluncaya kadar devam eder. (Şekil 11)

**Şekil.11**



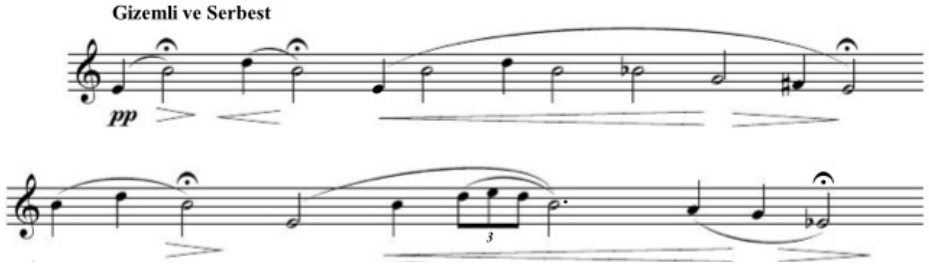

## SUNSET

Sunset isimli ikinci bölüm güneşin batışını tasvir eder. Besteci bölümü şu sözleriyle anlatmıştır: "Güneşin batışı flütçü için hüzün doludur ama bir o kadar da güneşin batışı esnasındaki güneş patlamalarını görecek ve bundan korkacak kadar da uyanık olmasını gerektirir."

Bölüm, 'pp' bir giriş ve iki satır süren bir müzik cümlesi ile başlar. Besteci giriş için 'gizemli ve serbest' yazmıştır. Bu bölüme sakin ve puslu bir ton kullanmak gizemli bir hava yaratmak için uygun olabilir. Metronoma bağlı olmadan, fakat notaların arasındaki uzunluk ve kısalık farklı gözetilerek serbest çalmak mümkündür. Notaların tümü tek bağ ile 'legato' olarak belirtilmiştir. Bu şekilde bir müzik cümlesinde legato çalmak sadece 'dil vurmamak' anlamında düşünülmemelidir. Buradaki legato; notalar arasındaki geçişin son derece yumuşak ve belirsiz yapılacağını ifade eder. Böylelikle, birbirine bağlanmış uzun notalardan oluşan tek bir fikir cümlesi duymak mümkün olacaktır. Crescendo ve decrescen-

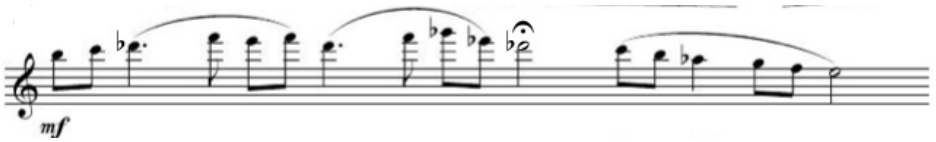
dolu uzun notalardan oluşan bu sakin tema, puandorklu notalar ile cümlenin hem nefes yerlerini hem de müzikal anlamdaki virgüllerini belirler. (Şekil.12)

**Şekil.12**



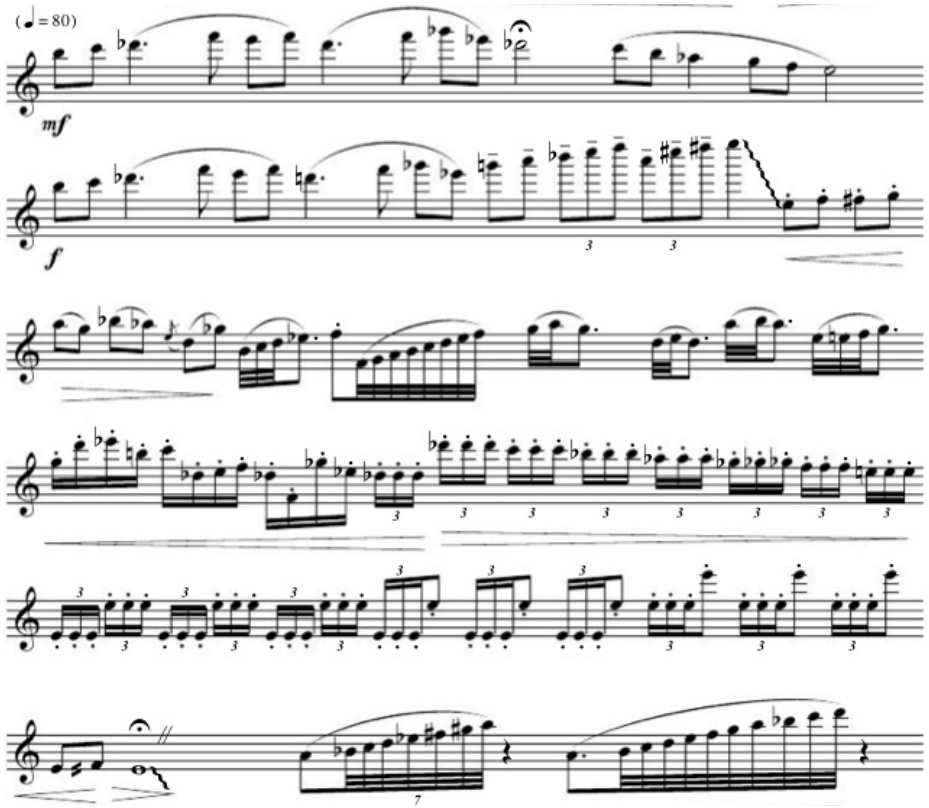

Üçüncü satırda aniden gelen oktav ve nüans değişimi, bölümde beklenmedik ve daha dokunaklı bir hava yaratır. (Şekil.13)

**Şekil.13**




İki defa arka arkaya gelen, ikincisinde farklı devam eden ve güneşin patlamaları olarak nitelendirilen bu müzik cümlesi, bölümün teknik pasajlarını içeren kısmına bağlanır. 80 metronom ile başlayan bu kısım, tempoya bağlı kalarak ve ritmik öğelerin ön planda tutularak çalınacağı kısımdır. İlk cümle girişine gönderme niteliğinde başlayan dördüncü satırdaki giriş, üçlemelerle tiz notalara çıkmasının ardından önce sekizlik ve staccato, sonrasında otuzikilik ve onaltılık gibi daha hızlı ritmlerle, bölümün en heyecanlı ve gergin temasını yaratır. Buradaki büyük crescendo ve decrescendolar etkileyici ve gösterişli şekilde çalınmalıdır. Detaşe üçmelerde yapılacak olan büyük bir decrescendo, sonrasında yine üçleme olarak yazılmış staccato notaların crescendolu çalınmasıyla, daha ifadeli bir yoruma olanak sağlayacaktır. Üçlemelerin ardından puandorklu mi notası üzerindeki aşağı glissando ile pasaj son bulur. (Şekil.14)

**Şekil.14**



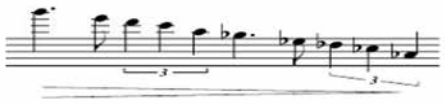

Rahat bir nefes boşluğundan sonra, aralarında dörtlük es bulunan dört adet çıkıcı gam gelir. Her birine ayrıca crescendo yazılmıştır. Her biri bir öncekinden daha forte çalınmak suretiyle en kuvvetli olacak olan, sonuncu gamdır. Bu yer güneşim patlamalarının tasvir edildiği yerdir. (Şekil.15)

**Şekil.15**



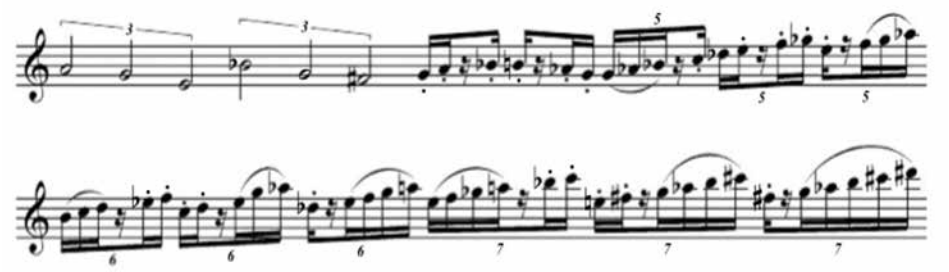
Bu gamların ardından uyanık kalmayı tasvir eden cümlenin hemen öncesinde decrescendolu bağlayıcı bir pasaj gelir. (Şekil.16)

**Şekil.16**



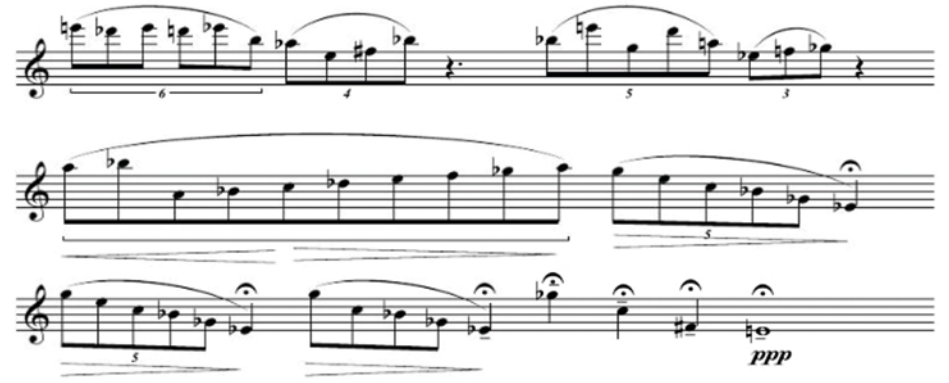
Büyük üçlemelerle müzikal ifadedeki genişlemenin ardından, bestecinin deyimiyle 'uyanık olmayı' gerektiren pasajın başlangıcı bölümdeki son teknik pasajdır. Her vuruş beşleme, altılama ve yedileme gibi farklı ritmlere bölünmüştür. Bu yazım stili, icracının tedirginlik hissini yaratması için kullanılmıştır. Ritmik, temiz, staccato ve keskin çalınması gereken bu yerde crescendo kullanmak uygun olacaktır. (Şekil.17)

**Şekil.17**



Bölümün son teması, finale kadar geniş ritmlerle yazılmıştır. Hemen öncesindeki kararsız, tedirgin his tamamen yok olmuştur. Burası icracının güneşin batışını tasvir edeceği yerdir. Üç defa, puandorklu mi bemole doğru inici gam kullanılmış fakat final sürpriz bir punadorklu mi bekar notası 'ppp' nüans ile sonlandırılmıştır. (Şekil.18)

**Şekil.18**



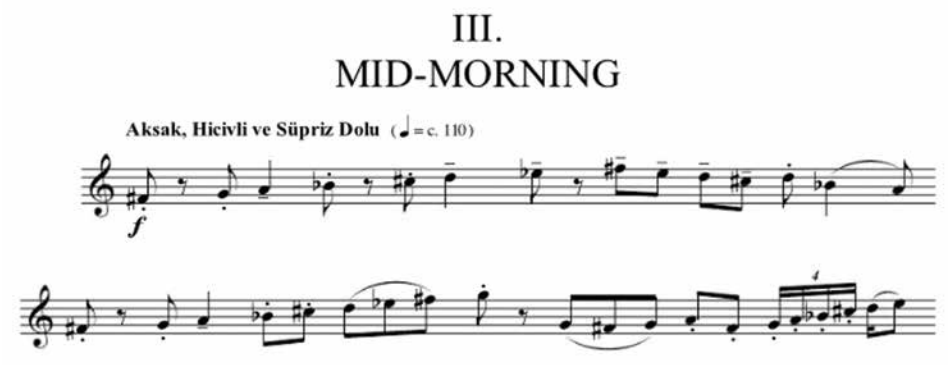

**MID-MORNING**

Eserin final bölümü olan bu bölüm, üç bölüm arasında en tempolu ve en enerjik bölümdür. Aksak ritmli, ölçüsüz olarak 110 metronomda yazılmıştır fakat bölüm içinde iki kez tempo değişimi vardır. Besteci bölüm için 'aksak, hicivli ve sürpriz dolu' tanımını kullanmıştır.

Staccato olarak başlayan bölümde, ayrıca uzun tutmamız gereken yerler belirtilmiştir. Bu belirtme staccato çalınması önlemek amacıyla özellikle yazılmıştır.

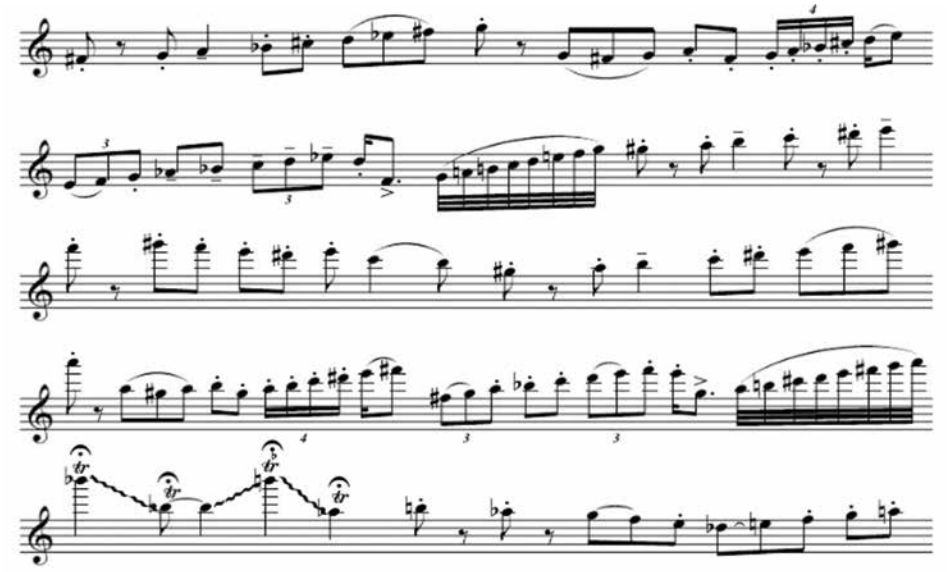
Giriş cümlesinde artmış ikili aralık kullanımı, oryantal bir müzik duyulmasını sağlar.

**Şekil.19**



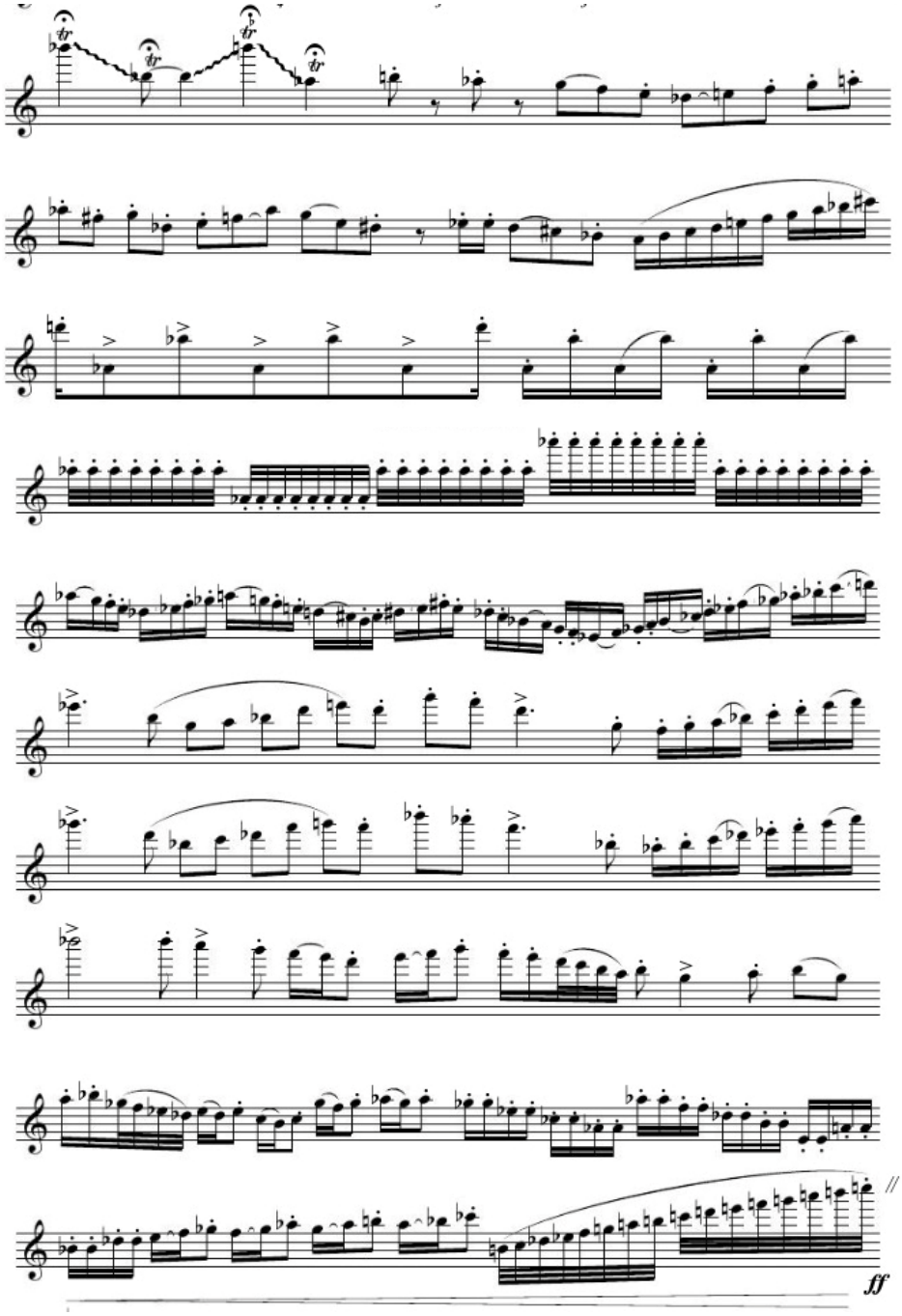

İkinci satırın sonunda yer alan geçiş cümlesi, tam ton üstten giriş temasına bağlanır ve aynı ezgiyi tekrar eder. Bu defa tema bir oktav yukardan çalınır ve cümle sonu uzun trill notalarına bağlanır. (Şekil.20)

**Şekil.20**



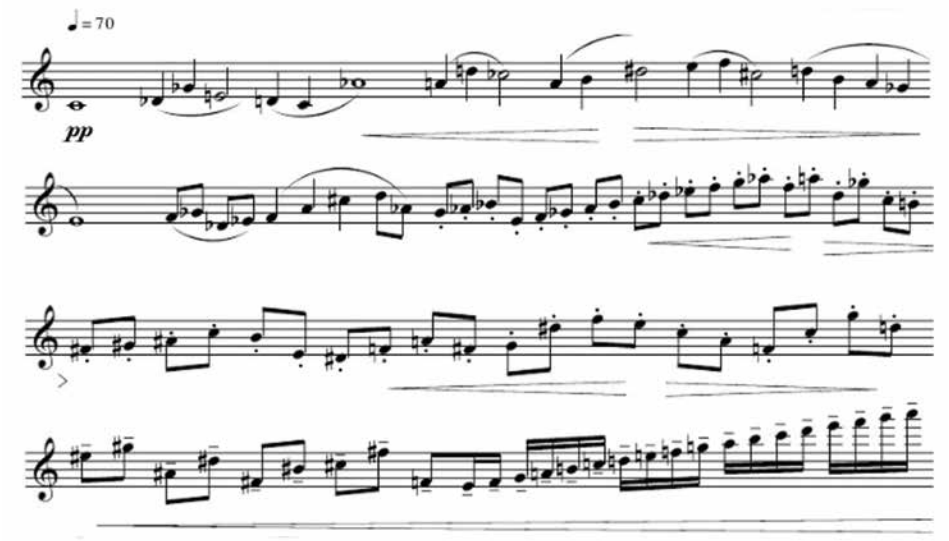
Bu yerden sonra müzik daha hareketli devam eder yani günün karmaşasını tasvir eder. Onaltılık ve otuzikilik teknik pasajların da bulunduğu kesit, büyük crescendo ile 'ff' nüansa ulaşan, çıkıcı bir gam ile kesilir. Bu yer kesme işareti ile gösterilmiştir. (Şekil 21)

**Şekil.21**



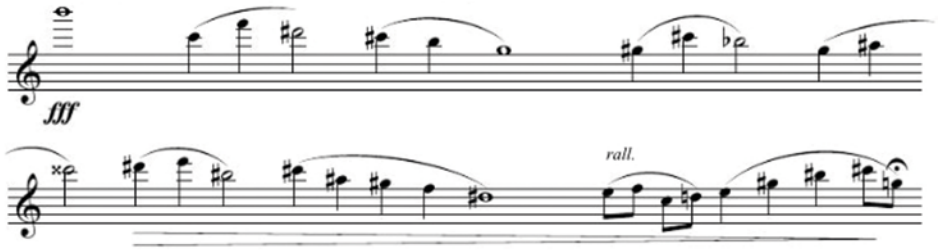
Bu çıkıcı çift forte gamın ardından, müzik yavaşlar. 70 metronom ile yazılmış yeni tema 'pp' nüans ile başlar. Üçerli ve sonra dörderli gruplar halinde bağlanmış nota grupları dolayısıyla, müzik cümlelerini anlamak kolaylaşır. Girişten birkaç satır sonrasındaki üç forteye (fff) kadar, yazılmış crescendo ve decrescendolar vardır. Bunlar üç fortenin öncesinde hazırlık gibi görülebilir. Üç forteye çıkan büyük crescendo öncesi artikülasyon da değişmiş, staccato yerine detaşe kullanılmış ve onaltılık notalarla pasaj sonlandırılmıştır. (Şekil.22)

**Şekil.22**



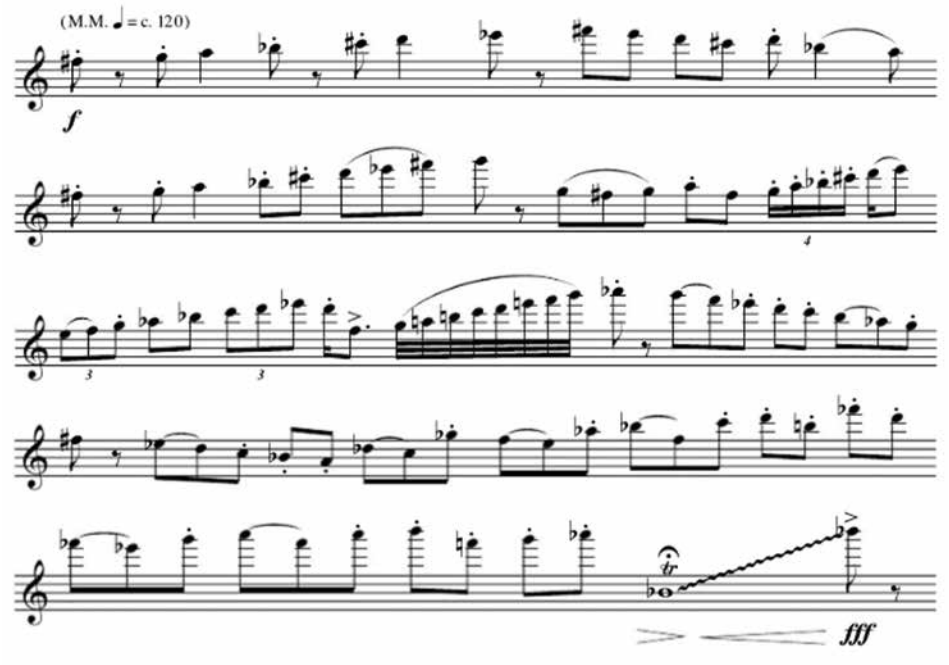

Bu üç forteye bağlanan pasaj, bestecinin haykırışı tasvir ettiği kısımdır. Ayrı ayrı bağlanmış nota grupları, cümle sonundaki geniş decrescendoya kadar 'fff' olarak çalınır. Eserin son ağır tempolu bu haykırış temasında, müzikal etkiyi arttırmak amacıyla vibrato daha yoğun olarak kullanılmalıdır. Decrescendo ile birlikte vibrato yoğunluğu da giderek azaltılabilir. Cümlenin sonunda yazılmış olan rallantando ile bu yavaş bölüm tekrar ve son kez giriş temasına bağlanır. (Şekil.23)

**Şekil.23**



Giriş temasının bir oktav üstünden yazılmış olan bu tekrar teması, bu defa daha hızlı çalınacaktır. Bölümün başında tempo 110, finalinde ise 120 olarak yazılmıştır. Üçüncü satırın ortasına kadar oktav farkı hariç, birebir aynı yazılan temaya ek olarak bir codetta yazılmıştır. Bu codetta uzun, crescendolu ve çıkıcı bir glissando ile üçüncü oktav si bemol notasına bağlanarak gösterişli bir final yapılmasını sağlar. (Şekil.24)

**Şekil.24**




## SONUÇ

Bu incelemenin amacı; günümüzde benzer tarzda yazılmış olan flüt eserlerinin, icracı tarafından geleneksel ve modern müzik özelliklerini ve tekniğini yansıtacak şekilde icra edilmesini sağlamaktır. Ayrıca bu kaynak, daha önce hiç icra edilmemiş veya yeni yazılmış solo bir eserin teknik, ton, tını anlayışının ve cümle yapısının kavranmasına olanak sağlayarak, doğru ve anlaşılır biçimde yorumlanmasına yardımcı olacaktır.

Eserin tümünde, bestecinin isteği doğrultusunda notaya aktarılmış müzik işaretleri dışındaki öneriler, yorum ve anlatımlar, yazarın uzmanlık alanına, mesleki bilgi birikimine ve deneyimine bağlı olarak yazılmıştır.

## KAYNAKÇA

Ballantine, B. (1971). The Flute; an introduction to the instrument, F. Watts, New York

Berger, M. (1973). The Flute Book, Lothrop, Lee&Shepard Co. New York

Boehm, T. (2011). The Flute and Flute Playing. New York Dover Publications INC

Brown, R. (2002). The Early Flute A Practical Guide, Cambridge Universtiy Press

Galway, J. (1982). Flute. Macdonald & Co Ltd

Maclagan, S. J. (2009). A Dictionary for the Modern Flutist. The Scarecrow Press

Say, A. (1994). Müzik tarihi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Toff, N. (1996). The Flute Book, (Second Edition). Oxford University Press

# GELENEKSELİN ÖTESİNDE: HENRY COWELL'IN STRING PİYANO TEKNİĞİ VE *THE BANSHEE*

DOÇ. ELİF ÖNAL[1]

## GİRİŞ

Yirminci yüzyıl avangard müzik eserlerine baktığımızda, hiçbir enstrümanın piyano kadar radikal bir şekilde değiştirilmediğini söyleyebiliriz. Bu enstrüman üzerinde yapılan uygulamaların yanı sıra, çok farklı yöntemlerle çalınması da istenmiştir. Bu yöntemler, geleneksel piyano çalma tekniklerinden çok uzak ve farklıdır. Piyano üzerinde yapılan bu yenilikler, deneysel bestecilerin piyanonun ses rengi potansiyeli hakkında daha çok farkındalığı olduğu anlamına gelmektedir. (Read, 1993:205)

Amerikalı besteciler bu tekniklerin geliştirilmesinde özellikle önemli bir rol oynamışlardır. Avrupa kültürü gibi belli bir tarihsel birikimden gelmedikleri için yapıtlarında her zaman bir özgürlük unsuru olmuştur. Amerikan bestecileri, geleneksel Avrupa modelinin her zaman geçerli ve kaçınılmaz bir model olmadığını iddia etmiş ve sanatsal ilhamları için yeni kaynaklar araştırmaya başlamışlardır (Rich 1995:26). Böylelikle bilinen enstrümanları değiştirmek veya onların geleneksel olmayan tekniklerle çalınmasını istemek gibi yöntemlerle yeni ses renkleri arayışına girmişlerdir.

### Henry Cowell ve Genişletilmiş (Extended) Piyano Teknikleri

Piyanoda yeni ses renkleri arayışlarına ve genişletilmiş piyano çalma tekniklerine büyük katkıda bulunan Amerikalı besteci Henry Cowell (1897-1965),

1 Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi

sistematik olarak piyanonun yeni olanaklarını keşfeden ilk besteci olarak kabul edilebilir. (Cope, 2001:56)

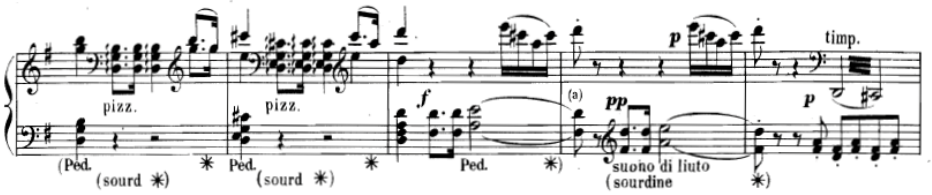
Cowell, başlangıçta ona armoni ve geleneksel piyano tekniğinin sınırlarını öğretecek formal bir eğitim görmemiştir. Alışılmadık yetiştirilme tarzı ve formal müzik eğitimi eksikliğinden dolayı, deneyselliği çağdaşlarınınkinden çok daha farklı bir şekilde kendini göstermiştir. Claude Debussy ve Arnold Schoenberg gibi bestecilerin aksine Cowell'ın piyanoda yaptığı deneyler, kökeninde teorik olmaktan çok, kinestetik ve içgüdüseldi (Wathen, 2016:4). Geleneksel olmayan sesler yaratmak için sadece geleneksel araçları kullanan çağdaşlarının aksine, yeni müziği eski moda araçlarla değil yeni yöntemlerle yapmak istiyordu. Cowell "Yeni Müzik Kaynakları" adlı kitabında şöyle yazar: Çağdaş müzik, daha önce kullanılmaz olduğu düşünülen malzemelerin neredeyse evrensel kullanımını sağlar. Bu malzemeler bir ölçüde neredeyse tüm müzik severler tarafından kabul edilebilir. Üstelik eleştirmenler ve *sofistike dinleyicinin, sadece eski moda araçların kullanıldığı yeni müzikten biraz sıkılma eğilimi vardır.* (Cowell, 1969:1)

Henry Cowell'ın deneyciliğinin öne çıktığı 1920-1935 yılları arasındaki dönemde ortaya çıkan ve günümüz bestecileri tarafından da sıklıkla kullanılmakta olan genişletilmiş piyano tekniklerinin ilki; kendisi tarafından adlandırılan, sistematize edilen ve notasyonu geliştirilen "ses salkımı" (tone cluster) tekniğidir. Ardışık ikili aralıkların aynı anda seslendirilmesi anlamına gelen ses salkımları, boyutlarına göre genellikle avuç içi, yumruk veya ön kolla çalınırlar (Kaufmann, 1947:252). Cowell'ın kullandığı diğer teknik ise, yine kendi deyimiyle "string piyano" (string piano) tekniğidir. Bu tekniğin kullanıldığı piyano eserleri; piyano tellerinin parmakla çekilmesi, tellere avuç içi ve parmağın sürtülmesi ve hatta piyanonun tellerine çeşitli nesnelerle müdahale edilmesi gibi geleneksel olmayan yöntemlerle çalınmayı gerektirir.

## String Piyano

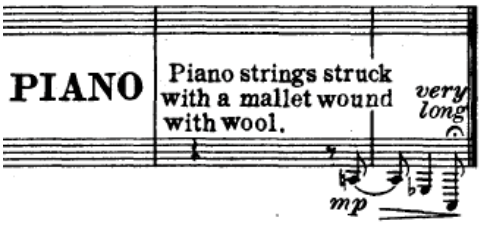
Piyano tellerinin tınısı, Cowell "string piyano" terimini müzik dünyasına katmadan birkaç yüzyıl önce de araştırılmıştı. Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796) 1792 yılında yazdığı *Sonata a per il Clavicordio all'Imitazione de'Timpani del Salterio e del Liuto* (Timpani, Santur ve Lut Taklitli Klavsen Sonatı) başlıklı klavsen sonatında, klavsen tellerini çekerek ve onlara vurarak timpani (*timp.*), santur (*pizz.*) ve lut (*suono di liuto*) seslerinin taklit edilmesini istemişti. (Şekil 1)

**Şekil 1:** F. W. Rust, *Sonata a per il Clavicordio all'Imitazione de'Timpani del Salterio e del Liuto*, 1. bölüm 11-15. ölçüler




19. yüzyılın başlarında piyano yapımcıları, Türk müziğindeki simbal efektini üretmek üzere pirinçten yapılmış çubuklarla pes bölgedeki tellere vurmak, davul (kös) efektini üretmek üzere ses tahtasına vurmak, fagot efektini üretmek üzere ise tellerin önüne parşömen kaplı bir tahta dayamak gibi deneyler yapmışlardı ve bu türden icatlar için 1850'lere kadar birçok patent alınmıştı. Ancak ciddi anlamda piyano telleri üzerinde çalınmak üzere müzik yazan ilk besteci, Avustralya asıllı piyanist Percy Grainger (1882-1961) olmuştur (Hicks, 2002:110). Grainger, 1916'da yazdığı *In* a *Nutshell* (Kısaca) isimli süitinin 3. bölümünün sonunda, belirli tellere üzerine pamuk ipliği sarılmış bir marimba tokmağı ile vurulmasını istemiştir (Şekil 2). Fakat bu ve bunun gibi piyano tellerinde farklı tını üretme yöntemlerini asıl geliştiren ve ismini koyan, Henry Cowell olmuştur.

**Şekil 2:** P. Grainger, *In a Nutshell* 3. bölüm, 126-127. ölçüler




Cowell, 1913'ten beri tanıdığı İrlandalı şair John Varian'ın (1863-1931) İrlanda mitolojisinden esinlendiği şiirleri için müzik yazıyordu. Varian, sahnelenecek bir eserinde yer alan Kelt mitolojisindeki "Yaşam Arpı"[1] için, çok büyük bir arpın üzerine bir klavye monte etmeyi planlamıştı. Bu deneysel çalışma Cowell'ı etkilemiş ve kafasında enstrümanları, özellikle de piyanoyu yeniden gözden geçirme fikrini uyandırmıştır (Hicks, 2002: 59). Kökeni İrlanda'ya dayanan Cowell'ın bu kültüre derin bağlılığı nedeniyle de İrlanda'nın sembolü olan arpa yönelmesi şaşırtıcı değildir. Arp ve piyanonun yapısı arasındaki benzerlikleri de fark eden Cowell, piyanoyu vurmalı çalgı yerine telli bir çalgı olarak çalmayı düşünmüş ve tuşlardan tamamen kaçınarak telleri doğrudan çalma yoluna gitmiştir. Sonuç ola-

1 Kelt mitolojisinin önde gelen tanrılarından Dagda'nın, çaldığında insanların duygularını ve mevsim değişimlerini yönlendirdiğine inanılan arpı.

rak Cowell'ın Varian'ın deneylerine ve İrlanda arpına olan ilgisinin string piyano fikrine kapı açtığını söyleyebiliriz. (Wathen, 2016: 23)

Cowell, 1926'da New York Aeolian Hall'daki konserinin program notlarında şöyle yazar: *Eski enstrümanlardan yeni tınılar üretmek zordur. Bu nedenle yeni enstrüman fikirleri doğmaktadır. Bununla birlikte, yeni icat edilen bir enstrümanın üretimi maliyetlidir ve mucit ürünü üretebilecek kadar şanslı olsa bile, genellikle bu üründen sadece birkaç örnek yapılabilir. İşte bu nedenle, neredeyse sınırsız kapasiteye sahip ve neredeyse herkesin evinde bulunabilecek bir enstrüman bulmak benim için büyük bir zevktir. Bu enstrüman, doğrudan elle çalınan piyano telleridir. Sesler ve bunları üretmek için gerekli olan teknik, piyano çalmaktan tamamen farklı olduğundan, bu enstrüman "string piyano" olarak adlandırdığım apayrı bir enstrümandır.* (Cizmic, 2010:438)

## Cowell'ın Başlıca String Piyano Eserleri

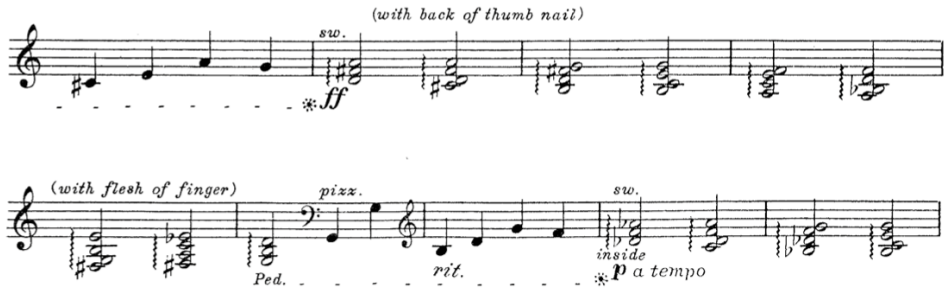
Cowell'ın string piyano tekniğini kullandığı ilk parça 1920-1922 yılları arasında bestelediği *Sword of Oblivion* (Oblivion'un Kılıcı)'dır (Lichtenwanger, 1986). Cowell bu parçada pedal kullanımı, tellerin susturulması, çapraz ve uzunlamasına tel çalma teknikleri için özel bir yönerge verir. Ayrıca, kınından çekilen bir kılıcın sesini taklit etmek için tel sarımını tırnağın tersiyle kazıma gibi özel teknikler için de performans notları yazar. Bu parça Cowell'ın string piyano için yazdığı ilk eser olduğu için teknik çok gelişmemiştir. Ancak Cowell'ın en dikkat çekici eseri olan *The Banshee*'de bulunan çok daha gelişmiş bir string piyano tekniğine ulaşmada önemli bir kilometre taşıdır. (Wathen, 2016: 23)

Cowell 1923 yılında çıktığı Avrupa turnesi için *Piece for Piano with Strings* (Piyano Telleri için Parça) adlı bir eser yazdı. Daha önceleri Amerikalı müzisyenler Avrupa'ya müzik eğitimi görmek ve kendilerini geliştirmek üzere giderlerken bu defa Cowell, Avrupa'ya Amerikan modern müziğini tanıtmak üzere gidiyordu. *Piece for Piano with Strings* Cowell'ın yeni piyano tınılarının bir kataloğu gibi okunabilir. İlk kısmında ses salkımlarının yer aldığı eser; tellere avuç içiyle vurulması, tellerin elle süpürülmesi (glisando), susturulması ve parmakla çekilmesi gibi yöntemler kullanılarak devam eder. Cowell bu eserini de çaldığı Avrupa turnesinden döndükten sonra New York'ta bazı piyanistler, piyanonun telleri üzerinde çalmayı "müzikal ahlaksızlık" olarak nitelediler (Pelham, 1924: 34); bazı müzisyenler de Cowell'ın alışılmışın dışındaki tekniklerini, onun kompozisyon tekniğindeki yetersizliklerini örtmek için kullandığını iddia ettiler (Drlikova, 1988:58). Ancak bu durum Cowell'ın cesaretini kırmadı ve bu sefer tamamı string piyano tekniğinde parçalar yazmaya başladı.

Bunların ilki 1923 tarihli *Aeolian Harp*'tir. "Aeolian arp", telleri rüzgarda

titreşerek ses veren bir arptır. Eserde tellerin parmakla çekilmesi (pizzicato) ve klavyede sessiz olarak basılıp tutulan akorlara ait tellerde parmağın eti veya baş parmak tırnağının tersi ile glisando yapılması teknikleri kullanılmaktadır (Şekil 3). Tellerde parmağın etiyle glisando yaparak, esere ismini veren rüzgâr arpının yumuşak ve zarif sesi elde edilir.

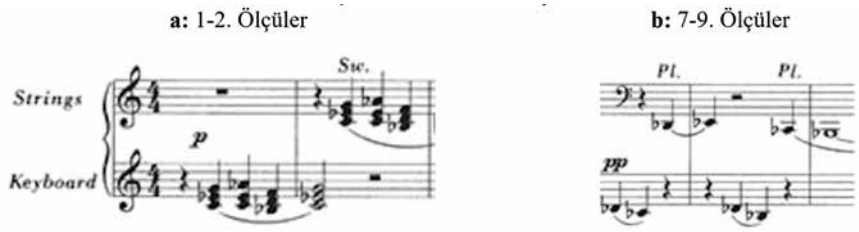
**Şekil 3:** H. Cowell, *Aeolian Harp* 13-21. ölçüler




Eserde kullanılan teknikler, piyano repertuvarı açısından oldukça deneysel olmasına rağmen arp geleneği, bestecinin anavatanının müziğine saygı ve ilgisini ifade edecek şekilde bu parçada korunmaktadır (Wathen, 2016: 25). Belki de bu nedenle *Aeolian Harp* teknik olarak yeni, ama armonik olarak eski modadır. (Hicks, 2002:112)

Cowell *Aeolian Harp*'taki string piyano tekniğini, 1929 yılında yazdığı *Fairy Answer* adlı eserinde de kullanmıştır: Klavyede geleneksel yöntemle çalınan akor veya notalara, hemen ardından klavyede sessiz olarak basılıp tutulan akorlara ait tellerde parmağın eti ile glisando yapılması (sweep) yöntemi ile cevap verilir (Şekil 4a). Eserde kullanılan diğer bir teknik de, piyanoda geleneksel yöntemle çalınan seslerin ardından telleri parmakla çekerek (plucking) cevap verilmesidir. (Şekil 4b)

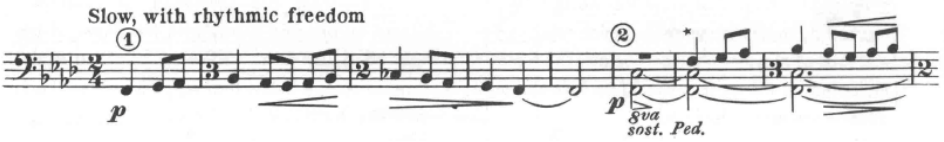
**Şekil 4:** H. Cowell, *Fairy Answer*




Cowell'ın tamamı string piyano tekniği ile çalınan bir diğer eseri ise 1930 yılında yazdığı *Sinister Resonance*'tır (Uğursuz Rezonans). Eser basit armonik eşliği olan bir dizi tek sesli melodik çeşitlemeden oluşur. Yaylı çalgı tekniğine benzer iki farklı teknikle sesler üretilir: Klavyede çalınan seslere ait tellerin belir-

li yerlerine hafifçe parmakla bastırarak doğuşkan seslerin üretilmesi (1) ve tellere köprüde veya köprüye yakın bir yerde parmakla bastırarak sesin susturulması (2). (Şekil 5)

**Şekil 5:** H. Cowell, *Sinister Resonance* 1-8. ölçüler




String piyano için yazılmış büyüklü küçüklü tüm eserlerdeki problem, notasyonlarının yetersiz olmasıdır. Piyanonun tellerini çekerek, gıcırdatarak, süpürerek ve bunlar için parmak uçları, tırnaklar, avuç içi veya bıçak, bozuk para, tokmak gibi nesneler kullanarak üretilebilecek her bir ses için bir notasyon geliştirmek, pratik açıdan neredeyse imkansızdır. Bu sebeple olmalıdır ki Cowell string piyano eserlerinde, geleneksel notasyon üzerine sadece yazı ile not düşerek icracının telleri nasıl kullanacağını açıklamakla yetinmiştir.

## *THE BANSHEE*

Banshee İrlanda mitolojisinde bir aile hayaletidir. Kelime olarak "iç dünyadan bir kadın" anlamına gelir. Ölülerin ruhunu öbür dünyaya götürmekle görevlidir ve öldüğümüzde bu amaç için dünyamıza gelmek zorundadır. Ancak dünyamızı çok rahatsız edici ve tatsız bulmaktadır. Bu yüzden dünyamıza her gelişinde ağlayışı ve feryadı duyulur. (Cowell, 1963)

1925'te şair John Varian, Cowell'dan *The Ban Shee* adlı şiirini bestelemesini istemiştir. Cowell'a yazdığı bir mektupta bu şiirin "çok tiz bir soprano ya da çok koyu bir kontralto için bestelenmesini, ancak tabii ki öncelik olarak solistin kendini Ban Shee gibi hissederek yorumlaması"nı istemiştir (Johnson, 1993: 12).

Cowell, Varian'ın bu isteğini yerine getirmemiş olmakla beraber, Banshee konusunu piyanoda yaptığı değişik bir çalışmada kullanmıştır. Cowell'ın *The Banshee* adlı piyano parçasını, Varian'ın bu siparişinden aldığı ilhamla bestelediği görüşü yanında (Hicks, 2002:115), bu görüşle çelişen bir durum da vardır. Cowell, şef Nicolas Slonimsky'ye yazdığı bir mektupta, *Banshee* başlığını parçayı yazdıktan sonra ve müziği anlayacak kadar iyi kulağı olmayan insanlara müzik hakkında bir fikir vermek için eklediğini söylemiştir (Brainard, 1991:29). Başlık, ister parçanın yazılmasından önce, ister sonra konmuş olsun, hayaletin adı ile müzikal konseptin birbirine çok iyi uyduğu kuşku götürmez bir gerçektir.

*Banshee,* Cowell'ın olduğu kadar piyano repertuvarının da, klavyenin hiç kullanılmadığı ilk piyano eseridir (Cizmic, 2010:437). Performansı iki kişi ile

yapılır. Bir asistan eser boyunca pedalı basılı tutarken, icracı piyanonun oyuk kısmından içeri eğilerek tellerde eseri çalar.

Piyanonun içinde çalınan bir eserin notasyonu, hem besteci hem de piyanist için ilk aşılması gereken zorluktur. Zorunlu olarak Cowell kendi notasyon sistemini geliştirmiştir. Ancak bu tür seslerin üretim yöntemlerinde ufak tefek çeşitlilikler de olabileceğini önden kabullenmiştir. (Cowell, 1963)

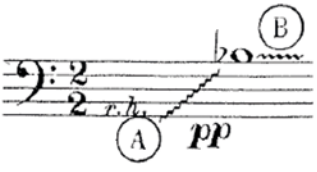
Cowell'ın el yazı taslağı, ölçüsüz ve fa anahtarlı tek bir portede yazılmıştır (Lichtenwanger, 1986:106). Yayınlanan nota yine fa anahtarlı tek bir porte içerir, ancak 2/2 ölçü işareti vardır. Fa anahtarında geleneksel şekilde yazılan notalar, hangi tellerin çalınması gerektiğini göstermektedir. Bu tellerin nasıl çalınacağını açıklamak için Cowell, ön sayfada "Sembollerin Açıklamaları" başlıklı bir yönerge listesi vermiştir. Listenin en başında -parmakla çekilen (pizzicato) notalar dışında- bütün notaların yazılandan bir oktav aşağıda çalınması gerektiği belirtilir ve ardından eserde kullanılacak on iki çalma tekniğine karşılık gelen A'dan L'ye kadar olan harfler, yanlarında açıklamaları ile sıralanır. Eserde kullanılan bu on iki çalma tekniği aslında üç temel hareketten oluşur:

1. Telleri glisando yapar gibi süpürmek,
2. Bir veya birden fazla teli uzunlamasına süpürmek,
3. Telleri çekmek.

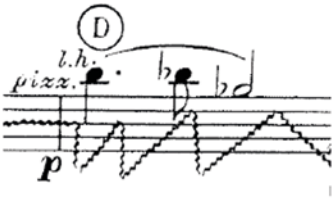
Tellerin kromatik bir şekilde çapraz olarak süpürülmesi hareketi, bir arp üzerinde glisando yapmayı andırır ve kalın sesten ince sese veya inceden kalına doğru ilerlerken kenar sesler arasındaki her perde tınlar. Uzunlamasına süpürme hareketi ise bir veya aynı anda birkaç tel üzerinde, susturuculara (damper) yakın yerden başlayıp tel boyunca gerçekleştirilir. Bu iki süpürme hareketine çapraz veya uzunlamasına süpürmeler diyebiliriz. Notada çapraz süpürme hareketleri çapraz dalgalı bir çizgi, uzunlamasına süpürme hareketleri ise çalınacak nota veya notaların yanında yer alan yatay dalgalı bir çizgi ile belirtilmiştir (Şekil 6a). Tel çekme hareketi ise yanında *pizz.* (pizzicato) yazan notalarda yapılır. (Şekil 6b)

**Şekil 6:** H. Cowell, *The Banshee*

**a:** 1. Ölçü




**b:** 8. Ölçü




Notadaki *r.h.* (sağ el) ve *l.h.* (sol el) kısaltmaları, hangi elin kullanılması gerektiğini belirtir. Alfabe harfleri ise "Sembollerin Açıklamaları" sayfasına refe-

rans vererek hangi temel hareketin, elin veya parmağın hangi kısımları ile çalınacağını gösterir.

| | Temel Hareket | Elin Çalacak Kısmı | Açıklama |
|---|---|---|---|
| **A** | Telleri glisando yapar gibi süpürme | Parmağın eti | Parmağın etiyle en kalın telden verilen notaya ait tele kadar süpür. |
| **B** | Teli uzunlamasına süpürme | Parmağın eti | Parmağın etiyle verilen notaya ait teli uzunlamasına süpür. |
| **C** | Telleri glisando yapar gibi süpürme | Parmağın eti | En kalın la telinden eserde yer alan en ince si bemol teline kadar bütün telleri parmakla ileri geri süpür. |
| **D** | Tel çekme | Parmağın eti | Parmağın etiyle notalara (yazılı oktavdan) ait telleri çek. |
| **E** | Teli uzunlamasına süpürme | Parmağın eti | Parmağın etiyle, verilen üç notaya ait telleri aynı anda uzunlamasına süpür. |
| **F** | Teli uzunlamasına süpürme | Tırnağın tersi | Tırnağın tersiyle verilen notaya ait teli uzunlamasına süpür. |
| **G** | Teli uzunlamasına süpürme | Tırnağın tersi Parmağın eti | Teli uzunlamasına tırnağın tersiyle süpürürken, yarı yola gelindiğinde, süpürmeye başka bir parmağın etiyle devam et. |
| **H** | Telleri glisando yapar gibi süpürme | Parmağın eti | En kalın la telinden eserde yer alan en ince si bemol teline kadar bütün telleri parmakla ileri geri süpürürken, aynı anda diğer elle de tam tersi yönde, iki el ortada çapraz karşılaşacak şekilde süpür. |
| **I** | Teli uzunlamasına süpürme | Parmağın eti | Parmağın etiyle, verilen beş notaya ait telleri aynı anda uzunlamasına süpür. |
| **J** | Teli uzunlamasına süpürme | Tırnağın tersi | Tırnağın tersiyle, verilen beş notaya ait telleri aynı anda uzunlamasına süpür. |
| **K** | Teli uzunlamasına süpürme | Tırnağın tersi | İki elin tırnaklarının tersiyle, verilen akorun kenar seslerine ait ve arasında kalan tüm telleri aynı anda uzunlamasına süpür. |
| **L** | Telleri glisando yapar gibi süpürme | Avuç içi | En kalın la telinden eserde yer alan en ince si bemol teline kadar olan bütün telleri avuç içiyle ileri geri süpür. |

Eserin başlangıcındaki tempo işareti *Tempo Rubato*'dur. 25. ölçü için *Faster* (daha hızlı), 26-32. ölçüler arası için ise *Presto* yazılmıştır. 29. ölçüdeki *ritardando* ve 31. ölçüdeki *fermata* işareti ile 33. ölçüde tekrar yavaş bir tempoya (*Slow)*

gelinmesi istenir.

Eserin 5. ölçüsünde yazan *ritardando*'nun ardından 7. ölçüde *a tempo* olunması istenir. Ancak ilginç bir şekilde 13. ölçüye de, öncesinde bir *ritardando* olmaksızın *a tempo* yazılmıştır. 13. ölçüdeki bu mükerrer *a tempo* ifadesi yanlışlıkla yazılmış olabilir.

Dinamik şemaya bakıldığında eser pianissimo (*pp*) başlar ve 25. ölçüye kadar aşamalı olarak fortessimo'ya (*ff*) yükselir. 25-27. ölçüler açıkça eserin doruk noktasıdır. Ancak bu doruk noktasına sadece dinamikle gelinmemiştir: Çalınan tellerin sayısı 1 telden her parmakta bir tel olacak şekilde 10 tellik bir ses salkıma ulaşmış, aynı anda tek el yerine iki el de kullanılmaya başlanmış, teller başta parmak etiyle çalınırken tırnağa geçilmiş ve tempo *rubato*'dan *presto*'ya doğru gitgide hızlanmıştır. Bu doruk noktasından sonra tam tersi bir yol izlenir ve dinamiğin azalması, temponun yavaşlaması, çalınan tel sayısının azalması ve tırnaktan parmak etine geçilmesi ile ses sönerek ve neredeyse yok olarak eser biter.

Eserin sönerek bitmesi için son 3 ölçüdeki *diminuendo* sadece dinamik olarak kullanılmamış, organik olarak da desteklenmiştir. 38. ölçüde parmak etiyle üç tel süpürülürken, bir sonraki ölçüde bir telin azaltılması ile iki, son ölçüde bir telin daha azaltılması ile süpürülen tek bir tel kalmaktadır. Böylelikle ses, organik olarak da azaltılmış olur. (Şekil 7)

**Şekil 7:** H. Cowell, *The Banshee* 38-40. ölçüler




Eserin bu son 3 ölçüsünde notasyon ile ilgili şöyle bir durum vardır: Her ölçüdeki birlik akor notalarının sağındaki ve telin uzunlamasına parmakla süpürüleceğini belirten dalgalı yatay çizgi, her ne kadar o notaya ait süpürme işinin bir sonraki notaya kadar biteceğini gösterir gibiyse de, birbirine bağlı ve tekrar çalınmaması gereken notalar için süpürme işlemi, o notanın toplam nota değeri kadar olmalıdır.

Parçanın formu basittir: Her biri parmakla tel çekme yöntemi ile çalınan bir motifle biten üç cümle ve bir sonuçtan oluşmaktadır.

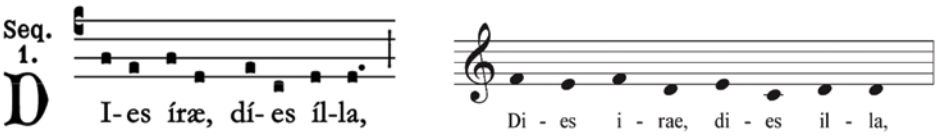
*Banshee*'nin ilham kaynağı her ne kadar antik Kelt mitolojisindeki ağlayan bir ölüm hayaleti hikayesi olsa da, Cowell eserin temasını belirlerken daha modern bir İrlandalı inancı temsilen, bir Katoliklik unsuru eklemiştir: Eserin temasını oluşturan *Dies Irae* motifi.

*Dies Irae* (Gazap Günü) Thomas Celano (1200-1265) tarafından yazıldığı dü-

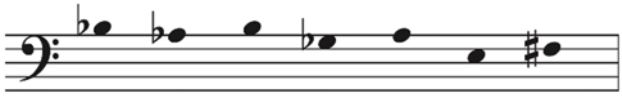
şünülen kıyamet konulu Latince bir ilahidir ve öldükten sonra dirilişi, suçluların yargılanmasını ve inananların kurtuluşunu anlatır (Herbermann, 1913). H. Berlioz, S. Rachmaninov, F. Liszt ve C. Saint-Saens gibi pek çok besteci bu ilahinin sözlerini ve/veya melodik temasını eserlerinde kullanmışlardır.

Cowell, *Banshee*'nin temasında *Dies Irae*'nin gerçek nota ve aralıklarını kullanmaz, ancak melodinin genel şeklini korur. (Şekil 8a ve 8b)

**Şekil 8a:** *Dies Irae*'nin ilk ölçüsü (*Liber Usualis*, 1961:1801) ve günümüz notasyonu ile yazılışı




**Şekil 8b:** *Banshee*'nin melodik çizgisi



*Banshee*'nin yapısal çekirdeğini oluşturan *Dies Irae* motifi eserin içinde dört kez kullanılır ve her yinelenişi farklı bir fiziksel teknik gerektirir. İlk gelişinde (1-6. ölçüler) tel uzunlamasına parmağın eti ile süpürülerek çalınır. İkinci gelişinde (12-19. ölçüler) parmağın tırnağı ile tel uzunlamasına süpürülürken, yarı yola gelindiğinde başka bir parmağın eti ile süpürmeye devam edilip ses kısmen söndürülür. Üçüncü gelişinde (26-31. ölçüler) her bir ses salkımına ait teller iki elin tırnakları ile süpürülür ve ses salkımlarının üst seslerinde melodi duyulur. *Dies Irae* motifinin dördüncü ve son gelişi ise (34-37. ölçüler) üçüncü gelişindeki melodi ile aynıdır ve melodi, üç parmağın etiyle uzunlamasına süpürülen akorların yine üst seslerindedir.

### *Banshee*'nin Performansına Yönelik Öneriler

*Banshee*'nin başında yer alan "Sembollerin Açıklamaları" sayfasında çalma teknikleri oldukça kapsamlı açıklanmış olmakla beraber bu bilgiler; tempo, teli süpürme hızı ve üretilmesi gereken seslerin tam olarak hangi sesler oldukları gibi konuları açıklığa kavuşturmak için yeterli değildir. Ayrıca kuyruklu piyanoların çoğu modellerinde *Banshee*'yi tam yazıldığı gibi çalmak mümkün olabilirken, bazı yapım ve modellerde mümkün olmayabilir. Bu tür durumlarda Cowell, icracının eserde gerekli olan ayarlamaları yapmasına izin vermiştir (Cowell, 1940:1). Böylelikle piyanist, geleneksel icracı-yorumcu konumundan, müziğin genel gidişatı hakkında önemli kararlar veren bir icracı-yaratıcı konumuna geçmiştir. (Nicholls, 1991:166)

İcrası, biri piyanonun tellerini çalan, değeri de oturarak pedalı basılı tutan iki kişi gerektiren *Banshee*'nin performans öncesi çalışmalarında, piyanonun başında pedalı sürekli basılı tutacak bir kişi oturtmak pratik olmayabilir. Bu durumda pedal bir kıskaç yardımı ile basılı kalacak şekilde sabitlenebilir. Kıskaç yerine pedalın üzerine piyano taburesinin bir ayağı da ağırlık yapacak şekilde yerleştirilebilir; ancak bu riskli bir seçenektir ve icra sırasında piyanoda meydana gelen sarsıntı sebebi ile tabure ayağı pedaldan aşağı kayabilir. Çalışmalar esnasında bu yöntemleri kullanmak pratik olabilirken, performans için en sağlıklı yöntem ikinci bir kişinin pedalı basılı tutmasıdır.

*Tempo rubato* ifadesi, piyaniste rahat hareket edebileceği bir alan sağlar. Altta bulunması gereken bir nabız atışı üzerinde esnek bir tempo, icracıya çeşitli geleneksel olmayan performans tekniklerini uygulaması için yeterli zaman verir.

Notada A, C, ve H ile belirtilen ve en kalın tellerden gelerek parmakla yapılan glisando, eserin ses kayıtlarına bakıldığında bazı icracılar tarafından kuvvetli çalınırken, bazıları Cowell gibi çok yumuşak, bazıları ise kamçı efekti gibi hızlıca süpürerek çalmaktadır. İcracı bu glisandoları nasıl yaparsa yapsın, mutlaka zihninde planladığı görüntüyü izleyiciye en iyi şekilde iletecek olan tınıyı bulmalıdır.

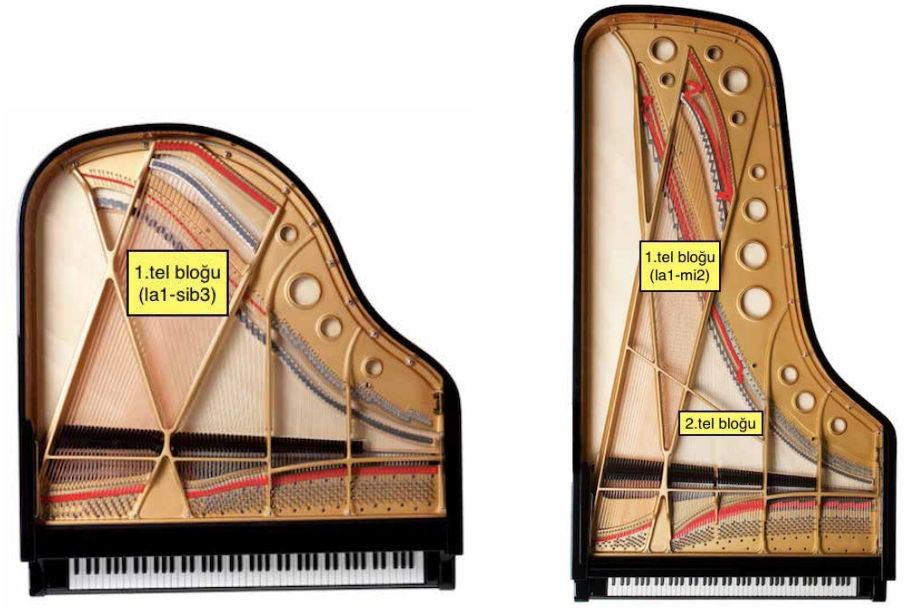
Telleri parmak ile süpürerek yapılan bu glisandonun ses renginde çeşitlilik için; tellere uygulanan basınç değiştirilebilir, farklı bir parmak kullanılabilir, tellerin susturuculara veya pimlere yakın yerlerinde veya ortasına glisando yapılabilir. Glisando yavaş çalınırsa her telin sesi teker teker duyulacak, hızlı çalınırsa ses perdeleri birbirine kaynaşacaktır. Bu tür glisando L'deki gibi avuç içi ile yapılacaksa, yumuşak bir ses elde etmek için el düz, daha yüksek bir ses için ise kavisli olmalıdır. En kalın tellerden gelen glisando tekniği uygulanırken teller çok agresif çalınırsa birbirlerine çarpabilirler. Bas tellerinin birbirine çarpıp vızıldamaması için tellere uygulanacak basınç konusunda dikkatli olunmalıdır.

Tellerin parmakla tek tek çekildiği D ile belirtilen yerler çalışılırken, telin farklı yerleri ve farklı parmaklarla denemeler yapılmalıdır. Tel, dibinden çekilirse ses teneke gibi ince olacaktır. Tel ne kadar ortalanırsa ses o kadar dolgun olur. Ama sesin rengi asıl olarak, telin çekilme gücüne ve parmağın eti veya tırnağın kullanılmasına bağlı olarak değişir.

Tellerin tepkisi her model ve boyuttaki piyanoda farklılık göstereceğinden, *Banshee*'yi icra edecek piyanistin performansta kullanacağı piyano ile önceden pratik yapması çok önemlidir. Ayrıca konser piyanosunun iç tasarımı da önceden bilinmelidir. Öyle ki, piyanonun içindeki demir panelin formu, eserin performansına engel oluşturabilir.

Piyanonun kuyruk boyu uzadıkça, demir paneldeki kol desteklerinin açıları ve yerleşimi, dolayısıyla iç tasarımı değişir. Dolayısıyla eserin icra edileceği birinci tel bloğundaki tellerin alanı da, piyanonun modeline ve kuyruk uzunluğuna göre daralabilir. (Şekil 9)

**Şekil 9:** Kuyruklu piyano iç mekanizması




**a:** Küçük boy bir kuyruklu piyano **b:** Büyük boy bir kuyruklu piyano

Eser büyük boy kuyruklu piyanoda çalınmak istendiğinde, birinci tel bloğundaki sarımlı tellerde çalınması gereken seslerin bir kısmının ikinci tel bloğunda yer aldığı, hatta birinci tel bloğunun altında kaldığı görülecektir. Eserdeki uzunlamasına süpürülmesi istenen tellerin ses alanı, en kalın la ile 3. si bemol arasıdır. Bu aralık küçük ve orta boy kuyruklu piyanoların birinci tel bloğunun doğal sınırlarıdır.

Ancak büyük boy kuyruklu piyanolarda eserin çalınacağı birinci tel bloğunun ses sınırları, en kalın la ile yaklaşık 2. mi teline denk gelir. Dolayısıyla 2. mi ile 3. si bemol arasındaki teller ikinci tel bloğunda ve birinci tel bloğunun altında kaldığı için çalınması imkansız olur. Performansın gerçekleştirileceği piyano, icraya elverişsiz bu tür bir piyano ise, ona göre bir düzenleme planlanmalıdır. Hudicek, tüm eseri aralıklar ve alanlar aynı kalacak şekilde birinci tel bloğunun sınırları dahilinde uygun bir tona transpoze etmeyi önermektedir. (Hudicek, 2002:199)

Bir piyanist, bir dizi notayı bir anda görmeye ve el açıklığını ve parmak aralıklarını düşünmeden ayarlamaya alışkındır. Ancak klavyenin siyah ve beyaz tuşlarının aksine, piyanonun telleri eşit aralıklarla yerleştirilmiştir. Üstelik kalın seslere ait sadece 1 tel bulunurken, ses tizleştikçe o sese ait tel sayısı da artar ve 2 ila 3 tele kadar çıkar. Bu farklar, doğrudan tellerde çalmak için yeni bir aralık sisteminin öğrenilmesini gerektirir. Bu öğrenme sürecinde, gerekli tellerin işaretlenmesi piyaniste yardımcı olacaktır.

Kullanılan en yaygın yöntem, işaretlenecek tele ait susturucunun üstüne kü-

çük bir etiket yerleştirilmesidir. Susturucular çok hassas oldukları için, etiketlerken çok hafif dokunmak gerekir. Etiket uygulanırken susturucunun keçesinin telleri itmemesi için susturucular hafifçe kaldırılabilir. Bu etiketlerin çıkarılabilir bir malzemeden olması ve eser çalındıktan sonra susturuculara zarar vermeden çıkarmak için, bir tarafı susturucudan dışarı taşmalıdır. Susturuculara zarar verme ihtimalinden kaçınmak için etiketler, ilgili susturucuların hizasında demir çerçeveye de yapıştırılabilir.

Alternatif bir işaretleme yöntemi ise ip kullanımıdır. Bu yöntemde demir panel arasına gerilen ince bir ipe, ilgili tellerin hizasında etiketler asılır. Bu yöntemin avantajları, piyanonun iç mekanizmasına hiçbir müdahale yapılmadığı için ona zarar verme riskinin olmaması ve ip sisteminin performanstan sonra da saklanarak tekrar kullanılabilmesidir. (Hudicek, 2002: 56)

İcracı hangi yöntemle işaretleme yaparsa yapsın çalınacak her teli değil, gerektiği kadar teli işaretlemeli ve çok fazla görsel ipucu verebilecek aşırı işaretlemelerden kaçınmalıdır.

*Banshee* icra edilirken nota sehpasının açısı icracıya ters düştüğü için gereksizdir ve piyanodan çıkarılmalıdır. Böylelikle performans için daha fazla alan elde edilir, piyanonun sesi biraz daha fazla duyulur ve tellere erişim engellenmemiş olur.

Elbette ki eseri ezberlemek, piyanistin doğru telleri bulup çalarken aynı anda da piyano içindeki notayı okumaya çalışması yerine müziğin icrasına odaklanmasını sağlayacaktır. Eserin ezber çalınmayacağı durumda ise nota piyanonun içine, performans alanını etkilemeyecek uygun bir yere yerleştirilir ve sabitlenir. Ancak nota nereye yerleştirilirse yerleştirilsin hareket alanını kısıtlayacak, üstelik eser boyunca sürekli bir bedensel hareket söz konusu olduğu için hep göz hizasında olamayacaktır. Dolayısıyla eserin ezber icra edilmesi, her anlamda avantajlı bir durumdur.

## SONUÇ

Henry Cowell, sınırların dışında düşünen bir bestecidir. İrlanda folklorundan geniş ölçüde etkilenmiş ve bu kültüre ait hikayeleri, tınıları ve fikirleri somutlaştırmanın yollarını aramıştır. Bu arayışlar sırasında İrlanda arpına ve şair Varian'ın "Yaşam Arpı" denemelerine olan ilgisinden, string piyano fikrinin filizlendiği söylenebilir.

Cowell piyano tellerinin tınısını keşfeden ilk besteci değildir. Yüzyıllardır piyanonun telleri, bestecilere ilham ve heyecan vermiştir. Ancak Cowell'ın buradaki önemi; piyano tellerini çalmaya günümüzde de kullandığımız "string piyano" ismini vermiş olması, eserlerinde bu tekniği bolca kullanarak gitgide geliştirmesi ve tamamı piyano tellerinde çalınan piyano repertuvarının ilk eserini, *The Bans-*

*hee*'yi bestelemiş olmasıdır. Dolayısıyla piyano tellerinde çalma tekniğini Henry Cowell'a rahatlıkla mal edebiliriz.

Bir piyanistin piyano çalmak için edinmiş olduğu eğitim, teknik ve kas hafızasının, piyanonun tellerinde çalarken bir yararı olmayacaktır. Piyanistin, enstrümanını alışılmamış bir şekilde çalmayı ve piyanonun tellerde çalınırken nasıl tepki verdiğini öğrenmesi gerekir. İlk olarak eserin yönerge ve notasyonuna hakim olmalı, çalacağı piyanonun ön hazırlığını tamamlamalı ve iç mekanizmaya bağlı olarak tellerin yerleşimi eserin icrasına elverişsiz ise bir plan yapmalıdır.

Ardından, eseri dinleyiciye daha iyi iletmek için üretilebileceği çeşitli sesleri denemeli ve bulmalıdır. Dolayısıyla *Banshee* gibi string piyano eserlerinde icracı, eseri ortaya çıkarırken birçok karar almalıdır ve böylelikle bir bakıma yaratıcı-icracı konumunda olmaktadır.

*Banshee*'deki tellerde glisando, teli uzunlamasına süpürme ve tel çekme hareketlerinde kullanılan string piyano teknikleri ne olursa olsun, burada önemli olan, her tekniğin denenerek eserin ve pasajın atmosferine en uygun ses rengi vereni bulmak ve sesleri kendi içinde aksamayan, eşit ve dengeli bir kalitede üretmektir.

Eserin CD kayıtlarına bakıldığında her icracının eseri farklı yorumladığı görülecektir. Kimi piyanist eserdeki glisandoları kuvvetli çalarken kimi çok hafif, kimi piyanist pizzicatoları metalik çalarken kimi yumuşak çalmıştır. Burada asıl önemli olan, eser için planlanan atmosferin dinleyiciye iletileceği tınının aranıp bulunmuş olmasıdır.

Cowell *Banshee*'yi orta veya küçük boy bir kuyruklu piyanoda bestelemiş olmalıdır. Çünkü eser büyük boy bir kuyruklu piyanoda icra edilmek istendiğinde, piyanonun iç mekanizması ve tellerin yerleşiminin, eseri yazıldığı gibi çalınmasına engel oluşturduğu görülür. Bu tür durumlarda eserin, piyanonun tel yerleşiminin el verdiği tona transpoze edilerek çalınması bir çözüm olabilir.

*Banshee* sadece Cowell'ın string piyano deneylerinin bir ürünü değil, geleneksel mistik folklor ile İrlanda'nın modern sembolü olan milliyetçi Katolikliğin yan yana geldiği bir eser olmuştur. Cowell iki farklı inanç sisteminde ölümü temsil eden iki motifi, dini *Dies Irae* temasını ve mitolojik *Banshee* hikayesini, birlikte aynı hedefe ulaşmak için kullanmıştır.

Cowell'ın piyano tellerinde yaptığı bütün bu deneyler, daha sonraki birçok besteciyi etkilemiştir. Öğrencisi John Cage (1912-1992), özellikle *Banshee*'yi çalarken Cowell'ı dinlemeyi çok sevdiğini ve piyano tellerinin arasına çeşitli nesneler yerleştirerek yeni tınılar elde ettiği ve 20. yüzyıl avangard müziğinde bir çığır açan "hazırlanmış piyano" (prepared piano) fikrini, Cowell'dan etkilenerek geliştirdiğini söylemiştir. (Bunger, 1973:3)

## KAYNAKÇA


Brainard, J. B. (1991). "Henry Cowell's Long Arm: His Innovations in Twentieth Century Performance Practice for Solo Piano." diss., Stanford University.

Bunger, R. (1973). *The Well-Prepared Piano.* Colorado Springs: Colorado College Music Press.

Cizmic, M. (2010). "Embodied Experimentalism and Henry Cowell's *The Banshee*." American Music, 4 Winter.

Cope, D. (2001). *New Directions in Music*. Illinois: Waveland Press.

Cowell, H. (1930). *The Banshee.* New York: Associated Music Publishers

Cowell, H. (1940). *Sinister Resonance for Piano*. New York: Association Music Publishers.

Cowell, H. (1960). *The Piano Music of Henry Cowell.* Vol.1. New York: Associated Music Publishers.

Cowell, H. (1963). Compact Disc - *Piano Music*. Smithsonian/Folkways.

Cowell, H. (1969). *New Musical Resources*. New York: Something Else Press.

Cowell, H. (1982). *The Piano Music of Henry Cowell.* Vol.2. New York: Associated Music Publishers.

Drlikova, E. (1988). "Henry Cowell, Leos Janacek, and Who Were the Others?" Sonneck Society Bulletin, XV/2 Summer.

Herbermann, C. (ed.) (1913). *Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company.

Hicks, M. (2002). *Henry Cowell, Bohemian.* Chicago: University of Illinois Press.

Hudicek, L. M. (2002). "Off Key: A Comprehensive Guide to Unconventional Piano Techniques." diss., University of Maryland.

Johnson, S. (1993). "Henry Cowell, John Varian, and Halcyon." American Music, 1.

Kaufmann, H. L. (1947). *The Little Dictionary of Musical Terms.* New York: Grosset&Dunlap.

Latham, A. (ed.) (2011). *The Oxford Companion to Music*, 6th ed. Oxford University Press.

Lichtenwanger, W. (1986). *Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalog.* Brooklyn College.

Nicholls, D. (1991). *American Experimental Music, 1890-1940.* London: Cambridge Unıversity Press.

Pelham, A. (1924). "Music/Stravinsky and Cowell Break the Ice of Tradition" Theatre Magazine, April.

Read, G. (1993). *Compendium of Modern Instrumental Techniques*. Westport: Greenwood Press.

Rich, A. (1995). *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond.* London: Phaidon Press.

*The Liber Usualis* (1961). Tournai: Desclee Company.

Wathen, C. C. (2016). *Henry Cowell, The Great Experimenter: Uncovering the Catalysts that Generated a Composer's Ultramodernist Piano Techniques.* diss., Claremont University.

# TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE MÜZİKTE KROMATİZME GENEL BAKIŞ

DR. ÖĞR. ÜYESİ EBRU BULUR

## GİRİŞ

"Kromatik" kelimesi, Yunanca renk anlamına gelen "Chroma" kelimesinden türetilmiştir. İlk olarak antik Yunan müzik kuramında ortaya çıkan bu terimin, yüzyıllar boyunca müzikal gelişim sürecinde anlamı birkaç kez değişmiştir. Yedi notalı diyatonik dizinin aksine 12 yarım tondan oluşan bir oktavı temel alan kromatik dizi, yarım ton inici veya çıkıcı bir çizgiden oluşur (Dyson, G., & Drabkin, W. , 2001). Kromatizm, içinde bulunulan tona yabancı sesleri ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Öyleyse kromatik diziye diyatonik dizinin melodik bir gelişimi de denilebilir. Melodik ve armonik analizde "kromatik" terimi genellikle eserin yazıldığı tonalitenin dizisine yabancı olan notalara uygulanır (Dyson&Drabkin, 2006, s. 32). Bir eserin tonal olabilmesi için diyatonik dizinin yedi notasının baskın bir şekilde duyurulması gereklidir. Kromatik seslerin tonal müziğin içinde rahatlıkla kullanılması, mutlaka modülasyon olacağı anlamına gelmemelidir. Ancak tona yabancı beş nota, melodi ve armonide çok belirgin hale gelirse, ton merkezi zayıflar ve tonalite belirsizleşebilir.

Diyatonik ve kromatik terimlerinin arasındaki farklılık Orta çağ ve erken Rönesans polifonik kuramında "Musica Recta" ve "Musica Ficta" arasındaki zıtlığa benzetilebilir (Dyson,G.,&Drabkin, W., 2001). Musica Recta günümüzdeki diyatonik diziyi, Musika Ficta ise kromatik diziyi temsil etmektedir. Bu terimler, 12. yüzyılın sonlarından 16. yüzyıla kadar dönemin kuramcıları tarafından kullanılmıştır. Musica Ficta ile heksakordal diziye eklenen yarım ton sesler ifade

edilmiştir. Kromatizmin tam anlamıyla ilk kullanımı 16. yüzyılın ikinci yarısında, din dışı eserlerde, özellikle İtalyan madrigallerinde görülmüştür. Barok dönem enstrümantal müziğinde özellikle Bach'ın müziği ile yaygınlaşmaya başlamıştır. Kromatizmin özgürce kullanımı 19. yüzyılda Wagner ile zirve noktasına ulaşmış, Schoenberg ve çağdaşlarının 20. yüzyılda 12 notayı eşit olarak kullandıkları "serbest atonalite" dönemi ile kromatizm, diyatonik sistemin bir uzantısı olmaktan çıkmıştır.

## Antik Yunan'da Kromatizm

Kromatik müziğin incelenmesi, 16. yüzyılın ortalarında müzik kuramcıları arasında önem kazanmıştır. Mod'ların oluşumunda temel alınan Latince Genus (tekil) ya da Genera (çoğul) olarak adlandırılan Yunan "Cins"lerini incelemişler ve Antik Yunanlılar tarafından nasıl kullanıldıklarını anlayıp, çağdaş müzikte ne şekilde kullanıldıklarını anlatmışlardır. "Besteciler kromatik müzik yazmaya devam ederken, kuramcılar ise çağdaşlarının kromatizmi müzikte kullanımını açıklamaya çalıştılar" (Adams, 2007, s. 6).

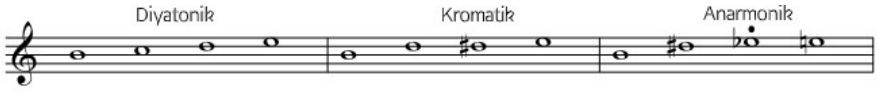
Çağdaşlarının Antik Yunan diyatonik, kromatik ve anarmonik cins'leri ile yazdığı müziğin, Antik Yunanlılarla aynı kromatik kalıpları içerdiğini iddia eden "16. yüzyıl kuramcısı Nicola Vicentino'nun (1511-1576) "L'antica Musica Ridotta Alla Moderna Prattica (Modern Uygulamaya Kabul Edilen Antik Müzik) çalışması (1555) klasik kaynaklara (çoğunlukla Boethius) ve cins'lerden türetilen kendi kompozisyon yöntemlerine dayanmaktadır. Kitabı önce müzikal kuramı, sonra müzikal pratiği inceleyerek ikiye böler" (Knowles, 2014, s.41). Antik Yunan'ın diyatonik, kromatik ve anarmonik "cins"leri üç tetrakordal kalıptır. Tam dörtlü aralık kalıbı tetrakord'un çerçevesini oluşturur. Tetrachord'ların her biri, iki hareketli aralık kalıbıyla düzenlenmiş ve oluşturulan bu kalıplar, içerdikleri aralıklara göre de adlandırılmışlardır.

Diyatonik tetrakord cins, bir yarım ton ve iki tam tondan,

Kromatik tetrakord iki eşit olmayan yarım ton ve bir minör üçlüden,

Anarmonik tetrakord, iki eşit olmayan mikroton ve büyük bir üçlüden oluşur. (Knowles, 2014, s.90)

**Şekil 1:** Vicentino'nun üç tetrakord'u

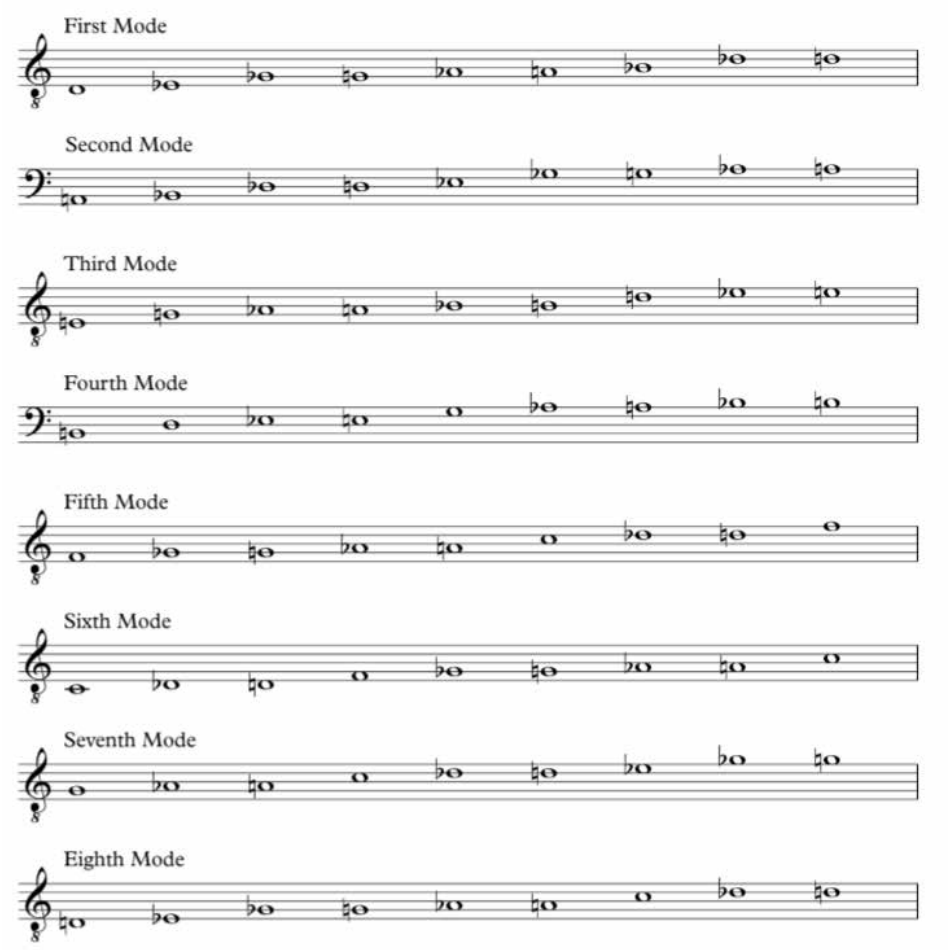



Vicentino, diyatonik tetrakord'a, bir ton daha ekleyerek, diyatonik bir beşli kalıp oluşturdu. Vicentino, bu diyatonik beşli'de yarım ton aralığı, herhangi bir

pozisyonda getirebiliyordu. Dörtlü ve beşli kalıplar daha sonra diyatonik mod oluşturulmak üzere birleştirildi, bu birleşim de mod'ların temelini oluşturdu. Diyatonik mod'ları oluşturan Vicentino, kromatik mod'lar oluşturmak için dörtlü ve beşli kromatik cinslerin de kombinasyonunu kullandı. Böylece, bu dörtlü ve beşli cinsleri birleştirerek hem plagal hem de otantik modları yarattı. (Knowles, 2014)

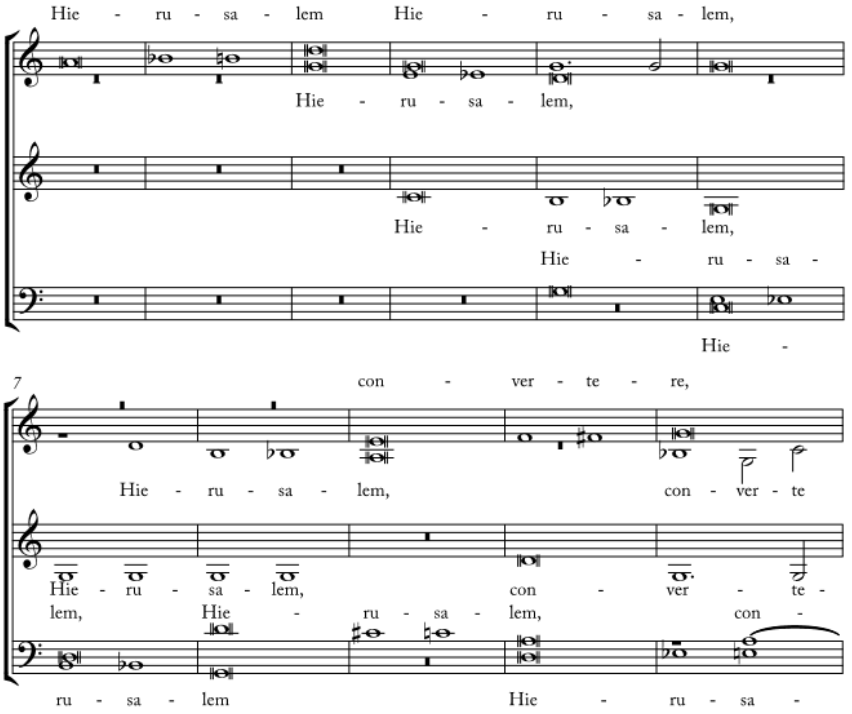
Vicentino, bu tetrakord'lardan mod'lar oluşturup, çağdaş müzik kuramına kazandırmıştır.

**Şekil 2:** Vicentino'nun Kromatik modları




Vicentino, kromatik tetrakord'u "Hierusalem, Hierusalem, convertere ad dominum deum tuum" adlı motet'inde kullanmıştır.

**Şekil 3:** Hierusalem, Hierusalem, convertere ad dominum deum tuum,




Çağdaş müziği tanımlamak için tampere sistemin gerekli olduğu yadsınmaz bir gerçektir. Bununla birlikte, kromatik yapının kullanımı dönemin kuramcıları tarafından gerekli görülmüş, bu şekilde, modern müziği daha rahat ve pratik bir şekilde anlatabileceklerini düşünmüşlerdir. Kromatik tetrakord'un ayrılmaz bir parçası olan minör üçlü, dönemin müziğinde düzenli olarak kullanılmıştır. Vicentino, minör üçlü'nün kromatik cinsi tanımlayabileceğini düşünürken, Zarlino, yarım tonlardan oluşan bir eseri kromatik olarak tanımlamıştır. Mod'ların oluşturulmasında haklı olarak öncü bir figür olarak kabul edilen Gioseffo Zarlino, müziğin diyatonik, kromatik, anarmonik olarak üç tetrakord'dan oluştuğunu kabul etmiştir.

"İlk bakışta Marin Mersenne tarafından geliştirilen kromatik kuram oldukça geleneksel görünüyor. "Harmonie Universelle" kitabının ikinci cildinin girişinde, üç Yunan cins'ini ve bunların aralık yapısını kromatik ve diyatonik tetrakord'un ayrıntılı bir açıklamasını sunar. Ancak Mersenne'nin tarihsel yaklaşımı dikkat çekicidir: Yunan müzik sistemini, kromatik ve anarmonik cinsleri "kompozisyon için çok kolay ve gerekli" olduğunu göstermek amacıyla Guido d 'Arezzo tarafından geliştirilen heksakordal sistem ile karşılaştırır" (Barsky, 2014, s.24).

Mersenne, kromatizm kavramını armoni bağlamında geliştirmenin temellerini

atmıştır ve oktavın on iki eşit yarım tona bölünmesini önermiştir. Bestecilerin tetrakord'ları karıştırarak kullanması yani diyatonik, kromatik ve anarmonik tetrakord'ların bir eser içinde beraber kullanımını önce Vicentino sonra Zarlino ve Rameau kabul etmişlerdir. Kuramcılar, antik Yunan tetrakord'ları ile çağdaşlarının müziğini açıklayamadıklarını fark ettikleri için hem kromatizmin hem de bu üç tetrakord'un karışımına göre kuramlarını düzenlemişlerdir.

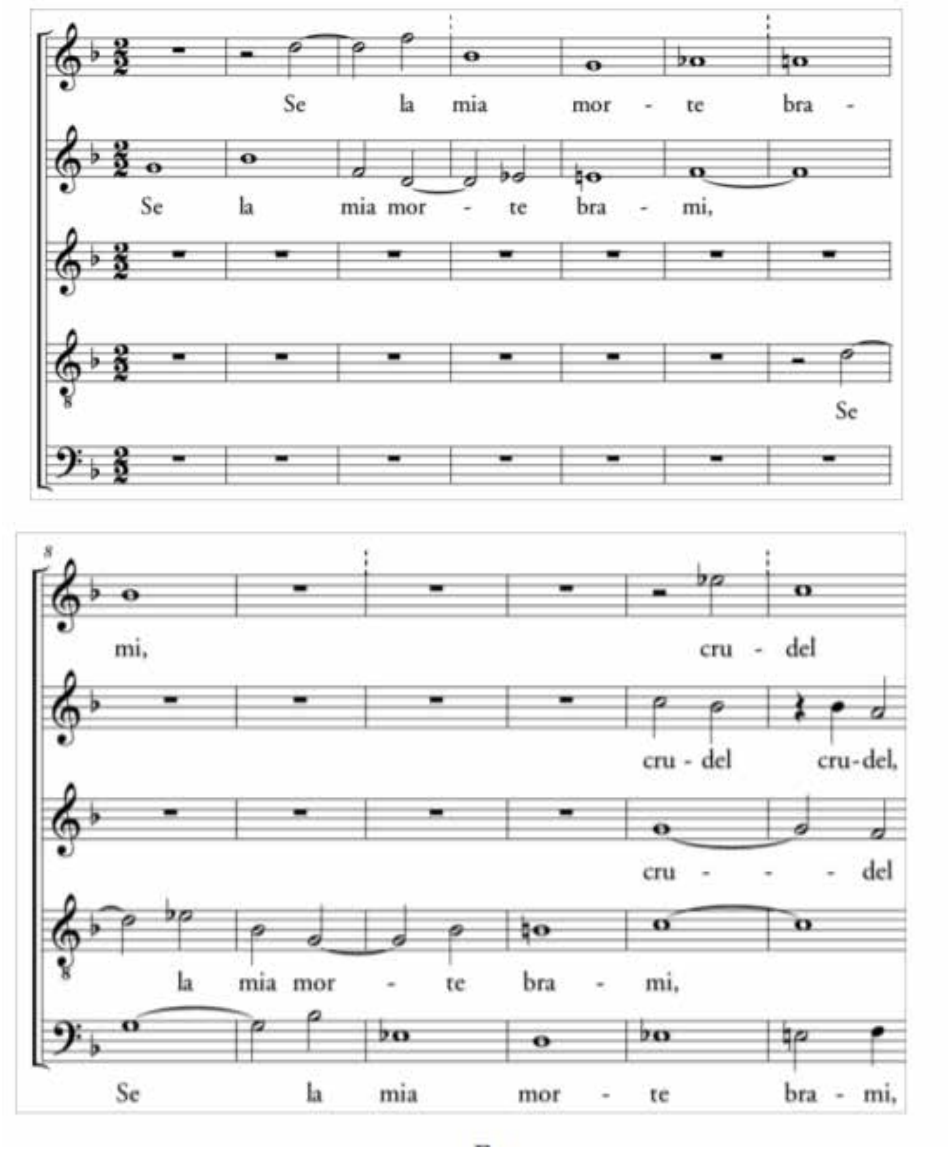
### Rönesans ve Barok Dönemde Kromatizm

16. ve 17. yüzyılların başlarında, özellikle İtalyan madrigallerinde, ifade gücünü artırmak için kromatizm kullanılmış, İtalyan besteci Carlo Gesualdo (1566-1613) ve bazı çağdaşlarının bu eğilimi, modal dizi yapısının algılanmasını zorlaştıran bir duruma getirmiştir. Luca Marenzio (1553-1599) Carlo Gesualdo ve Claudio Saracini'nin (1586-1630) madrigalleri kromatik aralıklarla doludur. Monteverdi, Gesualdo ve çağdaşları kederi kromatizm ile sevinci diyatonizm ile ifade etmişlerdir. Gesualdo'nun müzik stili, Rönesans dönemine göre en deneysel ve en etkileyici stillerden biri kabul edilebilir. Kullandığı yoğun kromatizm, 19. yüzyıl bestecilerinin eserlerinde görülebilecek türdendir.

"Yirminci yüzyılın başlarındaki müzisyenler, Gesualdo'nun müzik süreçlerini okurken, kendileriyle paralellikler görmeye başladılar. Bu, tonal dilin müziğe yansıtılmasının bir sonucu olmasına rağmen, Gesualdo ve 20. yüzyıl bestecileri tarafından kullanılan kompozisyon teknikleri ve Gesualdo'nun madrigalleri ve Wagner'in operaları arasında armonik benzerlikler görülür." (Knowles, 2014,s.27)

Gesualdo'nun altı madrigal kitabı müzik edebiyatının en önemli eserleri arasındadır. Sıra dışı yapısı ve tonaliteyi son derece cesurca kullanımı ile zamanının üç yüzyıl ilerisinde olduğu söylenebilir. Nicola Vicentino'nun kromatik cinsinin Gesualdo'nun kromatizminin kaynağı olarak tanınması önemlidir. Gesualdo, bu kuramları Vicentino'nun öğrencisi Luzzaschi'den öğrenme fırsatı buldu. (Knowles, 2014, s.101)

**Şekil:4** Gesualdo, Se la mia morte brami 6.kitap no.1 1-13




Gesualdo'nun 1594'te yayınlanan ilk ve ikinci madrigal kitaplarında, 1595 ve 1596'daki üçüncü ve dördüncü kitaplarında kullandığı kromatik teknik, beşinci ve altıncı kitaplarında zengin ve etkileyici dile dönüşmeye başlamıştır. Gesualdo'nun modalite ve kromatizmi bir arada nasıl kullandığını anlamak için müziğini analiz etmek, 20. Yüzyıla kadar bestelenen müziklerle olan benzerliklerini bulmak, kromatizmin süreçlerini anlamak adına oldukça önemlidir.

17. yüzyılın ortalarında, yarım tonlardan ve minör üçlü aralığından oluşan kromatik tetrakord, artık yarım tonlardan oluşan kromatik diziye dönüşmeye baş-

ladı. Aynı şekilde kromatik dizinin kullanımı da önceleri rastgele sonra ise belirli kurallar çerçevesinde uygulanmaya başlandı. Kromatizm kavramının armonik bağlamda gerçek başlangıcını yapan da Jean-Philippe Rameau (1683-1764) oldu. Yunan müzik kuramından sonra "diyatonik" "kromatik" ve "anarmonik" terimlerini kullanmış, bir melodideki kromatik hareketlerin, temel "bas"ın fonksiyonel olarak belirli aralık hareketleriyle ilişkili olduğu sonucuna varmıştır. Rameau'ya göre;

- Beşliler diyatonik sistemi,
- Üçlüler kromatik sistemin temelini
- Diyatonik ve kromatik aralıkların karışımı mevcut olabilen anarmonik sistemi oluşturur. (Barsky, 2014, s.26)

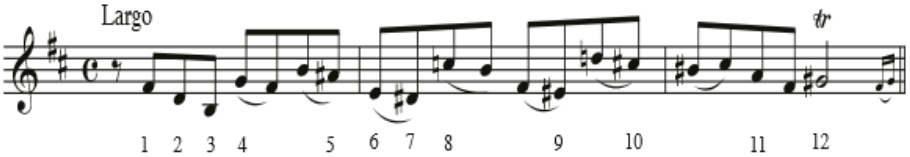
1722'de Paris'te "Traité de l'harmonie" yi ve 1726'da "Nouveau système de musique théorique"i yayınlayan Rameau, Traite De L'harmonie'de temel "bası"n bağlantısı için aşağıdaki kuralları sunar: Temel basların tüm bağlantısı sadece konsonan aralıkları içermelidir. Beşli ve tersi dörtlü, üçlü ve tersi altılı. (Beach, 1974, s.276)

Rameau'ya göre kromatik sesler sadece modülasyon değeri taşır. Tonalite değişikliği dışında asla kromatik bir aralık kullanılmaz ya da kromatik seslerin kullanımı alterasyon amaçlıdır. Rameau'nun fikirleri, genel olarak armoninin ve özellikle diyatonizm ve kromatizm kavramlarının sonraki dönemlerde gelişimi üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir.

Tampere sistemin yükselişi ve klasik antik kuramların terk edilmesi 16. yüzyılda başlamış ve 18. yüzyılın başlarında neredeyse tamamlanmıştı. 17. yüzyıl boyunca İtalyan bestecilerin, önceki yüzyılda yavaş yavaş geliştirdiği enstrümantal stili kısa sürede tüm Avrupa müziğini etkilemiş ve İtalya'yı enstrümantal müzik alanında öncü bir noktaya getirmiştir. Tonal bir anlayışta yazılan müzikler, "majör ve minör mod'un kullanımı, kadans kalıpları, kromatik akorların eserlerde kullanılmaya başlanması bestecilere tematik materyalleri geliştirme ve böylece her bir kompozisyonun kapsamını genişletme özgürlüğü sağlamıştır.

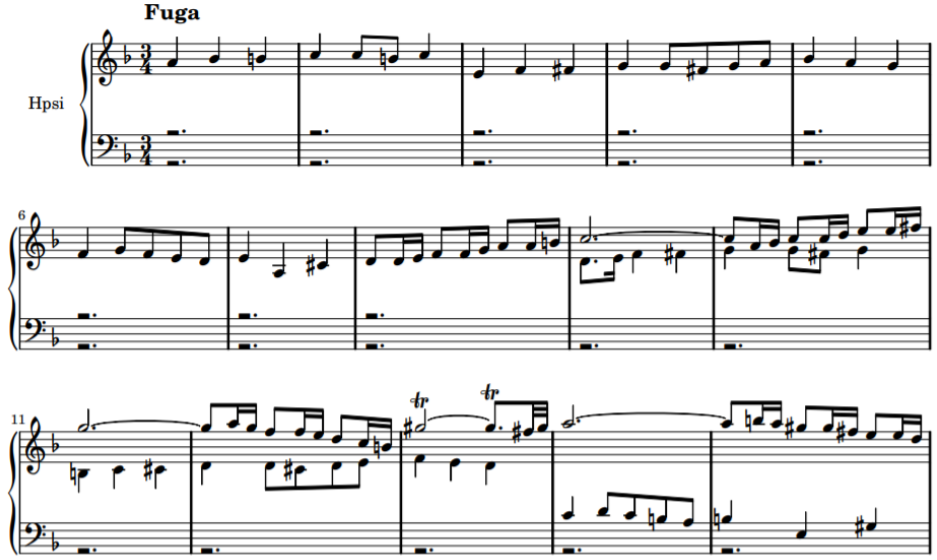
Kromatizmin melodik kullanımı Barok dönem müziğinde yaygınlaşmaya başlamıştır. Aynı zamanda, kromatik sesler sistematik olarak diyatonik armoni sistemine de dahil edilmiştir. Bach'ın müziğinde kullandığı birçok kromatik doku örneği vardır. On iki nota, yapısal bir önemi olmaksızın kullanılabilir. Bu tür döngüler, Bach'ın zengin bir kromatik müzik dilinden yararlanma eğiliminin ürünleridir. Bach'ın si minör Füg'ündeki kromatik yapıdaki on iki nota aşağıda görülür.

**Şekil 5:** Bach Si minör Füg no: 24 BWV 869




Ancak Barok dönemin tartışmasız en çarpıcı kromatizim örneği Bach'ın "Kromatik Fantezisi"dir. Kromatik Fantezi ve Füg eserinde Fantezi'de görülen yoğun kromatizm Füg'ün temasında da kendini gösterir. Radikal modülasyonlarla fantezi-füg arasındaki kontrast vurgulanır, Kromatik Fantezi ve Füg'de doğaçlama duygusu füg boyunca devam eder.

**Şekil:6** Kromatik Fantezi ve Füg, Füg 1-15. ölçüler

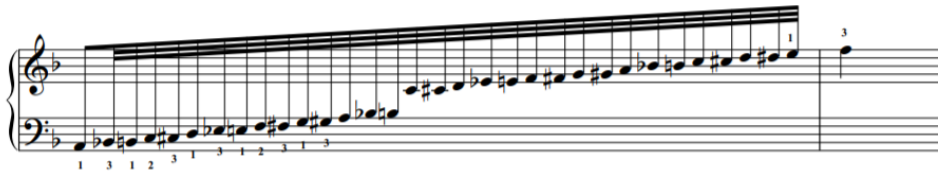



Müzik tarihi boyunca besteciler eserlerinde yaşadıkları dönemin özelliğine göre belirli diyatonik ve kromatik ilişkileri kullanmış ve bu gelişimsel sürece tanıklık edilmiştir.

## Klasik ve Romantik Dönemde Kromatizm

18. yüzyıl kromatik müziği, diyatonik yapıdaki müziğin detaylandırılması olarak açıklanabilir. Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'ın erken klasik döneminde, kromatizmin kullanımı kromatik dizilerin bir pasajda hızlı kullanımı dışında nispeten nadirdir. Mozart'ın re minör Fantezi'sinin 44. ölçüsünde yine böyle bir kromatik pasaj görülmektedir.

**Şekil 7:** Mozart Re Minör Fantezi K.397



Beethoven'dan sonra, kromatizm armoniye hizmet eden yeni bir dönemi başlatmıştır. Özgürleşme hareketleri ve duyguları daha fazla ifade etme isteği, bestecileri yeni akorlar yeni renkler bulmaya yöneltmiştir. Haydn ve Mozart'ın müziğinde ara sıra görülen bir özellik olan uzak tonlara kromatik modülasyon, erken dönem Romantik bestecileri tarafından giderek daha fazla kullanılmaya başlanmıştır.

19. yüzyılda, müzik kuramcıları arasında, kromatizm terimini daha farklı olarak ele almak gerekli bir hale gelmiştir. 19. yüzyılın başındaki müzikal gelişmeler ve armonideki değişiklikler, genişletilmiş tonalite kavramı açısından kromatizmin farklı bir yorumunu gerektirmiş, farklı yazarlar dönemin tonalitesini ifade etmek için farklı terimler kullanmayı denemiştir. Heinrich Schenker kromatizmi, "polidiatonizm" olarak tanımlamış ve onu ton merkezine gelen ek diyatonik dereceler olarak görmüş ve Paul Hindemith'in kromatizmi "diyatonik kromatizm" olarak yorumlamıştır. Gheorghe Firca'nın "Diyatonik Kromatizmin Modal Temelleri" adlı çalışmasında ilginç bir fikir ortaya konmuştur. Yazar, armonik tonalitedeki kromatizmin aksine, 20. yüzyılda yeni bir tür müziğin kendini "diyatonik kromatizm" olarak tanımladığını düşünmektedir (Barsky, 2014, s. 33-34).

Richard Cohn'un belirttiği gibi, 19. Yüzyıl müziğini tanımlamak üzere "kromatik tonalite", "akordsal kromatizm" ve hatta "akordsal atonalite" gibi terimler kullanılmıştır (Cohn, 1998, s.168). Bu dönemde geleneksel akorlar, armoni, tonalite kavramları hala olmasına rağmen akorların fonksiyon hiyerarşisi belirli derecede kaybolmuş, eserlerin analizini kolaylaştırmak için "Neo-Riemannian" Teorisi yeni bir yöntem olarak ele alınmıştır. "Neo-Riemannian" teorisi, Schubert, Liszt, Wagner ve Bruckner gibi birçok bestecinin eserleri gibi çok fazla kromatizm kullanılan özellikle Geç Romantik dönem eserlerini analiz ederken kullanılmıştır.

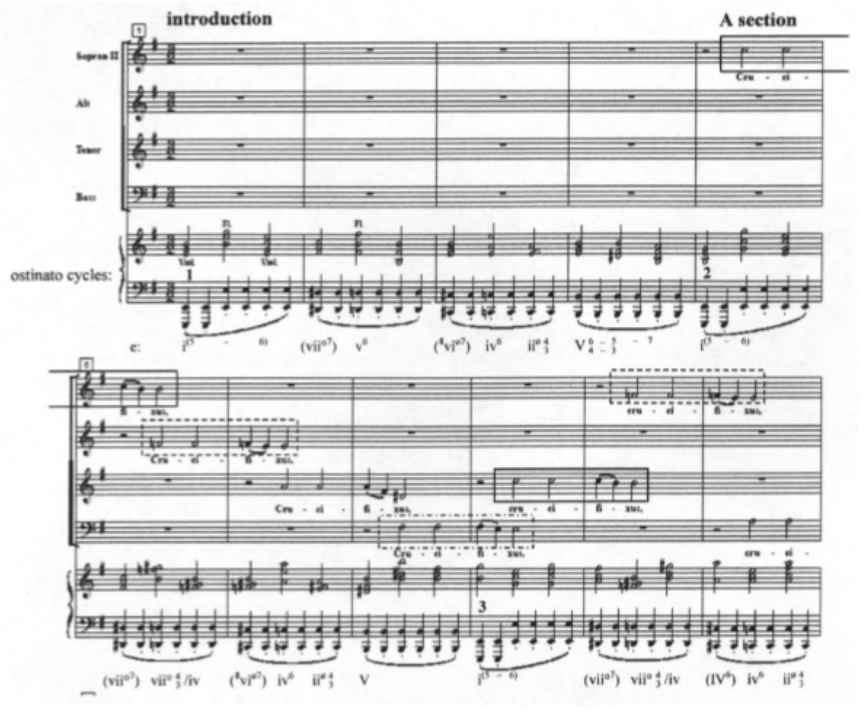
19. yüzyıl kromatik tonalitesinin, önceki yüzyılların kromatizm anlayışından farklı olarak, kendi kimliğini geliştirmiş bir sistem olduğu, artık anlaşılmaya başlanmış, romantik dönemde 12 notanın tümü, özellikle yüksek ifade gücü için kullanılmıştır. Tüm romantik besteciler, anlatımlarını dissonans sesler, artmış ve eksilmiş akorlar kullanarak renklendirmişlerdir. Kromatizm, Franz Schubert ve Frédéric Chopin ve Richard Wagner'in tarzının olağanüstü bir yönü haline gelmiş

olmasına rağmen, Chopin, özellikle süslemelerinde kullandığı yoğun kromatizm ile tonalite duygusundan uzaklaşmamıştır.

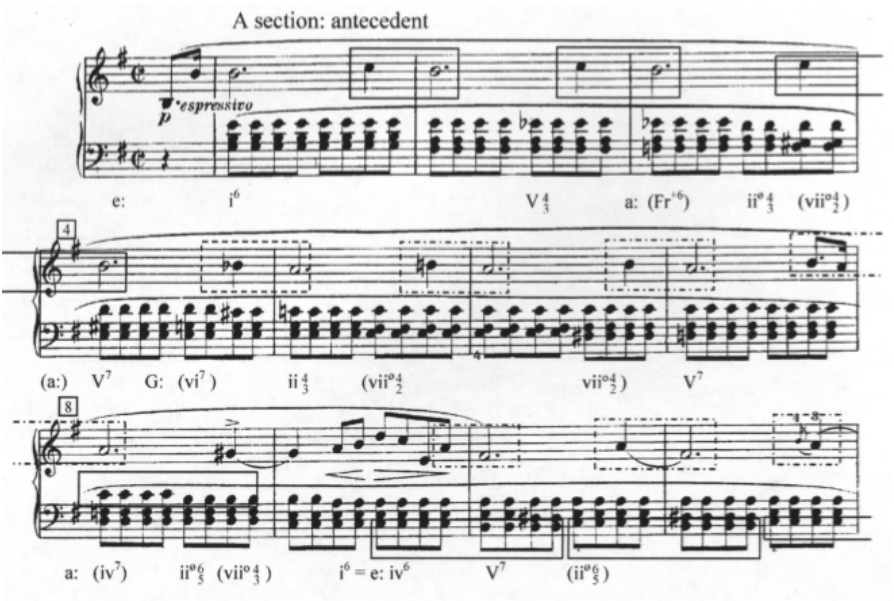
"Bach'ın Chopin'in müziği üzerindeki etkisi ve Chopin'in Scriabin'in erken dönem çalışmaları üzerindeki etkisi (1903'e kadar) iyi bilinmekteydi" (Biamonte, 2012, s. 64). Örneğin Bach'ın si minor mes'inin (1748-49) "Crucifixus"u bölümü ile Chopin'in op. 28 mi minör prelüd ve Scriabin'in op. 11 mi minör prelüd eserleri oldukça benzer müzikal özelliklere sahiptir. Chopin'in Bach'ın klavsen çalışmalarını kompozisyon modeli olarak kullanması pek çok eserinde kendini göstermiştir. Özellikle Bach'ın eserlerinin melodik içeriği, kromatizmi kullandığı pasajlar Chopin'in prelüd'leri ile benzerlik göstermektedir. Chopin'in mi minör prelüd'ü ile Bach'ın St. Matthew Passion'unun açılış korosunda benzer kromatik inici bas çizgisi vardır. "Bach, üzüntü sembolü olarak inici kromatik çizgiyi Monteverdi ve dönemin madrigalistlerden miras almıştı. Chopin, doğrudan si minör mes "Crucifixus"undan türemiş gibi görünen prelüd'leri no: 4 ve no: 20'de aynı sembolizmi kullandı" (Biamonte, 2012, s.51). Bach'ın "Goldberg Variasyonları"nda da aynı sembolizmi kullandığı görülür.

Tarihsel ve biçimsel olarak birbirinden farklı olan bu üç eser arasındaki müzikal benzerlikler inici kromatik bas çizgisi net bir şekilde aşağıda verilen eserlerin girişlerinde görülebilir

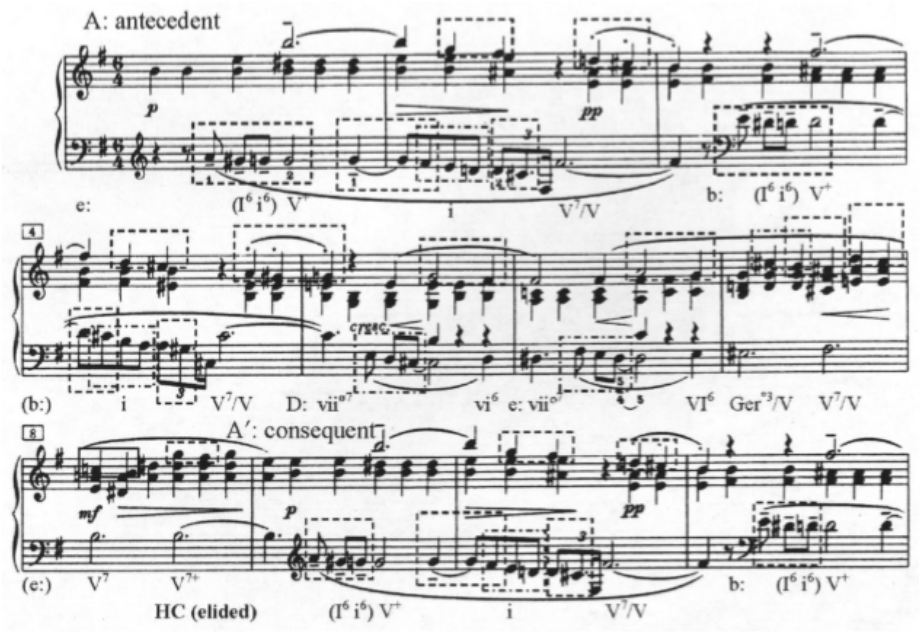
**Şekil 8:** Bach, Si minör mes, "Crucifixus"



**Şekil:9** Chopin Prelüd Op. 28, No. 4



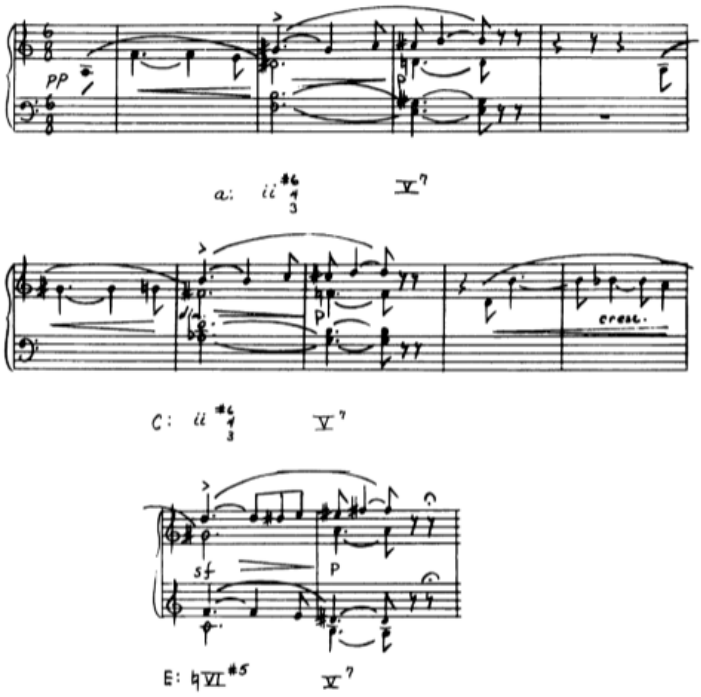

**Şekil:10** Scriabin Mi minör Prelüd, Op. 11, No. 4




19. yüzyılın ortalarından itibaren, belirli bir parçanın ton merkezinin ne olduğunu algılamanın zor olduğu, Richard Wagner'in (1813-1883) eserlerindeki

kullandığı kromatizminden anlaşılmaya başlanmıştı. 19. yüzyıl romantizminin doruk noktası, Richard Wagner'in "Tristan ve Isolde"si ile Franz Lizst'in "Senfonik Şiir"leri kabul edilebilir. Tristan ve Isolde operasında Wagner'in müziğinde yeni tonalitelere doğru ilerlediğini ancak kadanslarını bir türlü duyurmadan yoğun kromatik armonik bir dil geliştirdiği söylenebilir. Wagner'in, operalarının büyük çoğunluğunda yer alan bu döngüsel melodi (leit- motive) geniş soluklu ezgi kalıpları ve sabit sayıdaki ölçü yapısıyla değil, cümlenin karakteri ile belirlenebilir. Müzikte bir nevi sembol kullanımı olan leit-motive Wagner stilinin belirgin bir özelliğidir. Wagner'in müziğinde kullandığı genişletilmiş tonalite ve yoğun kromatizm nedeniyle tonaliteyi belirlemek genellikle zordur.

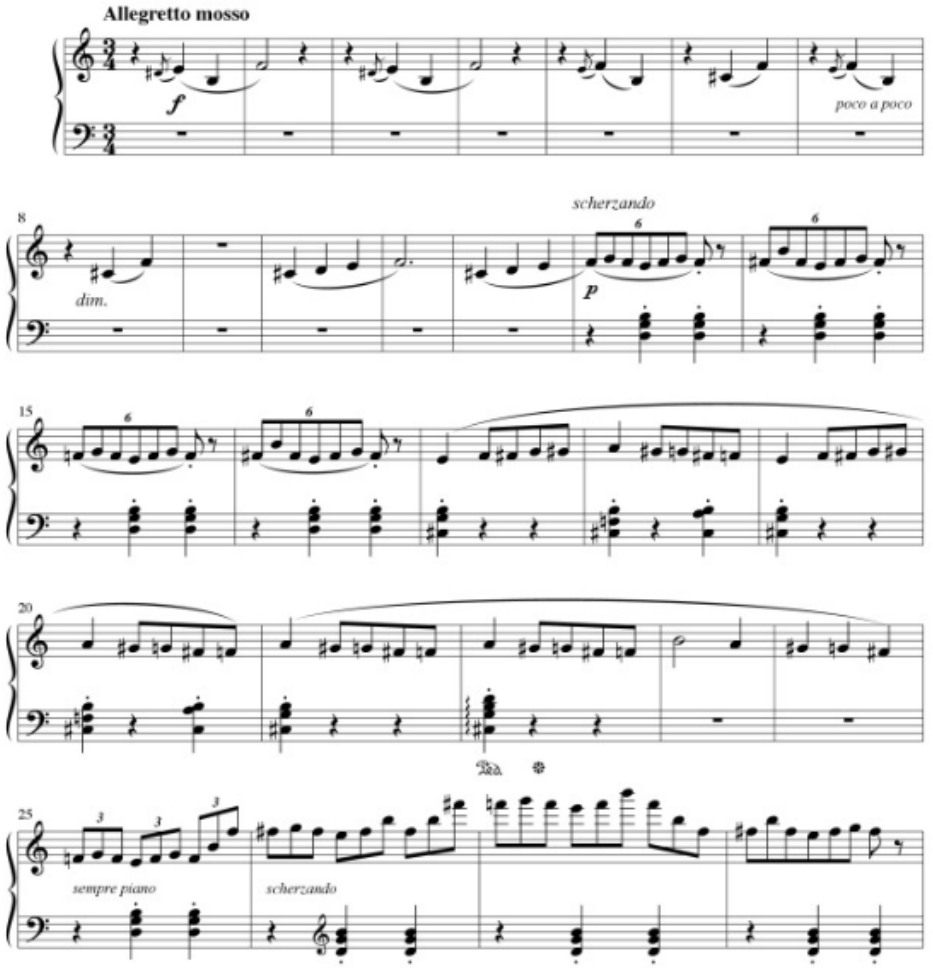
**Şekil:11** Wagner, Tristan ve Isolde Prelüd




Wagner gibi tonalitenin sınırlarını zorlayan diğer bir besteci de Franz Liszt'dir (1811-1886). Gençlik döneminden itibaren eserlerinde kullandığı yoğun kromatizm, tonal bağlamın sınırlarını zorlayan bir anlayıştadır. Orkestra müziği için geliştirdiği "Senfonik şiir" müzik alanında bir yeniliktir. Klasik kadans kalıplarına uymadan müzik yazan Liszt, eserlerinde kullandığı kromatizmi zaman içinde geliştirerek tonalitenin sınırlarını zorlamıştır. "Döngüsel temalar"ı daha sonra Wagner tarafından Leit-motiv sisteminde geliştirilmiştir. Dörtlü aralıklardan oluşan akorları ilk kez "Prometheus" senfonik şiirinde kullanan Liszt, aslında

geleneksel müziği çok iyi incelemiş bir besteciydi. Tonalite fikrinden iyice uzaklaştığı en somut yapıt ise ölümünden bir yıl önce 1885'te bestelediği "Bagatelle Sans Tonalité"dir. Schoenberg "Hem mutlak bir ton merkezi olmayan temalarla, hem de birçok armonik detaylarla, müziği kendinden sonra gelenler tarafından sahip çıkılan, tonaliteye savaş açmış ilk bestecilerdendir" demiştir (Schoenberg, 1975, s. 445).

**Şekil:12** Liszt, Bagatelle Sans Tonalité S. 216 a




## Kromatik Armoni

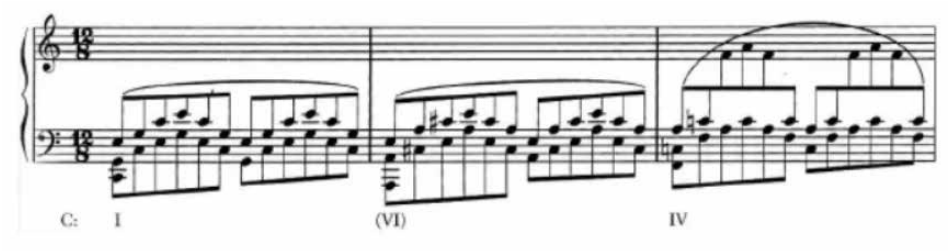
Klasik Dönemde diyatonik diziyi ve armonileri süslemek için kullanılan kromatik dizi, romantik dönemde tonalitenin sınırlarını genişletmeye başladı ve eserlerde duyguları ifade etmek için kromatik sesleri kullanmak daha önemli bir rol oynamaya başladı. Kromatizm, majör veya minör dizilerin dışında kalan seslerin kullanımına verilen addır. Besteci, tonalitenin bütünlüğünü korumak istiyorsa,

diyatonik bir yapı üzerine uyguladığı kromatik sesleri ve akorları nitelendirmesi gerekir. Kromatizm, ana tonaliteyi ne kadar kararsız hale getirdiğine bağlı olarak gerginliği arttırabilir. Bestecilerin, bir eser içinde kromatik malzemenin yoğunluğunu artırma eğiliminde olması yaşadıkları döneme ve duygularını ifade etme isteğine göre şekillenmiştir.

Bir tonal eserde kromatik seslerin gelişigüzel kullanımı, tonal yapıyı kolaylıkla bozabilir. Tonal eserlerde kullanılan kromatik seslerin bir anlamı olmalıdır. Kromatik armoni, diyatonik akorların kromatik alterasyonlarını ve diyatonik dizide kromatik olarak oluşan yeni akorlar ve çeşitli modülasyonları içerir. İkincil dominantlar, ödünç alınmış akorlar, artmış altılı akorları, eksilmiş yedili akorları, napoliten akoru kromatik armonide çok sık kullanılan akor yapılarıdır.

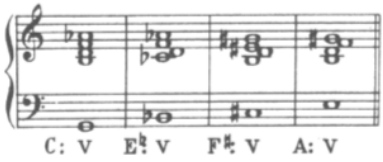
"Modal karışımlar" ödünç alınmış akorların kullanıldığı bir tekniktir. Bir majör tonun herhangi bir derecesine ait olan bir akorun, yine aynı dereceye ait olan minör tonundan ya da minör tonun aynın derecesine ait olan bir akorun aynı derecedeki majör tonundan ödünç almasıyla gerçekleşir. En olağan modal karışım, ana mod bağlamında minör IV ile belirtilir. Aşağıdaki örnekte Do majör tonunda olan parça ikinci ölçüde majör VI. Derecesinden ödünç alıyor. Aynı akor II/V olarak da analiz edilebilir.

**Şekil:13** Schumann Fantezi Do Majör op: 17 Ödünç Alınmış Akorlar



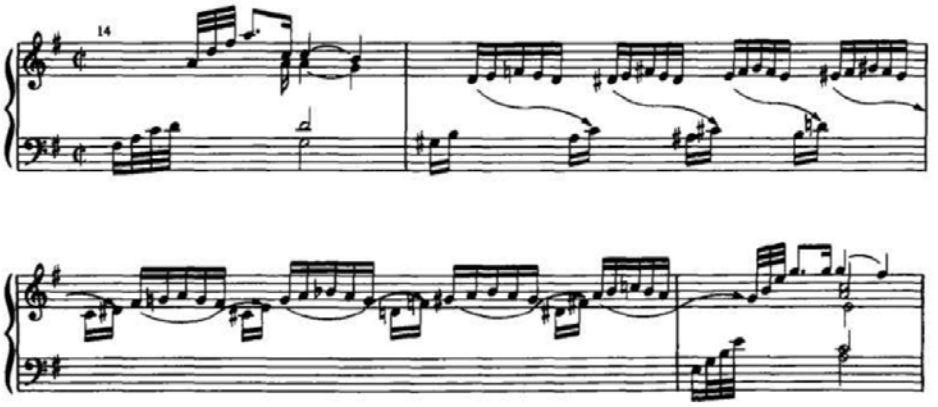

Eksilmiş 7'li akorunun majör tonda karar vermesi de ödünç alınmış akorlara bir örnektir. Anarmonik bir akor olduğundan, karar verdiğinde dört ayrı tona karar verebilir ve böylece dört farklı tonda dominant bir akor olarak görev yapabilir.

**Şekil:14** Eksilmiş Yedili Akoru




Eksilmiş yedili akoru ile daha uzak tonlara modülasyon rahatlıkla gerçekleştirilebilir. Ayrıca ton değişimi ve kromatizm açısından çok kullanışlı bir akor haline gelir. Aşağıdaki örnekte arka arkaya gelen eksilmiş yedili akorları görülmektedir.

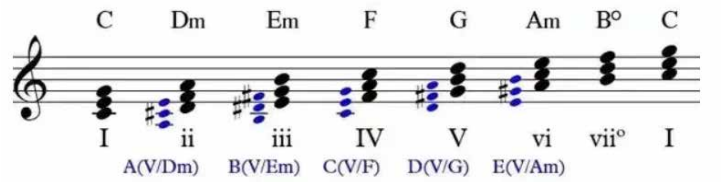
**Şekil:15** Bach Toccata, BWW830 (Eksilmiş Yedil Akoru)



Minör tonlarda eserin son akorunun majör akor olarak kullanılmasıyla oluşan Picardie üçlüsü, ödünç alınmış akorlara diğer bir örnektir. Karışım terimi, sadece majör veya minör olmayan, ancak her iki "mod"a ait olan unsurlardan oluşan bir alanı temsil eder. "Ödünç alınmış akorlar 17. ve 18. yüzyıllar boyunca kullanılmıştır" (Tischler, 1958, s. 94).

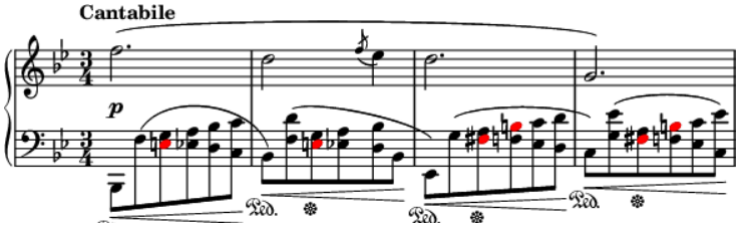
Kromatik armonide çok kullanılan ikincil dominantlar, tonik dışında herhangi bir dereceyi takdim ederek tonikleştirebilir. Ana tonaliteden başka bir tonaliteye modülasyon hissi veren bu akorlar aslında besteciler tarafından daha çok geçici modülasyon yapmak için kullanılmıştır. Chopin, Wagner gibi bestecilerin eserlerinden görülen ikincil dominantları, 19. yüzyıldan önce barok ve klasik dönem bestecileri de eserlerinde kullanmıştır.

**Şekil:16** İkincil Dominantlar



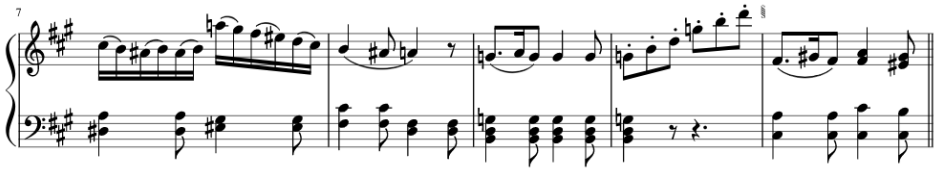

Akora ait olan ve akorun içinde olmayan sesler arasında ayrım yapabilmek, herhangi bir dizide her kromatik alterasyonun fonksiyonel olup olmadığını anlamak açısından önemlidir. Kromatizm melodide gerilime neden olabilir. Akorların içinde kromatik geçit notaları ve apojyatürler gibi armoniye yabancı notalar kullanılabilir. Ödünç alınmış akorlar ve ikincil dominantlar tonaliteyi daha genişletip, tonaliteden vazgeçmezken, armoniye yabancı kromatik sesler, tonaliteden rahatça uzaklaşıp modülasyonu çok hızlı bir şekilde gerçekleştirebilir.

**Şekil:17** Kromatik Geçit



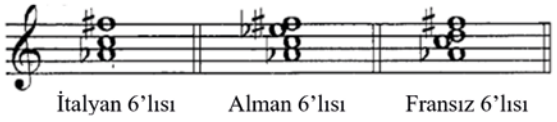

Majör ve minör dizilerde olmayan, kromatik olarak altere edilmiş akorlar da vardır. Bunlar gerçekten kromatik aralıklarla tanımlanır: Artmış 6'lı ya da Napoliten 6'lı akoru gibi. Napoliten 6'lı akoru majör ya da minör tonların ikinci derecesinin yarım ton inici altere edilip üzerine majör 5'li akor kurulmasıyla elde edilir. (Phrygian modu) Bu akorun en yaygın kullanımı, birinci çevrim üzerinde IV. Derecede kullanımıdır.

**Şekil:18** Mozart Piyano Konçertosu, K.488 Napoliten 6'lı



Artmış 6'lı akorları, kromatik armonide özellikle romantik dönem bestecilerinin çok kullandıkları bir akor olmuştur. Artmış 6'lı akorları dominanta bağlanan en güçlü akorlardan biridir. Altere bir akor olduğundan modülasyon için en sık kullanılan akorlardan biri olmuştur. En yaygın üç artmış altılı akoru İtalyan, Alman ve Fransız artmış altılı akorlarıdır. Akorların kuruluşları aşağıdaki gibidir:

**Şekil:19** Artmış 6'lı Akorları




Kromatik akorları işlevlerini anlamak için sadece akorun fonksiyonuna bakmak yeterli değildir kullanıldıkları yer ve nasıl kullanıldıklarını anlamak da doğru bilgi için gerekli olacaktır.

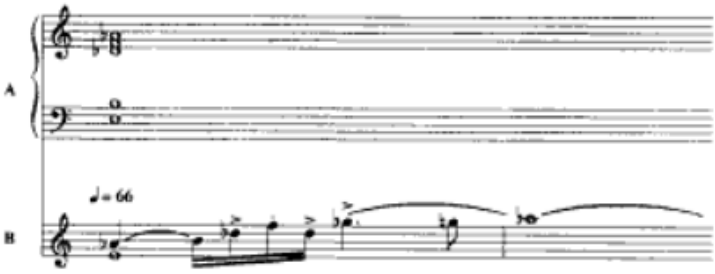
## 20. Yüzyılın İlk Yarısında Kromatizm

Son romantik bestecilerden Richard Wagner, Gustav Mahler, Richard Strauss, J.A. Bruckner aynı zamanda 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında bir nevi köprü görevi görmüşlerdir.19. yüzyılın sonlarında, özellikle Wagner, Mahler ve Schoenberg'in çalışmalarında, tonal armoninin müzikal ifadeyi şekillendirme ve yönlendirme kapasitesi sarsılmaya başlamıştır. Wolf'ün şarkılarındaki dissonanslar,

Richard Strauss'un "Salome" ve "Elektra" operalarında kullandığı sert dissonanslar ile konsonan ve dissonan armoniler arasındaki denge bozulmaya başlamıştır. Schoenberg bu durum için "çok sayıda dissonans, bir tonaliteyi temsil eden tonik akoruna geri dönüşlerle artık dengelenemez" demiştir (Samson, 2001).

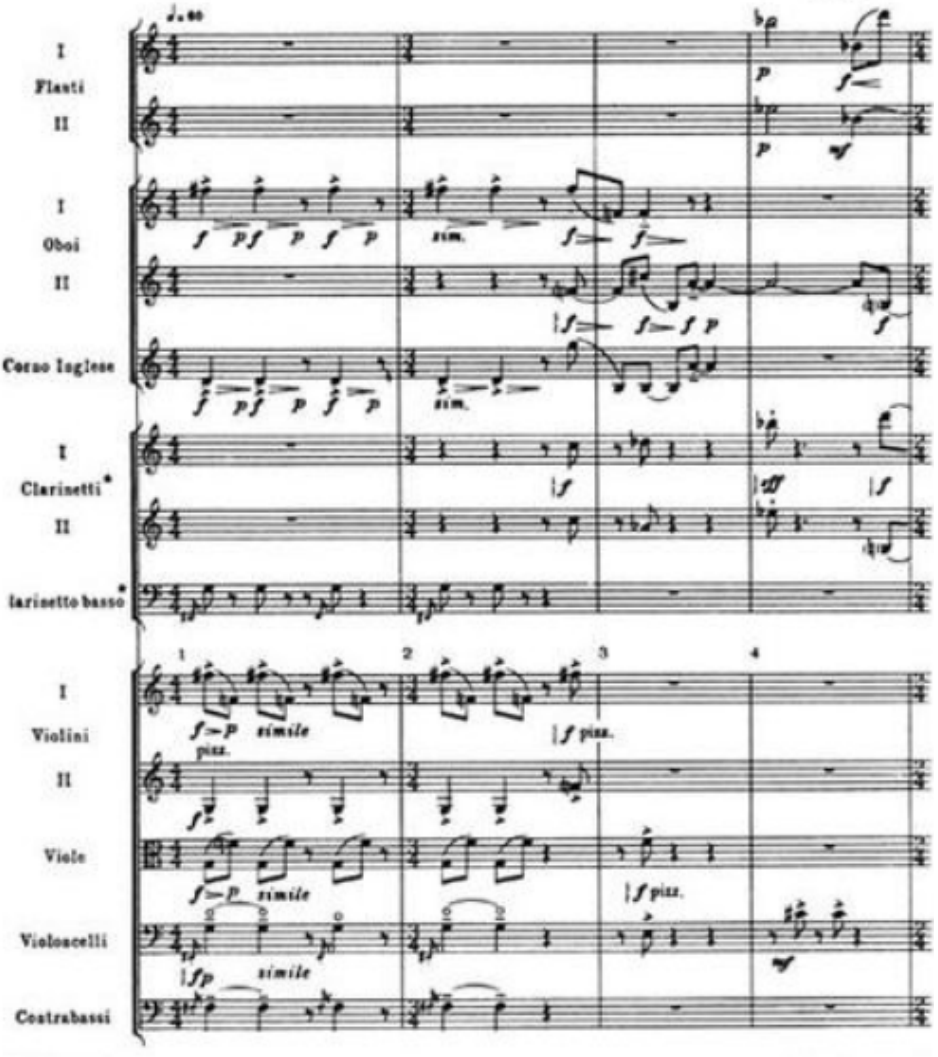
Richard Strauss (1864-1949) Wagner ve Brahms'tan sonra yaşayan en önemli Alman besteci olarak kabul edilir. Neredeyse tüm müzik türlerinde besteler vermiş, 19. Yüzyılın sonlarında bestelediği senfonik şiirleri ve 20. Yüzyılın başlarından itibaren bestelediği operaları ile kendine iyi bir yer edinmiştir. Wagnerian kromatik armonisine dayanan bir stili vardır. Eserlerinde kromatizmi, program müziği ve leit-motive'i kullanır. Strauss'un özellikle Elektra operasında kullandığı Elektra akoruyla dissonans ve kromatizm kullanımını daha da ileriye götürmüştür.

**Şekil 20:** Elektra akorunun motifsel açılımı




Hem kromatik hem de dissonan unsurların artması modernizmin yükselişine zemin hazırlamıştır. 19. yüzyıl Rus bestecilerinin de armoni ve melodide yeni renk arayışları, tını, doku ve ritmik farklılıkları 20. yüzyılın başlarında özel bir önem kazanacaklarını kanıtlamıştır. Stravinsky, (1882-1971) melodiyi ritmik öğelerle birleştirip kendine has bir stil oluşturmuş bir bestecidir. Rus müziğinden yararlanarak bestelediği ilk dönem, Neo-Klasik Dönem ve serial dönem olmak üzere üç dönemde eserler vermiştir. Eserleri, Rimsky-Korsakov Strauss ve Wagner'e benzer bir doku taşır. "Bahar Ayini" balesi ise eserleri arasında en dikkat çekici olandır. Asimetrik ritm kalıpları, oktatonik diziler, dissonan akorlar ile tonal düzeni yıkmaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren serial müzik yazan Stravinsky'nin "Threni" adlı eseri solo şarkıcılar, koro ve orkestra için yazılmış, dodekafonik bir çalışmadır.

**Şekil 21:** Stravinsky,Threni



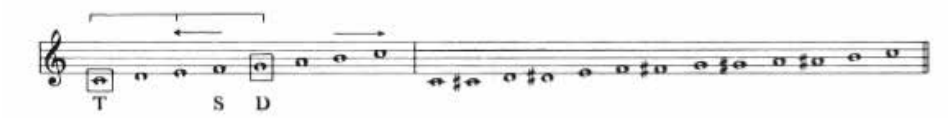

20. yüzyılın ilk on yılında, kromatizmin özgürce kullanılması, bestecileri tonaliteden uzaklaştırmış ve yeni arayışlara yöneltmiştir. Debussy, bu noktada hala diyatonik bir besteci olarak kabul edilir. En uzak tonal ilişkileri diyatonik bir bakış açısıyla birleştirmiş, dalgalanan tempo, tını, nüans gibi müzik öğelerini farklı kullanmış, 12 kromatik ses yerine tam ton dizisini tercih etmiştir (Leeuw, 2005, s.146).

Tonal tutarlılıktaki eksiklik, ayrışan müzik dilini başka bir şekilde bağlayabilecek bir birlik arayışını gerektirdi. Diyatonik melodi, armoni ve dizilerden uzaklaşmak, büyük ölçüde kromatizmi özellikle güçlü bir ifade aracı olarak gören dışavurumculuk sayesinde olmuştur. Artık kromatizm, geçmiş dönemlerde oldu-

ğu gibi diyatonik dizinin sadece bir rengi değil, her biri ayrı anlam ifade eden 12 notadan oluşan ve çeşitli şekillerde eşit parçalara ayrılabilip kullanılan bir kromatik dizidir. Diyatonik yapısal ilkelerin kromatik olanlarla değiştirilmesi, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern gibi besteciler tarafından oluşturulan 12 ton sistemi ve serializm ile mümkün olmuştur.

Diyatonik ve kromatik dizilerdeki temel farklar aşağıdaki gibidir.

**Şekil:22** Diyatonik ve Kromatik Dizi

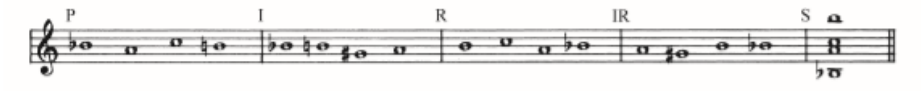



| | |
|---|---|
| Diyatonik dizide farklı aralıklar | Kromatik dizide tüm aralıklar eşit |
| Tüm notaların ilişkili olduğu tek tonlu bir merkez | Ton merkezi yok, çok yönlü simetrik |
| Notaların fonksiyonunda ayrım (Dominant,Sansibl) | Hiyerarşi yok, fonksiyonlar eşit düzeyde |
| Akordsal yapı | Özel bir dikey yapı yok |
| Sansibl fonksiyonunun önemi | On iki eşit kromatik nota |

(Leeuw, 2005, s.156)

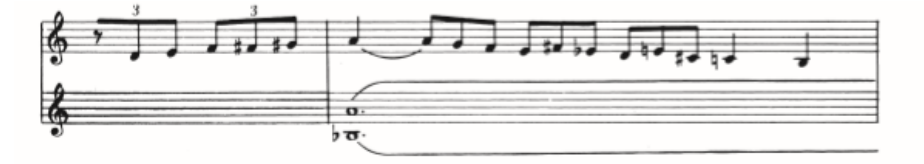
Kromatizm, atonalite içinde yeni yapısal ilkelerle şekillenmiştir. Besteci, on iki kromatik notayı, belirli bir sırada sabitleyip, somut bir aralık dizisine dönüştürerek kendi serisini oluşturabilmektedir. Her kompozisyon için kendine özgü fikir ve isteklerine uyarlanmış farklı bir dizi yaratabilmektedir. Grupları yatay ve dikey olarak dört şekilde kullanabilir: Bunlar; orijinal dizi (prime), geriye doğru dizi (retrograde), orijinal dizinin çevrimi (inversion) ve geriye doğru dizinin çevrimidir (retrograde inversion). Dizi tek bir akor içinde de kullanılabilir böylece melodi ve armoni arasındaki geleneksel ayrım ortadan kalkmış olur. Aşağıdaki örnekte "Bach" motifinin dört temel şeklini görmekteyiz. S'de ise akor halinde yazılmıştır.

**Şekil:23** On İki Ton Tekniği



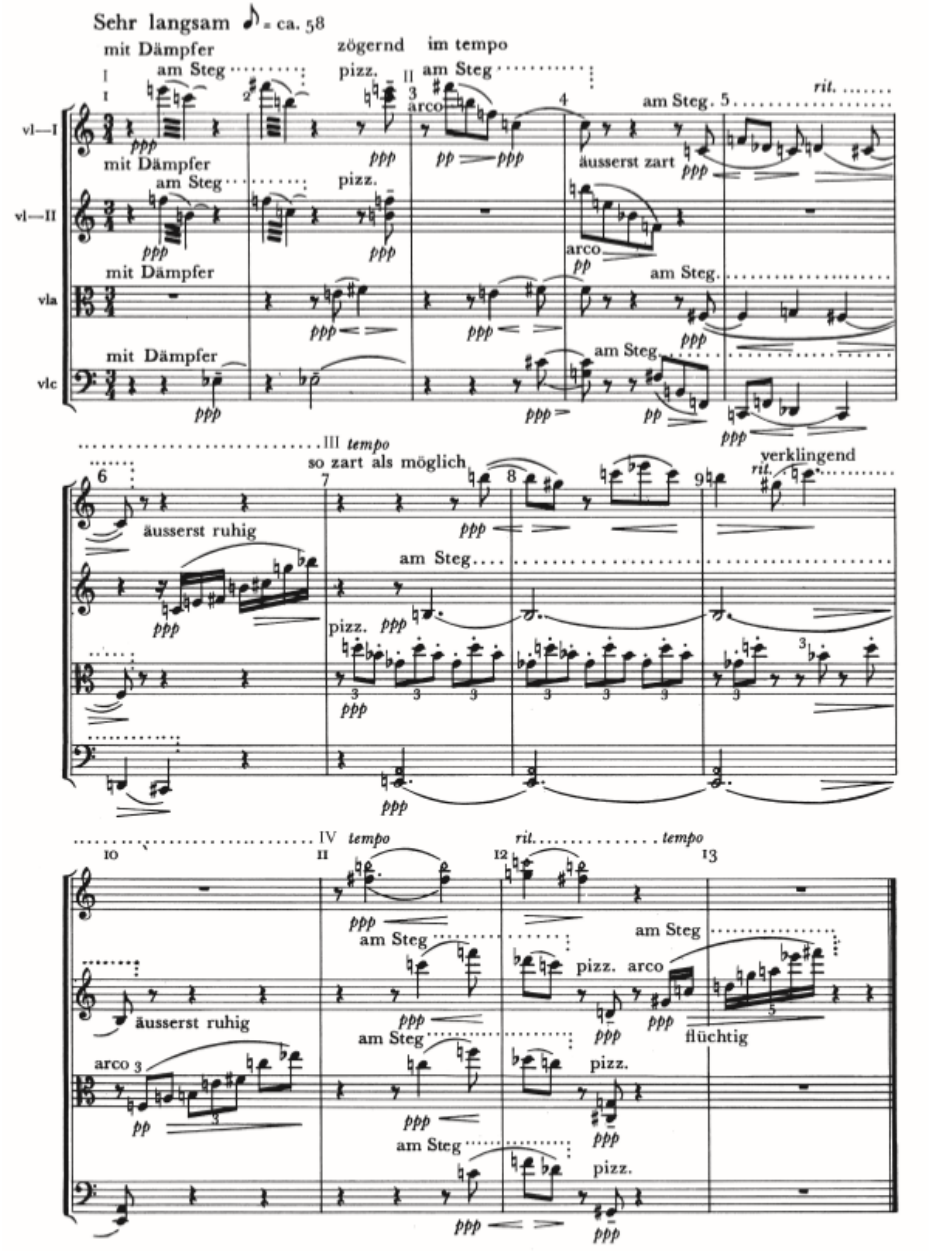

Kromatik seslerle alanlar doldurularak kromatik denge elde edilebilir. Bu kromatik tamamlamanın bir örneği de Bartók'un Beşinci Yaylı Dörtlüsü'nde görülür. Burada 11 notalı tema aşağıdaki si bemol ile tamamlanır.

**Şekil:24** Bartok, 5. Yaylı Dörtlüsü



Kromatizm ve 12 tonun serbestçe kullanımı, bestecileri eserlerde bütünlük sağlamak için çeşitli ton merkezleri kullanmaya yöneltmiştir. Ancak bu ton merkezleri diyatonik müziği çağrıştıran anlamda kullanılmamaktadır. Bazı notalar esere daha hakim olarak duyulduğundan ve belirli bir tonalite olmadığından, ton merkezi olarak adlandırılırlar. Örneğin Anton Webern'in eserlerinde birçok ton merkezi kullandığı dikkat çekicidir.

**Şekil:25** Webern, Yaylı Kuartet için Beş Parça op. 5



20. yüzyıl müziğinin oluşmasındaki en önemli etkenlerden biri olan kromatizmin tarihsel süreç içinde gelişimini incelediğimizde, müzikte kromatizmin anlamı, tarihsel yolculuğu sırasında çok kez değişmiştir. Kromatizm ve diyatonizm arasındaki etkileşim tüm Klasik dönemin gelişmesine katkı sağlamış, tonalitenin sınırlarının genişlemesinin bir sonucu olarak gittikçe artan bir kombinasyon zenginliği ve birbiriyle ilişkili olarak daha çok sayıda ve çeşitli akorların kullanımı bestecileri romantik dönemde daha yeni deneyimlere doğru yöneltmiştir. Bach'tan Wagner'e kromatizmin evrimini takiben, 20. yüzyıldaki çok tonluluk ve atonalitenin kromatizmin son sınırı olduğunu düşünebiliriz. Ancak,16. yüzyıl kromatik modalitesinden 20. yüzyılın başlarındaki atonal döneme kadar kromatizm, bestecilerin eserlerinde duyguların ifade edilmesi için en önemli araçlardan biri olmuştur.

## KAYNAKÇA


Adams, K. (2007). Theories of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth Century. *Theoria*, 5-41.

Adams, K. (2009). A New Theory of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth Century . *Journal of Music Theory*, 255-304.

Aldwell, E. Schachter, C. (2003). *Harmony and Voice Leading.* Belmont,Ca: Wadsworth.

Barsky, V. (2014). *Chromaticism.* New York: Routledge .

Beach, D. W. (1974). The Origins of Harmonic Analysis. *Journal of Music Theory, Vol. 18, No. 2* , 274-306.

Biamonte, N. (2012). Variations on a Scheme: Bach's 'Crucifixus' and Chopin's and Scriabin's E-Minor Preludes . *Intégral, Vol. 26* , 47-89.

Burnett, H. Nitzberg, R. (2016). *Composition, Chromaticism and the Developmental Process.* New York: Routledge.

Clapp, P. G. (1916). Sebastian Bach, Modernist. *The Musical Quarterly, Vol. 2, No. 2* , 295-313.

Cohn, R. (1998). Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective . *Journal of Music Theory, Vol. 42, No. 2*, 167-180.

Dyson&Drabkin. (2006). *The Aesthetics of Music* . London: Richmond College Press.

Dyson, G., & Drabkin, W. . (2001). *Chromatic.* Grove Music Online:

https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/978156 1592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005718. adresinden alındı

Kerman J., Moroney D., Rosenak K. (2005). Chromatic Fantasy and Fugue, BWV 903. *Art of Fugue* (s. 47-59). içinde Oakland California: University of California Press.

Knowles, J. I. (2014, February). Modality and Chromaticism in the Madrigals of Don Carlo Gesualdo. York, United Kingdon.

http://etheses.whiterose.ac.uk/10127/10/Volume%20II.pdf adresinden alındı

Leeuw, T. D. (2005). *Music of the Twentieth Century.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Piston, W. (1987). *Harmony.* New York/London: W. W. Norton,

Salzer, F. (1952). *Structural hearing: Tonal coherence in music Volume I.* New York: Charles Boni.

Samson, J. (2001). *Romanticism.* Grove Music Online: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023751. adresinden alındı

Schoenberg, A. (1975). *"Franz Liszt's Work and Being," Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg.* London: Faber&Faber.

Schulenberg, D. (1984). Composition before Rameau: Harmony, Figured Bass, and Style in the Baroque . *College Music Symposium, Vol. 24, No. 2* , 130-148.

Tischler, H. (1958). Chromatic Mediants: A Facet of Musical Romanticism . *Journal of Music Theory Vol. 2, No. 1*, 94-97.

Westerby, H. (1900-1901). "Chromaticism" in Harmony. *Proceedings of the Musical Association, 27th Sess*, 197-239.

Wyat, W. (1893-1894). A Suggested System of Chromatic Harmony. *Proceedings of the Musical Association, 20th Sess.* , 67-95.

# MÜZİK VE PİYANO EĞİTİMİNDE YENİ YAKLAŞIMLAR VE YANSITICI DÜŞÜNME:

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ HEPŞEN OKAN[1]

## GİRİŞ

Günümüzde eğitim ve müzik eğitiminde sürdürülen anlayış, çağımızın getirmiş olduğu yenilik ve yaklaşımlardan etkilenmekle birlikte, eğitimcilerin bu sürece adaptasyonu ile de yakından ilişkilidir. Çoğu eğitimci ve müzik eğitimcisinin eğitim – öğretim sürecine kendi alışkanlıkları ile almış oldukları geleneksel anlayışla da devam ettiği gözlemlenebilir.

Yeni eğilimler teori kuram ve uygulamalar, müzik eğitimi piyano eğitiminde de kendini göstermeye başlamıştır. Bu süreçte pedagojik, teknolojik ve ihtiyaçlara göre şekillenen anlayış bu sürece dâhil edilmelidir.

Bu süreçte yansıtıcı (reflective) yaklaşımın, sürecin getirdiği değişim ve yeniliklere uyum sağlanmasında önemli bir aracı rol üstlenebileceği söylenebilir. Yansıtıcı düşünme ve yaklaşımı en basit haliyle öğrenmemizde olumlu ve olumsuz durumlara odaklanarak, sorunları çözme süreci olarak tanımlanabilir.

Yansıtıcı düşünme ve yaklaşımı öğretmenin bilgiyi aktardığı, öğrencinin pasif rol aldığı bir ortamdan daha çok, öğrencinin merkez konumda olduğu etkin bir öğrenme ortamı olarak tasarlanmalıdır. Buna bağlı olarak öğrencinin öğrenmesinden daha çok sorumluluk almaya ve etkili bir şekilde öğrenmeye odaklanması sağlanabilir.

Ulusal ve uluslararası standartlar müzik - piyano eğitimimde de önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu standartların güncellenmesi ve uygulana-

1 Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi

bilmesinde öğrenci merkezli bir yaklaşım olan yansıtıcı düşünme uygulamaları ve yaklaşımı sürecin etkin yönetilmesine yardımcı olabilir. Değişen ve gelişen çağımızda oto didaktik anlayış, yani kendi kendine öğrenme büyük önem kazanmaktadır. Yansıtıcı düşünme yaklaşımı kişinin kendi düşünce ve eylem süreçlerine ilişkin dikkat gerektiren bir süreç olması sebebiyle, kendi kendine öğrenme süreçlerinde önemli bir alışkanlık ve düşünme becerisi olarak karşımıza çıkmakta ve hem müzik eğitimcilerine, hem müzik öğrencilerine daha kapsamlı görev ve sorumluluklar getirmektedir.

Müzik eğitiminin geleceği ile ilgili vurgulanan birçok tema olmasına rağmen, müzisyenlerin gelecekteki kariyerlerini oluştururken kendi kişisel kariyer planlarına ve tutkularına bağlı kalınmasının vurgulanması, alanyazında önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda yansıtıcı düşünme yaklaşımı, müzisyenin güçlü ve güçsüz yönlerini bilerek hareket etmesi kariyerini ve geleceğini şekillendirmesinde önemli bir rol oynayabilir.

**Müzik ve Piyano Öğretiminde Yansıtıcı Uygulamalara ve Yeni Yaklaşımlara Dair Genel Bir Gözden Geçirme:**

Alanyazında çeşitli kaynaklarda piyano öğretiminin kurumdan kuruma değişiklikler gösterse de, genellikle ve geleneksel anlayışta usta-çırak ilişkisine dayandığı belirtilmektedir. Ancak çağımızda eğitim, teknoloji ve sosyo-kültürel değişimler kaçınılmaz olarak piyano eğitim- öğretim sürecini de kaçınılmaz olarak etkilemektedir.

Bu bağlamda piyano öğretiminin de, değişen ve gelişen anlayışa bağlı olarak öğrenci merkezli bir eksene doğru kaymasının gerekliliği kolaylıkla gözlemlenebilir. Buna bağlı olarak, öğretim sürecine öğrencinin etkin bir şekilde katılması bir zorunluluk olarak görülebilir.

Bolton(1954) piyano öğrenme ve öğretim sürecinde, öğrenci ve öğretmen arasında kişisel iletişime odaklanır ve şu önerilerde bulunur:

- Öğrencinin öğrenme sürecinde ana unsur doğru alışkanlıkların oluşturulmasıdır.
- Anlamaya yönelik bir düşünme biçimi oluşturmaya çalışmak (Özellikle çalışmaya başlamadan önce)
- Her şeyi gözlemlemek
- Her zaman kendini dinlemek
- Konsantrasyon (Bolton,1954: 31).

Yukarıda da ifade edildiği üzere piyano öğrenme sürecinde öğrenci de anlamaya yönelik bir düşünme biçimi oluşturmaya çalışmak önemli unsurlardan biri-

dir. Özellikle yansıtıcı düşünme kendini ve çalışmasını/çalmasını analiz ederek, kişiye özel doğru uygun yol ve yöntemlerin bulunması açısından kolaylaştırıcı olabilir.

Dewey (1991:6) yansıtıcı düşünmeyi, ‘’Herhangi bir düşünce ya da bilgiyi ve onun amaçladığı sonuçlara ulaşmayı destekleyen bir bilgi yapısını etkin, tutarlı ve dikkatli bir düşünmedir’’ şeklinde tanımlamaktadır. Ünver ise yansıtıcı düşünmeyi ‘’Bireyin öğretme ya da öğrenme yöntemi ve düzeyine ilişkin olumlu ve olumsuz durumları ortaya çıkarmaya ve sorunları çözmeye yönelik düşünme süreci olarak tanımlamaktadır (Ünver,2003:5).

Mikzsa (2013) , yansıtıcı düşünme alışkanlıklarının, kişisel varsayımlarla yüzleşmenin, döngüsel ve sistemli olarak geriye bakmanın, mesleki durum ve koşulları sorgulamanın, müzik eğitimi profesyonelleri için önemli eğilimlerdir olduğunu, ayrıca tartışmalı bir bakış açısı ile sürdürülen müzik eğitimine ilişkin eski geleneklerin sürdüğü 19. y.y. konservatuvar anlayışının hüküm sürdüğünü belirtmektedir (Mikzsa, 2013: 45-46).

Yansıtıcı düşünme’nin öğretme öğrenme düzeyimize ilişkin değerlendirmelerimizde, etkin bir rol oynadığı olduğunun alanyazında çeşitli yerlerde belirtilmesine bağlı olarak, müzik ve piyano eğitiminde hâkim olan usta-çırak anlayışına ilişkin geleneksel alışkanlıklarımızı ve güncel sürecin gerekliliklerini yansıtıcı düşünme yaklaşımıyla analiz ederek, rahatlıkla ortaya koyabiliceğimiz söylenebilir.

Barton’a göre (2015) Donald Schön’ün çalışması (1983) ***Yansıtıcı*** (Reflective) ***Uygulayıcının*** özellikle yaratıcı disiplinlerde etkili olduğu yansıtıcı düşünce şekli şu şekliyle tanınlanabilir:, eylem ve eylem tanımındaki yansıtma. Johnston, Amitani and Edmonds’a göre (2005), Müzikte enstrümantalistler iki beceriyi kullanırlar. Enstrümantalistler öncelikle fiziksel olarak önce bedenlerini ve enstrümanlarını manipüle etmeyi, daha sonra da elde ettikleri tınıyı yaratıcı becerileriyle birlikte, icralarını diğerleri için ilginç hale getirme becerilerini elde ederler. Bu becerilerin yansıtıcı uygulamalarla ne kadar kolay elde edilebileceği düşünüldüğünde, yansıtıcı uygulamaların ne denli gerekli olduğu görülmektedir. (Barton,2005:65166) .

Sağer ve Yüceer’in, (2019) ‘’Müzik Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumlarının Akreditasyonu’’ adlı bildirisinde, Nasm Örneği, müzik alanında akredite eden bir birlik olan NASM (National Association of Schools of) ele alınmaktadır. Yükseköğretimde akreditasyon; kalitenin geliştirilmesi ve arttırılması, önceden belirlenmiş bir standardın sağlanması, ulusal akademik standartların korunması, program veya kurumların tanınması, işverenlere standart bir eğitim almış işgücü potansiyelinin sağlanması vb. amaçlarla eğitim kurumunun düzenli şekilde tarafsız bir organ tarafından değerlendirilmesi ve bunun sonucunda şartlarının

iyileştirilmesi sürecidir. NASM resmi websitesinde bulunan NASM Competencies Summary (Tr. NASM Yetkinlikler Özeti) adlı dosyada Performance (Tr. İcra) alanı yetkinlikleri örnek olarak seçilmiştir.

Genel Bilgi ve Beceriler:

1. İcra

a. En azından bir müzikal alanda yeterli seviyede kendini sanatsal ifade için teknik beceriler

b. Bu alanın literatüründe genel bilgi sahibi olmak ve literatürden kesitlere örnek performans gösterebilmek

c. Genel müzik ve kendi alanında uygun seviyede akıcı deşifraj yapabilmek

d. Müzikal yorumda bir araya gelmede liderlik edebilecek kadar bilgi ve beceriye sahip olmak

e. ***Piyanoda yeterlik***

f. Toplulukta düzenli icra deneyimiyle; sanatsal, becerisel, literatür bilgisi gelişmesi göstermek (Sağer ve Yüceer,2019:579-586).

Yukarıda görüldüğü üzere, müzik eğitiminde uluslararası akreditasyona örnek olan icra yeterlikleri içerisinde performans alanı ne olursa olsun, piyano da yeterlik icra için zorunlu bir yeterlik olarak kabul edilmektedir. Bu süreçte piyano eğitiminin, müzik eğitimi veren konservatuvarlar, müzik bölümleri için gerekliliği evrensel boyutta bir kriter olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda piyano ve müzik eğitiminde de dünya da süregelen değişim ve yenilikleri alana aktarmak, her alanda olduğu gibi önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gelenek müzik ve eğitime önemli şekillerde fayda sağlar. Müzik eğitiminde beklentileri, örnekleri ve politikaları belirleyerek, uygulamaların sürekliliği ile müzik öğretiminde istikrarlı bir temel sağlar. Geçmiş deneyimleri hatırlamak ve yeni durumları analiz ederken bu hafızayı getirmek, tekerleği sürekli olarak yeniden icat etmeyi gerektirmez. Öte yandan, gelenek hayali bir eylem oluşturuyor, müzisyenler ve eğitimcilerin yeni yaklaşımlara ve toplumsal değişimlere uyum sağlayıp tepki vermesini zorlaştırıyor. Değişim ve yenilik, zamanımızın özel bir özelliğidir. Müzikte, yeni teknoloji, beste, seslendirme ve müzik dinleme tarzlarına heyecan verici alternatifler sunar. Bestecilerin ve icracıların, öngörülemeyen yollarla ortaklaşa çalışmalarını sağlarlar. Stüdyo ve sınıf gibi geleneksel öğretim alanlarının ötesinde alternatif formatlar sunarak, müzikal öğretimin erişimini genişletiyor ve çeşitlendiriyor (Jorgensen:2003: 41-42).

Enstrüman öğretmenlerinin sözsüz bilgiye yani, tipik olarak deneyimsel olarak biriken örtük bilgiye güvendikleri gözlenmiştir (Lennon, Reed,2012:293). Enstrüman öğretmenlerinin süreci örtük inanç çerçevelerini korurken, değerler ve "örtük teoriler" bakımından (Jaramillo, 2008, s. 349), nadiren açık veya yan-

sıtıcı (reflective) ve eleştirel bir şekilde sürdürdükleri görülmektedir. Burada incelenen enstrüman öğretmenlerinin değerleri, açık ve belirgin olmanın aksine, anekdotlarda üstü kapalı imalar, gelenek ve önyargılar, dayalı olduğu görülebilir (Parkinson, 2016:354).

Piyano ve müzik eğitimcilerinin, öğretme sürecini genellikle geleneksel usta –çırak anlayışının bir uzantısı olarak sürdürmekte ve bu süreci pedagojik ve metodoloji açısından örtük bir şekilde tanımlama eğiliminde oldukları rahatlıkla gözlemlenebilir.

Bire- bir sürdürülen piyano dersleri, yansıtıcı uygulamaların rahatlıkla uygulanabileceği bir zemin olarak düşünülebilir. Piyano dersinde öğrenci ve öğretmen arasında, kişisel iletişimin yansıtıcı bir yaklaşımla gerçekleştirilmesi, derslerin etkin bir şekilde yürütülmesine ve öğrencinin sürece etkin bir şekilde katılmasına fırsat verebilir.

20. yüzyılın sonunda piyano pedagojisinde teknolojik gelişmeler şaşırtıcıydı. Berr (2000) piyano için mevcut olan teknolojik olanakları açıkladı. On yıl önce var olmayan öğretmenler ve öğrencileri beraberinde getirmiştir. Ulaşılabilir uygun fiyatlı kayıt cihazları, vb. gibi öğretmenlerin öğretme süreçlerini videolar aracılığıyla kendi kendine öğretim amacıyla diğerleriyle paylaşabilmesine fırsat vermektedir ( Johnson:2002: 20).

Bu süreçte piyano öğretimine video kayıt yöntemleri dahil edilmeli, hem öğretmen kendi çalışını ve öğretme süreçlerini paylaşmalı, hem de öğrenci kendi kendini kayıt ederek yansıtıcı bir yaklaşımla kendi çalışını ve sürecini değerlendirebilmelidir.

Sıklıkla sosyal medya üzerinde ‘’100 days Challenge’’ 100 gün üzerinden meydan okuma olarak adlandırılabilecek bu süreçte kişilerin gün, gün icralarını sosyal medya üzerinde paylaşmaları, kişilerin eseri icra etme ve öğrenmeleriyle, etkileşim yaratılan ve yansıtıcı(reflective) bir öğrenme ortamı oluşturdukları söylenebilir.

Ayrıca yansıtıcı öğretimde sıklıkla kullanılan yansıtıcı günlükler, kişinin öğrenme sürecini yazılı olarak değerlendirebilmesi bağlamında, sorumluluk almasını ve süreci daha bilinçli olarak yönetebilmesini kolaylaştırmaktadır. Buna bağlı olarak öğrenci ve öğretmenin yazılı olarak, eserlerle ilgili bir günlük tutması ve geribildirimde bulunması sağlanabilir. Piyano öğretiminde geleneksel yaklaşımın aksine, sürecin şeffaf olması sebebiyle yansıtıcı düşünme alışkanlıkları süreçte, bilginin öğrenciye transfer edilmesinde büyük kolaylıklar sağlayacaktır.

Bu günlüklerin (reflective journal) temel bir unsuru, deneyimlenen kişisel yansıtmalardır (reflective). Birçok öğrenci için, kendi kişisel iç seslerinin alışılmadık kullanımı nedeniyle çok zordur, bu yüzden her zamanki pasif sesten farklıdır ve kişiyi meydan okumaya davet eder (Pavlovich,2007:284).

Lennon'a göre, piyano eğitim-öğretimine ilişkin alanyazında bulunan çeşitli yazarların eğilimleri, piyano öğretmekten daha çok, sadece piyano çalmaya odaklanmaktadırlar. Bu bağlamda, piyano pedagojisi literatürünün herhangi bir gerçek derinlikte pedagojik sorunları çözememesi ciddi bir eksiklik olarak görülebilir (Cameron, 1983: 441),akt: Lennon:1996: 73).

Konservatuvarlar ve müzik fakülteleri dünya da geleceğin icracılarını yetiştiriyorlar. Birçoğu gelecek nesillerin müzik öğretmenleri olacaklar, bununla birlikte öğretmek için hazırlanıyorlar mı? Birçok ülke de enstrüman ve şan(vocal) öğrencileri eğitimleri süresince, ya çok az ya da hiçbir şekilde pedagojik eğitim veya deneyim almadan, ayrıca bunu çok da arzu etmeyerek, çok da sağlıklı olmayan koşullarda gelecekte öğretmeye ve ileride ki kariyerlerine hazırlanıyorlar. Performans yapan müzisyenler ve performans öğrencileri daha çok bu tür kursları talep ederler ve buna yatırım yaparlarsa öğretme becerileri gelişirler, bununla beraber mesleklerine, kendilerine öğrencilerine daha faydalı olabilirler (Donald, 2012: 49-52).

Jacobson'a göre (2015) bazen öğrencilerin nasıl öğrendiği belirsizdir. Bu durumda aşağıda belirtilen teorileri kullandığında öğrencinin öğrenmesi kolaylaşacaktır. Piyano öğretimine birçok öğrenme teorisi uygulandığında, öğrencilerin öğrenmesi kolaylaşır. Birçok öğrenme teorisi üç psikolojik daldan oluşur. Bilişsel psikoloji, davranışçı psikoloji ve hümanist psikoloji. Her insanın öğrenmesinde, baskın öğrenme eğilimleri vardır. Görsel öğrenicilerin, görsel algıları iyidir ve grafik, resim ve imajlarla daha iyi öğrenmeye yatkındırlar. İşitsel öğreniciler duyarak ve dinleyerek öğrenmeye daha yatkındırlar. Kinestetik(devinişsel) öğrenciler ise yaparak ve uygulayarak öğrenmeye daha yatkındırlar (Jacobson, 2015: 44-45).

Mesleki müzik eğitimi süreci, müzik alanında araştırmacı, yaratıcı, yorumlayıcı ve |öğretici yetiştiren bir süreçtir. Bu süreçte amaç, yetişmekte olan sanatçı ve eğtimcilere, alan için gerekli tüm bilgileri, davranışları ve birikimleri, bilinçli bir şekilde kazandırmaktır. Mesleki müzik eğitiminin en temel boyutlarından biri çalgı eğitimidir. Çalgı eğitimi, birebir olarak gerçekleştirilen bir eğitim olması nedeniyle, öğrencilerin bireysel özelliklerine göre farklı yaklaşımlar uygulanmasına olanak sağlamaktadır. Çalgı eğitiminin vazgeçilmez bir öğesi olan piyano eğitimi de, öğrencilerin bireysel özelliklerinin ve kişisel farklılıkların göz önünde bulundurulması gereken bir eğitimdir. Bu noktada en büyük görev, piyano eğitimcisine düşmektedir (Ömür, 2009:1).

Moore'a göre (2000) Psikomotor düzeyleri 3'e ayrılmaktadır. Kontrollü tekrar düzeyi; basit bir temel becerinin talimatlar doğrultusunda ve denetim altında icra edilmesidir ve bu düzeyde eylem tam olarak oluşmaz, süre ve koordinasyon aranmaz. Bağımsız tekrar düzeyi, bir becerinin öğrenci tarafından denetimsiz ve

kendi kendine icra edebilir ve bilişsel çabaya gerek kalmamış olmasına rağmen, beceri de tam doğruluğa ulaşılamamıştır. Ustalık düzeyi bir eylemin doğru, yeterli ve ahenkli olarak icra edilmesini kapsar. Becerinin tam bir koordine içinde gerçekleşmesi gerekir. Beceri, öğrenciyle bütünleşmiş olup kendiliğinden (otomatik olarak) gerçekleşir (Moore, K.D. 2000:62).

Yukarıda belirtilen açıklamalardan da anlaşılacağı üzere kişinin kendiliğinden akan bir çalışa ulaşabilmesi için, bol miktarda tekrara ihtiyaç duyması muhtemeldir. Ancak burada gözden kaçmaması gereken nokta, yapılan tekrarların düşünmeden ve sorun çözmeye yönelik olamayan bir biçimde gerçekleşmesidir. Burada yansıtıcı uygulamalarla (soru sorma, kendine soru sorma, aynılık- farklılık bulma vb. gibi) farkındalık ve konsantrasyon öğrenci ve öğretmen tarafından etkin hale getirilmelidir.

Devinişsel öğrenmelerin ağırlıklı olduğu müzik ve piyano öğrenme sürecinde; Çalışma/Pratik mükemmeliği getirir (Practice makes perfect), yerini mükemmel yapılan pratik, mükemmel çalışı getirir, anlayışının bu deyişin yerini alacağını düşündürmektedir. Mükemmel pratik/çalışma her anının bilinçli ve sorun çözmeye yönelik bir çalışma süreci olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda piyano eğitimi bireysel farklılıklar göz önünde bulundurulduğunda, farklı disiplinlerde (eğitim bilimleri nörobilim v.b. gibi) kullanılan teori ve kuramların ışığında oluşturulacak strateji ve yöntemlerin kullanılmasına çok uygun bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Carey ve Lebner'a göre (2012) Enstrümantal / vokal performansın sürdürülmesi elit seviyedeki standartlar, konservatuarlar ve dolayısıyla performans çalışmaları çoğu programın merkezindedir ve bu müfredat tasarımında programın % 50'sinden fazlasının kredi hesaplanmasında, performans ve pratik bileşenlerine önemli ölçüde ağırlık verilir. Mills (2004:197) bize hatırlatıyor "enstrümanınızı çalışmak için, kendinizi bir odaya dört yıl kilitlemek, başarıya giden bir yol değildir''. 2010 yılında Beijing'te yapılan Uluslararası Müzik Eğitimi Derneği Dünya Konferansında yapılan sunumlarda değişen koşullar altında, profesyonel bir müzisyen olmanın birden fazla geniş bir sorumluluk üstlenme yeteneği de dâhil olmak üzere, faaliyet yelpazesi ve buna uyum sağlayabilme becerisini gerektirdiğini vurgulamaktadırlar. Bunlar icracılık, bestecilik, öğreticilik, araştırmacılık, kolaylaştırıcılık v.b. gibi birçok beceriyi kapsamaktadır (Hannah, 2010:278). Bir çok konservatuvar değişen ihtiyaçları fark etse de değişen şartlara uyum sağlamakta, yavaş davranmaktadırlar (Carey, Lebner, 2012: 32).

Lennon ve Reed'e göre (2012) enstrümantal / vokal öğretim son zamanlarda müzik araştırmalarının odak noktası olmasına rağmen, enstrümantal / vokal öğretmen eğitimi aynı ilgiyi görmedi. Avrupa Konservatuvarlar birliği ''polifoni'' projesi kapsamında çalışma grubunun gerçekleştirmiş olduğu, enstrümantal ve

vokal öğretmen eğitiminde yeterlilikler, roller ve müfredat konulu bir araştırma gerçekleştirmiştir. Araştırmanın verileri Bulgaristan-Plovdiv, Müzik, Dans ve Güzel Sanatlar Akademisi, Çekoslavakya-Prag, Müzik Fakültesi ve Performans Sanatları Akademisi, Almanya-Essen Folkwang Hochschule, Karlsruhe Hochschule für Musik, İskoçya- Glasgow, Royal Scottish Müzik ve Drama Akademisi, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarından toplanmıştır. Enstrümantal ve vokal öğretiminin konservatuvarlar, müzik okulları, akademiler ve özel derslerde geleneksel olarak bire-bir öğretmenle gerçekleştirildiği vurgulanmış ve bu mesleğe ilişkin ağırlıklı olarak teknik becerileri vurgulanması sebebiyle eleştiri getirilmiş, ayrıca yaklaşımın öğrenci merkezli olmaktan çok, öğretmen yönelimli olduğu, öğretmen gösterimine modellenmesine aşırı güvenildiği görülmüştür.

Araştırma da enstrümantal / vokal öğretimdeki değişim güçlerini tanımlanarak, değişen müzik ve eğitim hedeflerini yorumlama ve kültürel politika, yerel ve ulusal müzik eğitim sistemlerinin müziğe etkisi ve eğitim içeriği sağlanmasının üzerinde durulmuştur. Program tasarımı, içeriği ve yapısındaki çeşitlilik, kredi ağırlıkları, çalışmaların uzunlukları ve seviyeleri, dereceleri ve Avrupa çapında enstrümantal / vokal öğretmen eğitimi programları, ortak öğrenme çıktılarını geliştirme çalışmaları bağlamında elverişli olmadığı, kabul edilmiştir. Bu sonuçlar göz önünde bulundurulduğunda, enstrümantal/vokal öğretmen yeterliliklerin belirlenmesinde, müzisyenlerin kendi **kişisel kariyer** yollarını yaratmaya odaklanmaları gerektiği vurgulanmıştır. (Lennon-Reed, 2012:285-288-289).

Chrysostomou'ya göre (2004) disiplinler arası yaklaşımlar son birkaç yıldır popüler hale gelmiş ve bir dizi program dünyada birçok ülkede planlanmış ve sürdürülürken uygulamadaki problemler, sayısız tartışmaları beraberinde getirmiştir. Öğrenme ve öğretmede ki bu disiplinler arası yaklaşım, bütün dünya da yayılırken, bunun yeni olduğu anlamına gelmemektedir. Eski Yunan'da ideal kabul edilen bilgi birliği kadar eskidir. Dewey ise öğrencilere hiçbir şeyin zorla öğretilemeyeceği, bundan dolayı da öğretmenin görevinin konuları ve etkinlikleri planlarken ve uygularken kişiyi heveslendirmesi gerektiğini vurgulamaktadır, Dewey'in bu düşüncesi muhtemelen disiplinlerarası bir yaklaşımın sonucuydu. Müzik eğitimi müfredatlarına göre her düzeyde ki müzik eğitiminin, genel amacı kişisel kimlik geliştirmelerine, yaratıcılıklarının beslenmesine ve hayata hazırlanmasına yardım etmelidir. Müzik özerk ve bağımsız bir konu olarak düşünülmeli ve müziğin anlaşılmasında, yaratılmasında diğer sanatlar, konular matematik, coğrafya, sosyoloji, şiir, felesefe v.b. gibi alanlarla ilişkilendilirilmelidir (Chrysostomou,2004: 23-27).

Yukarıda ki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, müzik ve enstrüman eğitiminin gelecek için önerileri, herkesin kendi özgün kariyer yolculuğunu tanımla-

ması olarak tanımlanabilir. Burada yansıtıcı düşünme yaklaşımı sürecin şeffaflığı ve eleştirel yaklaşımı gerektirmesi bağlamında müzik, piyano ve enstrüman eğitiminde sürece ışık tutacaktır. Bununla birlikte geleneksel anlayışın getirmiş olduğu öğretmen merkezli öğretme- öğrenme sürecine daha esnek bakmayı, öğrenci merkezli ve sürecin getirdiği değişiklerle karşı daha esnek olmayı da beraberinde getirmektedir.

İlgili alanyazın incelendiğinde enstrüman ve şan öğretmenleri geleneksel anlayışın bir yansıması olarak, sözsüz ve gösterime dayalı bir öğretim metodunu benimsedikleri, ayrıca güncel eğitimin bir gerekliliği olarak yansıtıcı(reflective) uygulamaları yeterince kullanmadıkları söylenebilir. Ancak çağın gereklilikleri doğrultusunda, güncel yaklaşımın yansıtıcı (reflective) uygulamalara dayanması gerektiği söylenebilir.

## Sonuç ve Öneriler:

Değişen ve farklılaşan eğitim anlayışı, kuşkusuz müzik, piyano ve enstrüman eğitimini de etkilemektedir. Geleneksel alışkanlıklar ve yöntemler müzik eğitiminde temel sağlamaktadır. Bununla birlikte yenilenen, eğitimsel ve teknolojik yaklaşımlara uyum sağlamak sürecin daha kaliteli ve verimli hale gelmesine yardımcı olabilir.

Yansıtıcı düşünme uygulamaları, devinişsel olan piyano ve enstrüman eğitimi sürecinde bilişsel ve analitik yönlerin aktif kullanılmasını içerir. Bu tür uygulamalar, mutlaka geleneksel öğretimde de kullanılmakla beraber, daha bilinçli ve sistematik hale getirilmelidir.

Gelecekte hız, süreç ve değişime uyum sağlayabilme, oto didaktik yani kendi kendine öğrenme ve süreci yönetebilme becerileri daha da önem kazanacaktır. Bu bağlamda müzik ve piyano eğitiminde yansıtıcı düşünme yaklaşımı ve uygulamaları daha da önem kazanacaktır. Müzik ve piyano eğitiminde yeni yaklaşımlar, yansıtıcı uygulamalar şu şekilde özetlenebilir:

- 19.y.y. konservatuvar anlayışında baskın olan usta- çırak anlayışı, daha çok öğrenci merkezli bir öğretim anlayışına dönüşmelidir.
- Müzik ve piyano eğitimcileri, alanlarında pedagojik alanyazını etkin bir şekilde kullanmalıdırlar.
- Öğrencinin öğrenmesinden sorumluluk alabilmesi için, müzik ve piyano eğitimine ilişikin yansıtıcı günlüklerle süreci ve kendini değerlendirmesi istenebilir.
- Yansıtıcı müzik ve piyano eğitimcileri olarak, sürecin değerlendirilmesinde bireyin kendini sistematik olarak değerlendirdiği yansıtıcı günlükler kullanılmalıdır.

- Müzik, piyano eğitimcileri ve öğrenciler için, geribildirimin etkin olduğu bir ortam tasarlanmalıdır.
- Müzik ve piyano eğitimcileri öğrencilerin kendi müzikal kimlikleri üzerine düşünmeleri için yönlendirmeli ve bununla ilgili kişisel proje v.b. gibi üretmelerine yardımcı olmalıdırlar.
- Müzik ve piyano eğitiminde uluslararası standartlar göz önünde bulundurulmalı ve buna bağlı olarak güncellenmelidir.
- Müzik ve piyano eğitiminde uzaktan eğitim kavramının, sanal ortamda çok daha fazla yaygınlaşacağı ve etkin olmasına bağlı olarak, buna ilişkin müfredat ve altyapı çalışmaları programlar içerisine dahil edilmelidir. Müzikte teknoloji vb. gibi derslere daha çok yer verilmesiyle beraber, konservatuvarlar ve müzik bölümlerinde günümüz sürecine daha çabuk uyum sağlanabilir.
- Müzik ve piyano eğitimcileri disiplinler arası yaklaşımlarla eğitim süreçlerini destekleyebilirler.
- Spor eğitiminde olduğu gibi, müzik ve enstrüman eğitiminde psikolojik/fizyolojik süreçlere (kondüsyon, motivasyon, çalışma prensibleri v.b. gibi) daha detaylı şekilde eğitim sürecinde değinilmesi ve yer verilmesi ile, sürecin bilimsel anlamda da güçlendirilmesine olanak sağlayacaktır.

Müzik ve piyano eğitiminde yansıtıcı uygulamalar ile güncel sorunlara, problemlere daha analitik ve stratejik bir bakış açısı yardımıyla daha etkili bir şekilde çözümler geliştirilebilir. Alanyazında da vurgulandığı üzere, müzik ve piyano eğitimi yöntemlerinde yansıtıcı (reflective) düşünme ve uygulamalarının şeffaflık, hız, eleştirel bakış kazandırması bakımından, gelecekte daha çok önem kazanacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

Barton G. (2015) Reflective Practice in Music: A Collaborative Professional Approach. In: Ryan M. (eds) Teaching Reflective Learning in Higher Education. Springer, DOI https://doi.org/10.1007/978-3-319-09271-3_5

Bolton, H. (1954) On Teaching the Piano, Seven Oaks: Novello and Co. Limited.

Carey,G. Lebler,D., (2012) Quality, Accountability, Change Educating Professional Musicians in a Global Context Draft Proceedings of the 19th International Seminar of the Commission for the Education of the Professional Musician (CEPROM) International Society for Music Education edited byJanisWell.

https://www.researchgate.net/profile/Dawn_Bennett/publication/256086454_Possible_selves_and_the_messy_business_of_identifying_with_career/links/00b7d5218541b62588000000.pdf#page=49

26 Mart 2020 tarihinde erişilmiştir.

Chrysostomou,S. (2004) InterdisciplinaryApproaches in the New Curriculum in Greece: A Focus on Music Education, ArtsEducationPolicyReview, 105:5, 23-30, DOI: 10.3200/AEPR.105.5.23-30 https://doi.org/10.3200/AEPR.105.5.23-30 24 Şubat 2020 tarihinde aşağıdakiadresten erişilmiştir. file:///C:/Users/Hep%C5%9Fen/Desktop/Interdisciplinary%20Approaches%20in%20the%20New%20Curriculum%20in%20Greece%20A%20Focus%20on%20Music%20Education.pdf

Jacobson,J.(2016) (Professional Piano Teaching, Volume 2: A Comprehensive Piano Pedagogy Textbook [Print Replica] E. L. Lancaster (Editor), Albert Mendoza (Editor)Kindle Editionhttps://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=8wjmCAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR3&dq=-)Jacobson,J.(2016)++(Professional+Piano+Teaching,+Volume+2:+A+Comprehensive+Piano+Pedagogy+Textbook+%5BPrint+Replica%5D+E.+L.+Lancaster+(Editor),+Albert+Mendoza+(Editor)Kindle+Edition&ots=IITBSIl-h0&sig=k5NSXIKaa-hkCeQ3rpURFyCp9Bg&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false 30 Mart 2020 tarihinde erişilmiştir.

Donald,E.,( 2012) Music Performance Students as Future Studio Teachers: Are They Prepared to Teach? Educating Professional Musicians in a Global Context Draft Proceedings of the 19th International Seminar of the Commission for the Education of the Professional Musician (CEPROM) International Society for Music Education edited by Janis Well.

Philippos Nakas Conservatory, Athens, Greece July 10-13, 2012- https://www.researchgate.net/profile/Dawn_Bennett/publication/256086454_Possible_selves_and_the_messy_business_of_identifying_with_career/links/00b7d5218541b62588000000.pdf#page=49

26 Mart 2020 tarihinde erişilmiştir.

Jorgensen,E.(2003) Transforming Music Education,Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis https://books.google.com.tr/books?id=g35oopSpsvsC&printsec=frontcover&dq=new+approaches+from+theory+to+practice+in+music+education&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwjptcGHoJ3oAhWBwuYKHfZgAeEQ6AEILDAA#v=onepage&q=new%20approaches%20from%20theory%20to%20practice%20in%20music%20education&f=false 15.03.2020, 23:26 tarihinde erişilmiştir.

Lennon,M. (1996) Teacher Thınkıng: A Qualitative Approach To The Study Of Piano TeachingThesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy at theUniversity of London,InstituteofEducation1996https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10018933/1/362740.pdfcadresinden 25 şubat 2020 tarihinde erişilmiştir.

Lennon,M.,Reed,G. (2012) Instrumental and vocal teacher education: competences, roles and curricula, Music Education Research, 14:3, 285-308, DOI: 10.1080/14613808.2012.685462 To link to this article: http://dx.doi.org/10.1080/14613808.2012.685462

Miksza,P. (2013)TheFuture of Music Education, Music Educators Journal, Vol. 99, No. 4 (June 2013), pp. 45-50 Publishedby: Sage Publications, Inc. onbehalf of MENC: TheNationalAssociationfor Music EducationStable URL: https://www.jstor.org/stable/43289016 Accessed: 21-02-2020 11:21 UTC ,Copyright © 2013 National Association for Music Education DOI: 10.1177/0027432113476305

Moore,K.D(2000) Öğretim Becerileri (Editör:Ersin Altıntaş)( Çeviren:Nizamettin Kaya)Ankara Nobel yayınevi

Ömür. Ö., (2009) Piyano Eğitiminde Öğrencinin Düşünme Biçimine Yönelik Bir Öğretim Önerisi-8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, 23–25 Eylül 2009, OMÜ- http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/samsun/O_Omur.pdf sitesinden 25 mart 2020 tarihinde erişilmiştir.

Parkinson,T. (2016) Mastery, enjoyment, tradition and innovation: A reflective practicemodel for instrumental and vocal teachers, International Journal of Music Education2016, Vol. 34(3) 352–368© The Author(s) 2014Reprints and permissions:sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav DOI: 10.1177/0255761414563196

Pavlovich, K. (2007) The Development Of Reflective Practice Through Student Journals- Higher Education Research&Develeopment, Vol.26.No.3, September 2007,pp.281-295 DOI: 10.1080/14623940903138258

Ünver,G.( 2003) Yansıtıcı düşünme- PegemA Yayıncılık

# GREGORYEN İLAHİLERİNİN OTTORİNİO RESPİGHİ ESERLERİYLE KİLİSEDEN SAHNEYE TAŞINMASI

## DOÇ. TUTU AYDINOĞLU[1]

## GİRİŞ

Eşsiz sonoriteleri ile bilinen besteci Respighi'yi dünya müzik literatürüne tanıtmış eserleri: 'Fountains of Rome'[2]; 'Pines of Rome'[3] ve 'Feste Romane'[4], onun, Gregoryen ilahilerinin temel malzeme olarak kullandığı *Tre Preludi sopra melodie gregoriane*,[5] *Concerto gregoriano* (1921)[6]; *Concerto in modo misolidio'*'[7] eserlerini gölgede bırakmıştır.

Öncelikle dünya müziğinde önemli yere sahip olan Respighi'yi daha yakından tanıyalım. Müzisyen ailesinde doğmuş besteci, piyano eğitimini babasından almış, bununla yetinmeyerek keman eğitimini de F. Sarti[8]'den almıştır. Hatta gençlik yıllarında kemancı gibi hem solist olarak hem de orkestra üyesi olarak faaliyet göstermiştir. G.Martucci[9]'den kompozisyon eğitimi almış besteci 1901 yılında S. Petersburg'da R. Korsakov[10] ile tanışmış ve bestecilik hayatına yön veren değişimler yaşamıştır. Şöyle ki besteci, lise mezuniyet eseri olan orkestra için 'Prelu-

1 İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Öğretim Üyesi (Doç.)
2 'Roman triology'nin ilk eseri 1915-1916 yıllarında yazılmış 'Roma çeşmeleri'
3 'Roman triology'nin ikinci eseri 1923-1924 yıllarında yazılmış 'Roma çamları'
4 'Roman triology'nin son eseri 1928 yılında yazılmış 'Roma ziyafetleri'
5 1921 yılında tamamlanmış Gregoryen ilahileri üzerine 3 piyano prelüdü
6 1921yılında keman ve orkestra için yazılmış Gregoryen konçertosu (3 bölüm)
7 1925 yılında piyano ve orkestra için bestelenmiş 'Misolidik modda Konçerto' (3 bölüm)
8 Federico Sarti (1858-1921) İtalyan kemancı
9 Giuseppe Martucci (1856-1909) İtalyan besteci, şef, piyanist ve öğretmen
10 Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) Rus besteci

dio Corale e fuga'[1], eserini R. Korsakov'un desteğiyle yazmıştır.

5 sene S. Petersburg ve Moskova'da yaşaması, İ.Stravinskiy[2], S.Diyagilev[3] ile tanışması bestecilik düşüncesinde büyük değişimlere sebep olmuştu.

İtaliya'da dönemin taleplerine uygun olarak Respighi de çok sayıda opera yazmış. Hatırlatalım ki, özellikle 19 ve 20. Yüzyıllar, opera İtalya'da tüm müzik türlerinin baş tacı sayılıyordu. Örnek olarak; dünya müzik tarihine 26 opera vermiş C.Verdi[4]'nin meşhur operalarını yazdığı zamanlarda bir quartet bestelemiş, fakat bu quartetin hiçbir zaman yayınlanmadığını biliyoruz. Opera, döneminin gözde türü olmaya devam ediyor ve yerinden taviz vermiyordu. Besteciler için opera yazmak- güzel, rahat ve lüks hayat yaşamak anlamına geliyordu. Bir mektubunda G.Pucchini[5] annesine şöyle yazıyordu: 'Hayalim, çok önemli bir opera bestecisi olmaktır. O zaman ben de zenginler gibi lüks kıyafetler giyecek, omuzumda kürklerle gezeceğim'. Senfoni konserleri ise olağanüstü olay sayılıyordu ve İtalyan orkestraları bu müziği hiç önemsemiyordu.

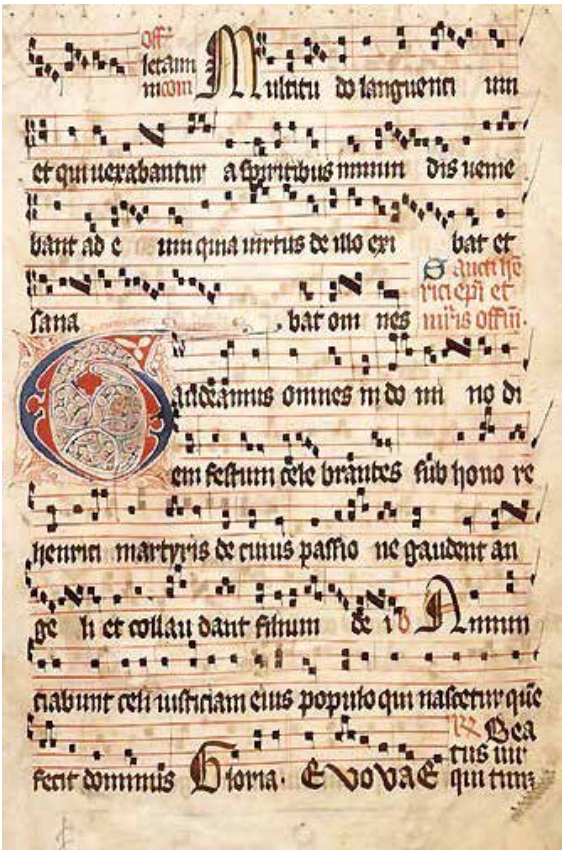
Fakat 20. Yüzyılın başlarında her şey değişecekti. Bu akına karşı çıkan bir grup '80liler akını'[6] adı ile tanınan besteciler İtalya'da senfonik müziğin tekrar hayata dönmesi için savaşmaya başlıyor. Onlar 'Società Italiana di Musica Moderna'[7] isimli topluluk kuruyor. Topluluğun amacı 'Sahnenin eskimiş haline genç ruh katmak'tı. Topluluğu oluşturan besteciler içinde A.Toscanini[8], M.Bossi[9] ve F.Busoni[10] gibi dehalar yer alıyordu. Topluluğun düşüncelerini destekleyen genç bestecilerden G.Malipiero[11], A.Casella[12], İ.Pizzetti[13] ve en önemnlisi Respighi de bu akına katılıyor. Ve tam da bu topluluğa katıldıktan sonra Respighi, onu tüm dünyaya tanıtacak eserleri yazılıyor. Besteci 'Roma Triology'yle tüm dünyada tanınmasına rağmen aslında bir kemancı ve piyanist olarak konçertolarının solişt repertuvarlarda önemli yer tutmasına umut ediyordu. Bu eserlerin yazılmasında en büyük rolü ise onun eşi oynamıştı.

Besteci 1919 yılında kompozisyon öğrencisi Elsa Olivieri Sangiacomo ile evleniyor. Kısa sürede Elsa besteciyi Gregoryen ilahisinin gizemleriyle tanıştırıyor.

1 Prelüd; koral ve füg
2 İgor Stravinsky (1882-1972) Rus besteci, şef, piyanist
3 Sergey Diyagilev (1872-1929) Rus kültür ve sanat eleştirmeni
4 Giuseppe Verdi (1813-1901) İtalyan besteci
5 Giacomo Puccini (1858-1924) İtalyan besteci
6 Ünlü müzik yazarı onlara bu ismi, hepsinin 1880 doğumlu olmasını vurgulamak için vermişti.
7 İtalyan modern müzik topluluğu
8 Arturo Toscanini (1867-1957) İtalyan orkestra şefi
9 Marco Enrico Bossi (1861-1925) İtalyan org sanatçısı
10 Ferruccio Busoni (1866-1924) İtalyan bestecisi, piyanist, p,yano ve kompozisyon öğretmeni, orkestra şefi
11 Gian Francesco Malipiero ( 1882-1973) İtalyan bestecisi, müzikolog
12 Alfredo Casella (1883-1947) İtalyan besteci, piyanist
13 İldebrando Bizetti (1880-1968) İtalyan bestecisi, müzik eleştirmeni

Gregoryen ilahileri, Roma Katolik kilisesinin latince söylenen (bazı zamanlarda yunanca) teksesli, eşliksiz şarkılardır. Bu ilahilerin Avrupa'da 9-10. Yüzyılda ortaya çıktığı söyleniyor. Anlatımlara göre bu ilahiler Papa Grigoriy I tarafından ortaya çıkarılmıştır. Fakat araştırmacılar bu ilahilerin dönem olarak daha geç zamanda yayıldığının üzerinde duruyor. Gregoryen ilahileri önce 4, sonra 8 ve nihayetinde 12 mod şeklinde bir bölgü almışlar. Gregoryen ilahileri neume[1] yazım kurallarıyla notaya alınıyordu.

**Örnek:** Gregoryen yazım şekli örneği



Bu ilahilerin çok sesli düzenlemeleri 'organum' ismi taşıyor. Ve Batı müziğinde çoksesli müziğin gelişimi buradan alınmıştır.

Gregoryen ilahilerinin etkisi altında kalan Respighi, arkaik melodilerin muazzam potansiyelini farkediyor ve o dönemde yazdığı tüm eserlerde gregoryen melodilerini kullanmaya başlıyor. Elsa, hatıralarında yazıyor: çok kısa bir zaman

1 Neume- 5 satırlı nota yazılımından önce kullanılan en eski nota yazım şeklidir. Bu nota yazımında ölçü çizgisi yoktu. Notalar ritmleri ve yükseklikleri belirlemek için belirli bir şekilde yazıya alınıyordu.

içinde sevgili eşim, ilahilerle ilgili benim bildiklerimden daha fazlasını öğrendi. Bu ilahiler onun hayatının saplantısı haline geldi. 1919 sonrası yazılan tüm eserlerde ya açık, ya da gizli bir şekilde muhakkak bu ilahileri duyabiliyoruz. Zaman zaman maestro bana söylerdi 'Elsa, bu ilahileri Katolik ayini çerçevesinden çıkarmak, muazzamlıklarını her kese yaymak gerekiyor'. Sevgili eşim, 1919 yılının son baharında, balayımızda kısa süre zarfında 'Tre preludi sopra melodie gregoriane' isimli 3 prelüdünü yazıyor. Bu prelüdler maestronun o dönemki ruh halini, neşesini, mutluluğunu ve aynı zamanda dini duygularını anlatıyor.'[1]

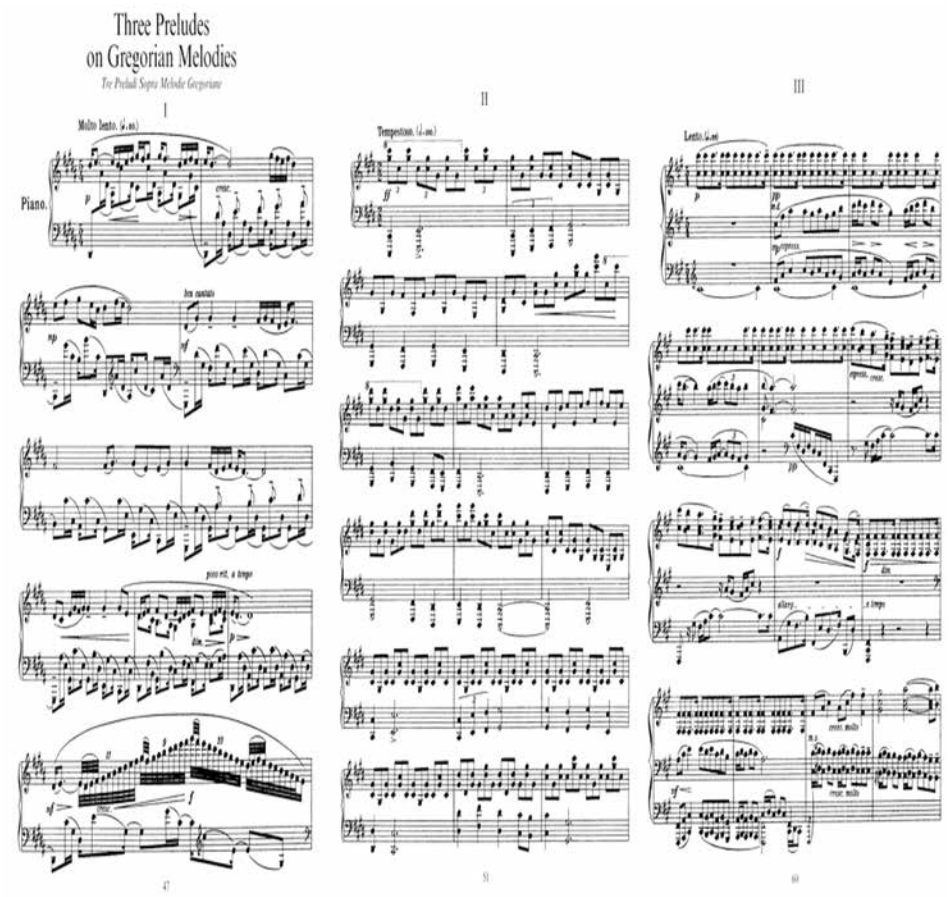
## Tre preludi sopra melodie gregoriane

Bu üç prelüd bestecinin ve aynı zamanda İtalyan piyano müziğinin nadir ve en önemli eserlerindendir. Prelüdler aynı zamanda bestecinin Gregoryen ilahileri etkisiyle yazılmış ilk eserlerdir. Prerlüdler bestecinin hayatının en güzel döneminde- balayında yazılmıştır. Daha önce de söylediğimiz gibi besteciyi Gregoryen ilahileriyle eşi Elza tanıştırmıştı. Balayında Elza sık sık Gregoryen ilahilerinden 'Gradule Romanum' temasını şarkı gibi söylerdi. Preludler tam da bu parçanın etkisiyle yazılıyor. Eserlerin bitiş tarihi elyazmalarda 1921 olarak not düşülmüştür. Ayrıca dikkat çeken bir detay daha var. Elyazmada eserler bestecinin 'Società Italiana di Musica Moderna' topluluğundan arkadaşı olan piyanist ve besteci Alfredo Casella'ya ithaf edilmiştir.

3 prelüdün de aynı parçadan esinlenerek yazılması-onları bir bütün haline getirmiştir. Şöyle ki, G diyez minörde yazılmış ve karakter olarak karanlık geceyi anımsatan 1. Prelüdün motifleri karakter olarak ona tamamen zıt olan, coşkulu 2. Prelüdde ( C diyez minör) tekrar geçiyor. (bu sefer bas sesinde)

1 Elsa Respighi, in Ottorino Respighi: dati biografici ordinati (Ricordi: Milan, 1962)

**Örnek:** 1, 2 ve 3 numaralı prelüdlerdenlerden kesitler




5/4lük ritme sahip 3. Prelüd ise (fis moll) daha çok bir ağıtı hatırlatıyor. Karakter olarak bir birinden çok farklı olan bu prelüdleri işıklı, umut dolu melodiler tek çatı altında birleştiriyor.

Besteci gençliğinde kendine bir söz veriyor: 'asla eserlerimde değişiklik yapmayacağım'. Fakat 1925 yılında eşinin baskısıyla bu sözünden vazgeçiyor ve prelüdlerin orkestra versiyonu üzerinde çalışmaya başlıyor. Fakat bu yolda Respighi bir zorlukla karşılaşıyor.

Şöyle ki, prelüdler Universal Edition[1] tarafından yayınlanmış ve telif hakları alınmıştır. Bu yayın evi eserin başka bir versiyonunu yayınlamayı reddediyordu. Bu konuda ona yardıma gelen arkadaşı Claudio Guastalla[2] besteciye bir prelüd

1 Universal Edition – 1901 yılında Viyana'da kurulan bir müzik edisyon şirketidir. 20 ve 21. Yüzyıl bestecilerinin de eserlerini içeren 30000 den fazla arşivi bulunmaktadır

2 Claudio Guastalla (1880-1948) İtalyan opera libretisti. Respighi ile iş birlikleri yaratıcılığının en önemli işleridir. Yazar Respighi il iki opera 'Maria Egiziaca' ve 'La fiamma' iş birliğinde bulunmuş, aynı zamanda 'Misica di O. Respighi' kitabının yazarıdır.

daha yazmayı, eserin ismini değişmeyi ve hakları Universal Edition'dan almayı tavsiye ediyor. Respighi, öncelikle 4 parçadan oluşacak Senfonik eser için isim düşünüyor. 'Dört kilise kapısı' gibi bir isim düşünen besteci son anda bu ismin çok fazla renkli olduğuna karar veriyor ve 'Vetrate di chiesa'[1] isminde karar kılıyor. Aynı zamanda eserin hakları Universal Edition'dan alınıp Ricordi[2] yayın evine veriliyor. Fakat bunu da söyleyelim ki, eserin orkestra versiyonu pek sevilmemiştir.

## Concerto Gregoriano

Dünya müzik tarihinin en güzel eserlerden biri olan Concerto gregoriano solistlerin ve orkestraların repertuarlarının vazgeçilmez eseri olacaktı. Respighi hem keman konçertosu hem de Piyano konçertosu için tam da bu düşüncede idi. Fakat her iki konçerto bu başarıyı elde edemedi. Müzisyen ve araştırmacıların düşüncesine göre eserlerin başarı elde edememesinin sebebi, müzikal veya teknik açıdan zayıf olması değil, eserlerin yayınlandığı dönemde gerektiği ilgi ve dikkati görememesidir. Şöyle ki, 'Concerto grigoriano' Respighi'nin eserlerinin yayın hakları olan Ricordi firması tarafından değil Universal Edition tarafından yayınlanmış ve dikkat dışı bırakılmıştır.

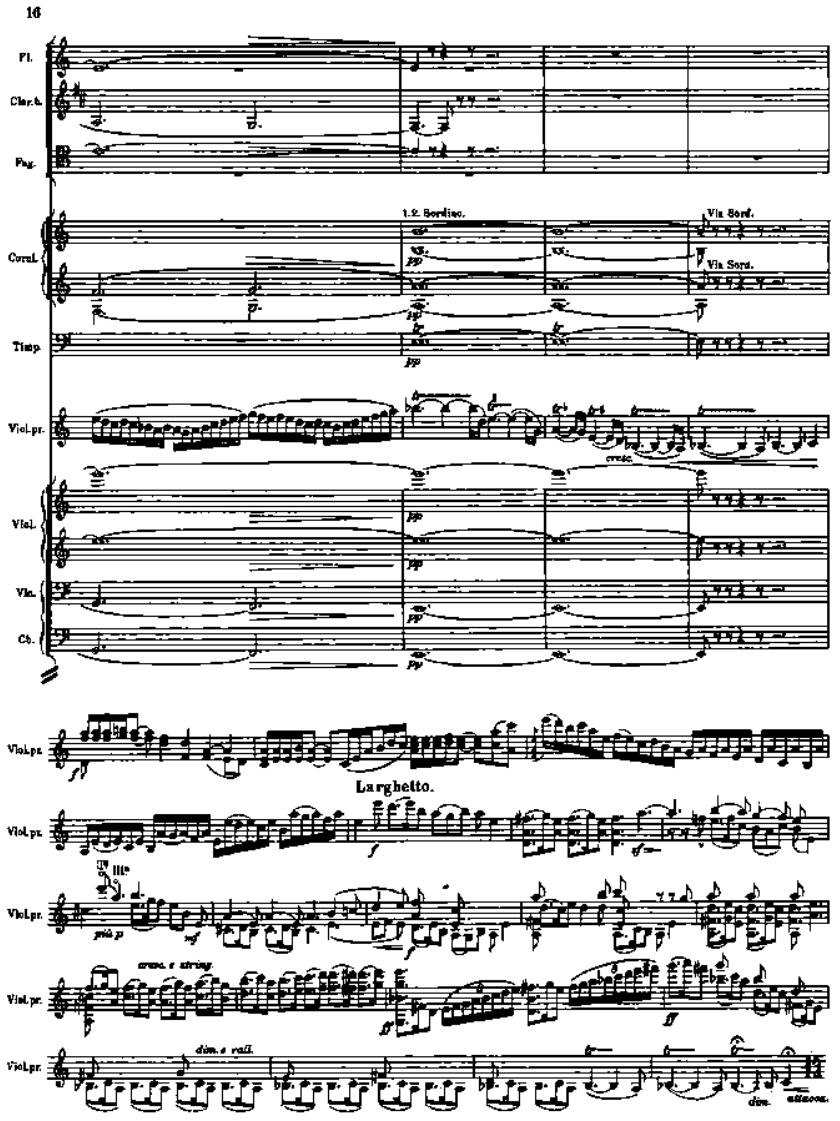
Besteci bu eseri 'Poema Autuanelle'[3] ve 'La Campana Sommersa'[4] operaları üzerinde çalıştığı dönemde yazıyor. Üç büyük eser üzerinde çalışmak besteciye hiç de zor gelmemişti. Bunun sebebi konçertonun temalarının ve yapısının artık çoktan kafada bitmesi ve sadece notaya dökülmesi kalmıştı.

Eserle ilgili en güzel yoruma David Ewen klitabında rastlıyoruz: 'Konçertonun Paris prömiyeri öncesi, ismi kayda geçmeyen bir konser yazarı dikkat çekici bir nüansa dokunuyor: 'Esere Concerto Grigoriano' ismi sadece Gregoryen motifleri üzerinde yazıldığı için değil, aynı zamanda orta çağ kilise ortamının saf, şeffaf dokusunu bize iletebildiği için verilmiştir. Tabi, bestecinin en başta bu duyguları bize anlatmak için neden bu türü seçtiğine tereddütle yaklaşa biliriz. Çünkü keman ve orkestra için konçerto, artık iki asırdan fazla zaman diliminde solist ve diğer çalgıların birbiriyle yarıştığı tür olarak kabul edilmiştir. Ama daha dikkatli dinlenilirse bu eserin aslında diğer konçertolardan büyük farkı olduğunu, solo enstrüman ve orkestra arasındaki bağlantının farklı bir anlama sahip olduğunu görebiliriz; burada solist (keman) geleneksel liturjik[5] müzikte ana rolü üstlenen şarkıcı (cantor), orketsra ise büyük dini inancı olan koro rolündedir.'[6]

1 Kilise camları (pencereleri)
2 1808de Giovanni Ricordi tarafından kurulmuş, 17.000 aşkın esere sahiplik eden yayın evi
3 1924 yılında yazılmış tek bölümlük opera
4 1936 yılında yazılmıştır. Bu Operanın da Libretisti Guastalla'dır
5 Liturji- Hrıstiyanlıkta, halka açık dini ibadetlerin, nasıl yapılacağını belirleyen formlar bütünüdür.
6 David Ewen 'The World of Twentieth Century Music' (Prentice-Hall, NJ, 1969)

Andante Tranquillo[1]- alışılmış parlak konçerto girişine sahip değildir. İlk notalardan farklı bir dünyaya yolculuk başlıyor. 1. Bölüm ilk notadan son notaya kadar, sabrlı, anlatımcı karakteriyle dikkat çekiyor. Bu bölüm kemancının teknik özelliklerini sergilemenin ötesinde onun nasıl bir 'şarkıcı' olduğunu göstereceği bölümdür.

**Örnek.** 'Concerto Gregoriano' 1. Bölüm kadans

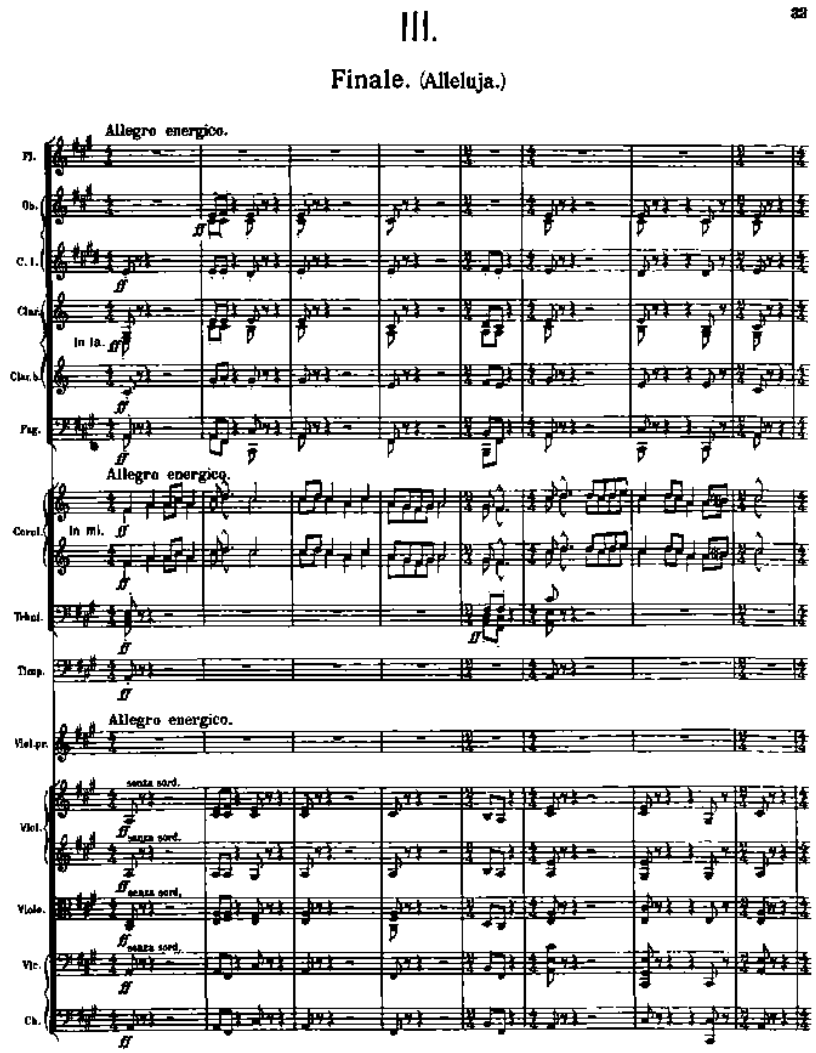



1 Rahat bir tempoda, sakin

2. bölüm- Andante esperssivo e sostenuto[1]- Bu bölüme solo keman, karakter olarak halk ezgilerini hatırlatan bir melodiyle giriş yapsa da, orkestranın cevabı eserin stilini ve karakterini bize tekrar hatırlatıyor.

3. bölüme Alleluja[2] ismini veren besteci, bakırların muazzam girişinde temayı geçirdikten sonra, solist aynı temayı tekrar edip geliştiriyor. Tüm bölüm boyu aynı düzen devam ediyor- tema önce orkestrada geçiyor, solist tema tekrarı yaparak onu geliştiriyor.

**Örnek:** 'Concerto Gregoriano' 3. Bölüm giriş




1 İfadeli, acele etmeden

2 Şükürler olsun

### ‘Concerto in modo misolidio’

Bu konçertonun yazılış zamanı, o zaman zarfında paylaşılan heyecan ve duygusal hisler ayrı bir dikkati hakkediyor. Respighi’nin eşi Elza’nın hatıralarında bu esere özel yer verilmiştir. O hatıralardan birkaçını hatırlayalım: ‘Roma dönüşü maestro konçerto üzerinde çalışmaya başladı. Eserin alt yapısı neredeyse tamamlanmıştı. Sevgili eşim artık kullanacağı melodileri belirlemişti. Onun düzenli bir şekilde temmuz ve ağustos ayının her gününü sabah yediden akşama kadar çalışma masası etrafında çalıştığını hatırlıyorum. Maestro eserle ciddi anlamda bütünleşmişti. Hatta, o sıcak temmuz günlerinden birinde olmuş bir olayı hatırlıyorum: Yemek saatinden maestronun odasına geldim. Eşim tüm ruhuyla eser üzerinde çalışıyordu. Yazın sıcağından üst kıyafetini çıkarmış, beline kadar çıplaktı. O an, güneş ışıklarıyla duvarda yaranmış gölgeyi izledim… Gölgede eşimin kafası üzerinde hale duruyordu. Ben bu konuyu hiçbir zaman ona anlatmamıştım. Fakat, bunun psikolojik bir hayal olmadığına eminim. Sıradan bir gün ve sıradan bir yemek saatinde duvarda gördüğümün hayal değildi’[1]

1925 yılının ağustos ayında henüz daha “The Sunken Bell” adlı operası üzerine çalışmalarını devam ederken daimiliğini sürdürecek yegane eserlerinden biri ve sanat hayatının baş yapıtları arasında ilk sırayı tutacak olan “Piyano ve Orkestra için Miksolidik Modda Konçerto”yu tamamladı. Eserin Dünya Prömiyeri ise Respighi’nin solistliğinde ve W. Mengelberg[2] şefliğinde New York Filarmoni Orkestrası ile Carniege Hall[3]’da yapıldı. Mütevazi karaktere sahip olan besteci, hiçbir zaman kendini profesyönel piyanist saymadığını söylemişti. Daha önce de söylediğimiz gibi, Respighi ailede babasından piyano dersleri almış, fakat eğitimini keman ve viyola enstrümanları üzerine yapmıştır. Sonra bu iki çalgı aletini bırakarak tüm dikkatini piyanoya vermiş ve piyano eserlerinin birçoğunun prömiyerini kendisi yapmıştır.

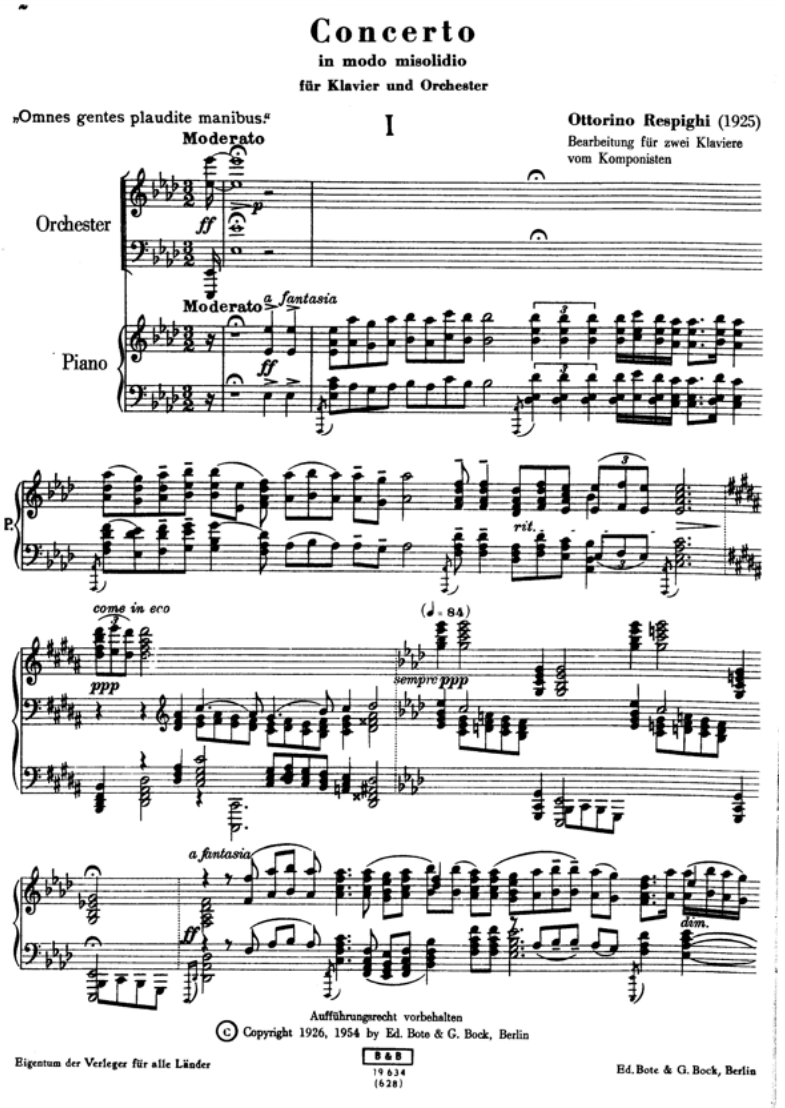
Miksolidik mod, gregoryen edebiyatının temelinde yer alan son 4 makamdan biriydi. ‘Omnes gentes plaudite manibus’ ilahisi üzerinde yazılan konçerto zengin tempo değişimlerine, neredeyse her sayfada farklı ritimle karşılaşabileceğimiz bir eserdir.

1.Bölümde geçen tempo değişimleri; Moderato[4] - espressivo[5] – Più mosso[6]- Moderato – Marcato[7] – Moderato e calmo[8] – Più mosso- Poco sostenuto[9] –

1 Elsa Respighi, in Ottorino Respighi: dati biografici ordinati (Ricordi: Milan, 1962)
2 Joseph Willem Mengelberg (1871-1951) Hollandalı şef
3 Manhattan’da bulunan dünyanın ünlü konser salonu
4 Orta hız
5 Duygulu, içten
6 Biraz canlı
7 Belirterek
8 Orta hızda ve sakin
9 Sbiraz sabrlı

Cadenza[1]- Liberamente[2] – Mistico[3]. Bu değişimleri göz önünde bulundurarak ne kadar zengin bir eserle karşı karşıya olduğumuzu hayal edebiliriz. İlk bölüm Ascension ayininden Viri Galilaei adlı ilahi üzerine kurulu. Tema daha girişte piyano kadansıyla birlikte duyuluyor ve farklı yapılarda karşımıza çıkmaya devam ediyor.

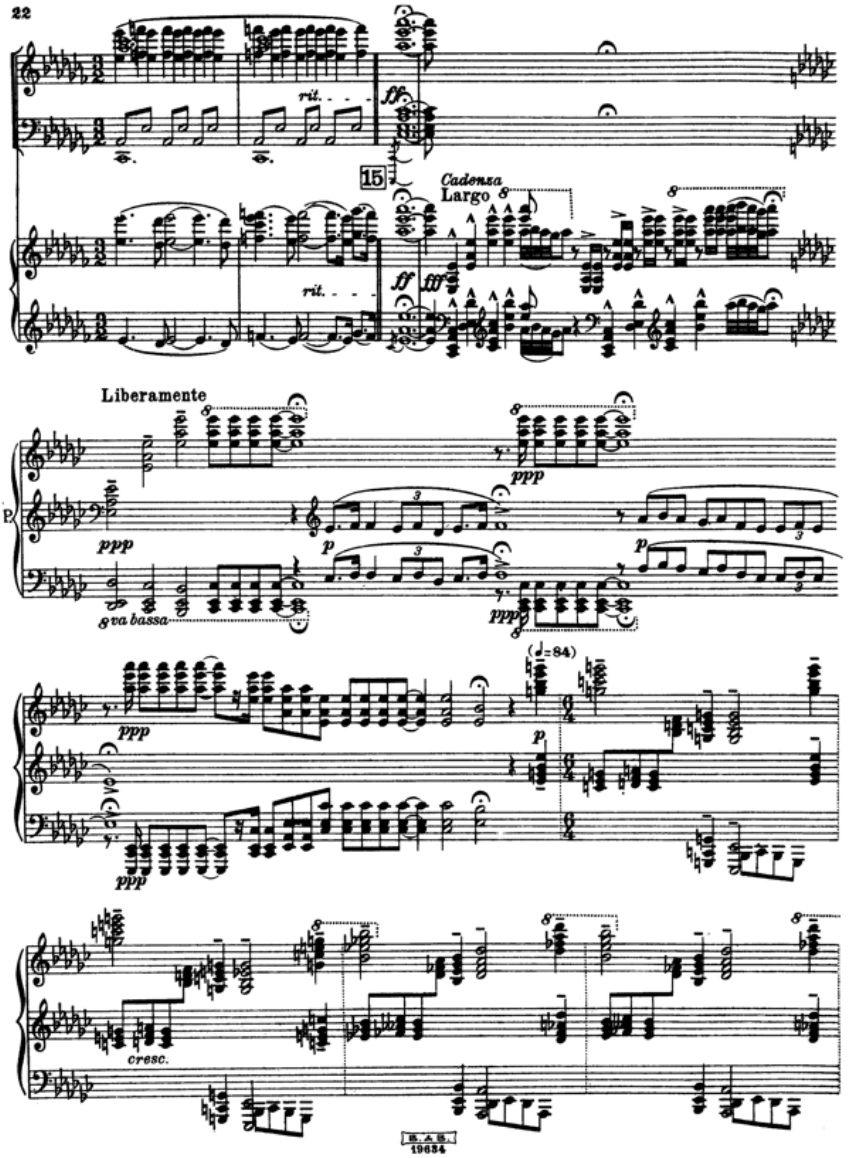
**Örnek:** 'Concerto in modo misolidio' Giriş.
(piyano partisi alt satırdadır. Edisyon tercihi)




1 kadans
2 Serbestçe
3 gizemli

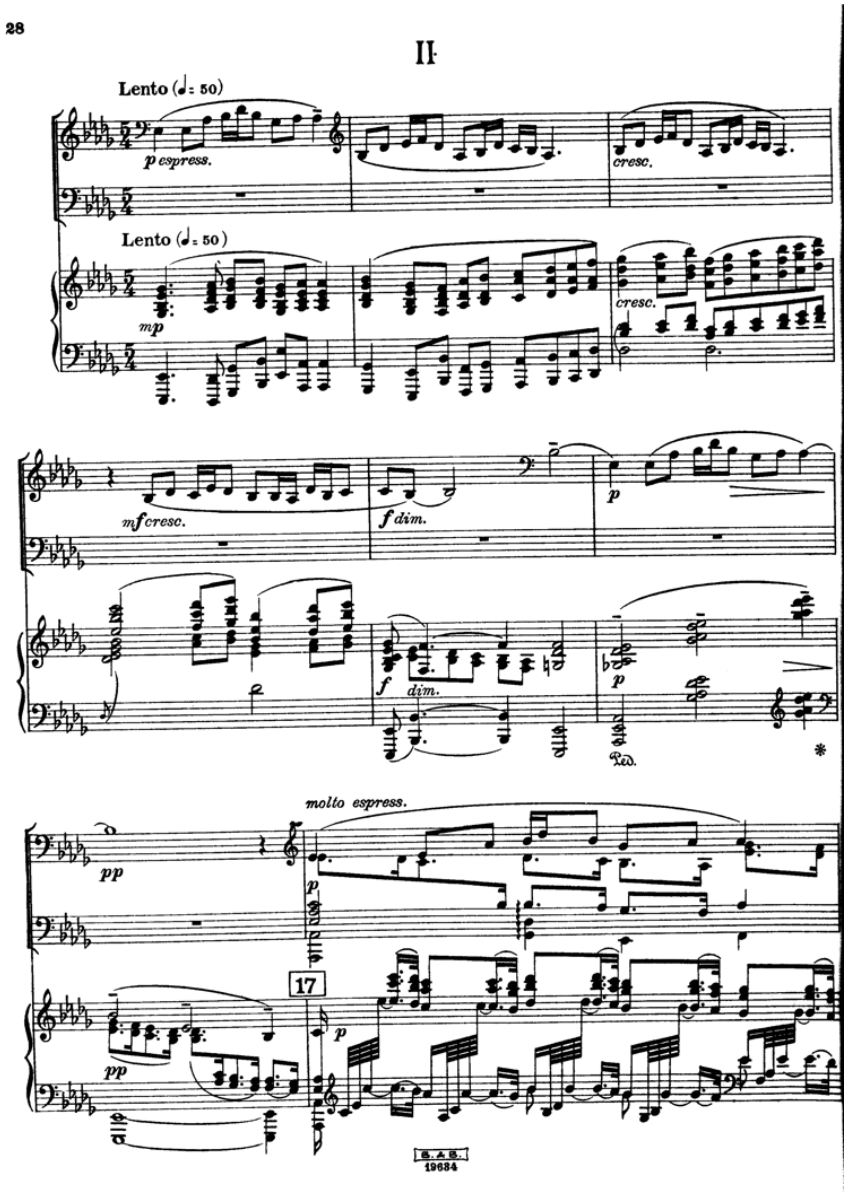
Viri Galilaei motifinin varyasyonları olan 2 yardımcı tema ise bölüm süresince kontrast oluşturmaya zemin hazırlıyor ve aynı zamanda bölümün kapanışında yer alan, piyanonun çanları taklit ettiği kadansta ihtiyacı olan atmosferi sağlıyor.

**Örnek:** 'Concerto in modo misolidio' Kadans



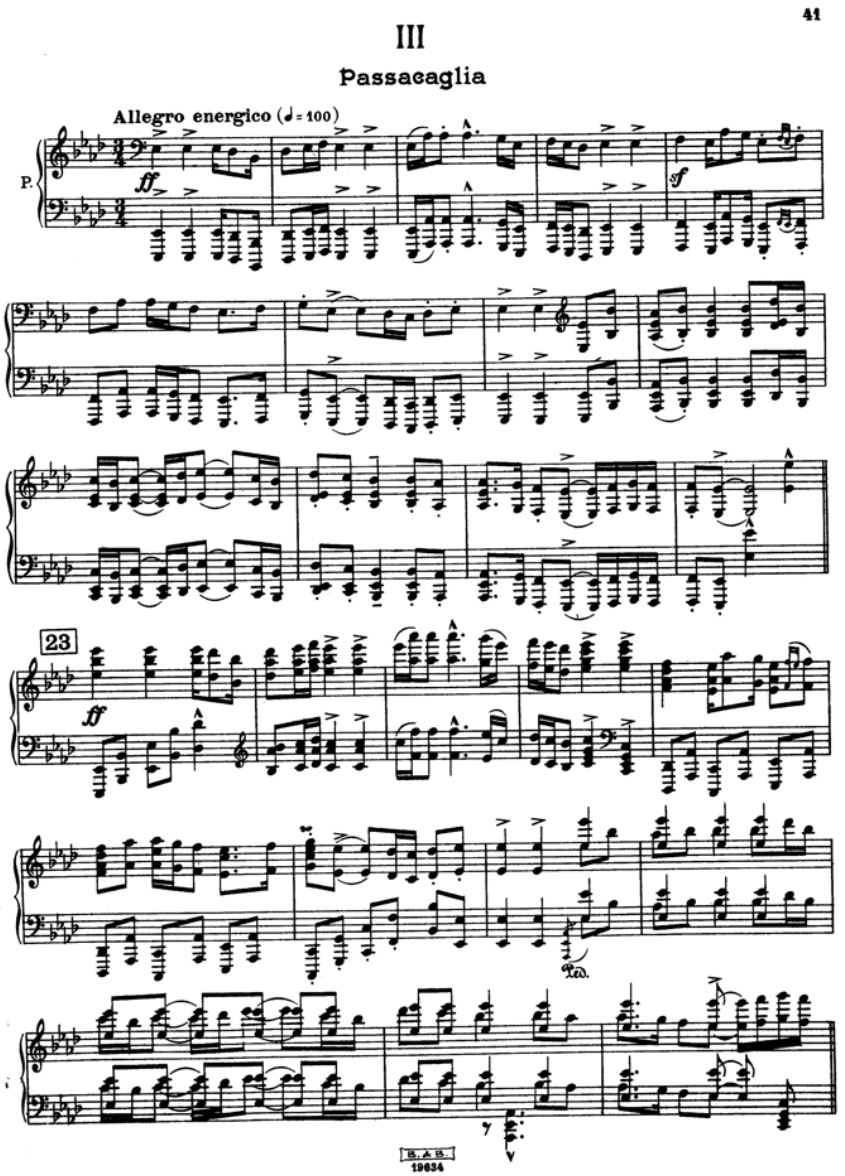

Devamında Lento ile giriş yapan 2. bölümde, viyolonsellerden yükselen romantik bir melodi (8. modda bir şükür duası) bölüm boyunca bize eşlik edecek zengin armoniler içeren ve doğanın berraklığını andıran o atmosfere ortam oluşturuyor.

**Örnek :** 'Concerto in modo misolidio' 2. Bölüm giriş
( piyano partisi yine alt satırlardadır




Lento'nun ortasında yer alan heyecan uyandıran ve doğaçlamayı andıran yapısı, bakır enstrümanların yoğun korali ile sekteye uğruyor ve bu, bizi ana temanın tüm görkemiyle tekrar duyulduğu final ile piyanonun ara vermeden 3. bölüm olan Passacaglia'ya (8. modda bir merhamet duası) gösterişli bir giriş yaptığı notalara sürüklüyor.

**Örnek:** 'Concerto in modo misolidio' 'Passacaglia' Solo piyano girişi



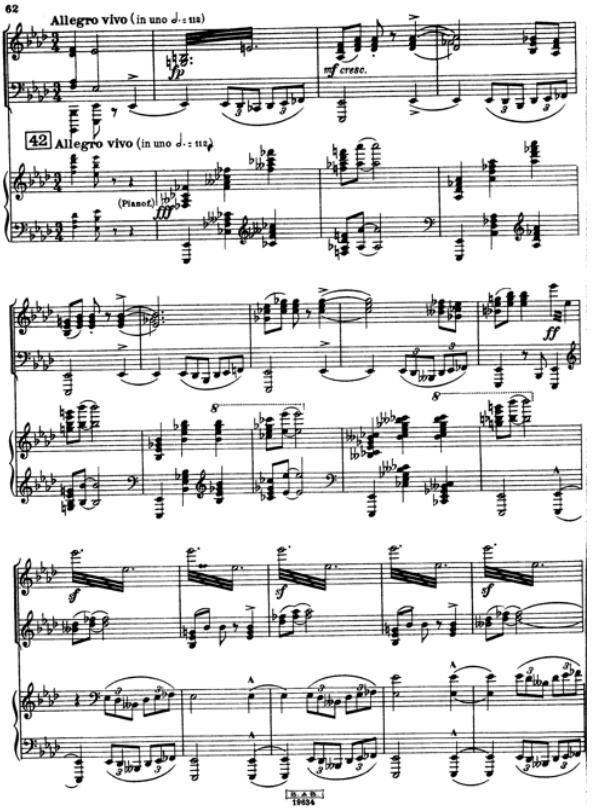

Orkestra son bölümde, tartışırken aynı anda konuşan insanları andıran bir giriş yapıyor ve bizi ana temaya, Respighi'nin orkestrasyon becerilerini sergilediği rengarenk armonilerle yönlendiriyor. Konçertonun 3 bölümü de serbest bir tarza sahip. İsmi Passacaglia olan 3. bölüm dahi aşırı serbest bir formda, her bölümde karşımıza çıkan ve eseri tanımlayan melodiyle birlikte ilerliyor.

İlk bölümde karşılaştığımız tempo zenginliyi, 3. Bölümde de başarılı şekilde

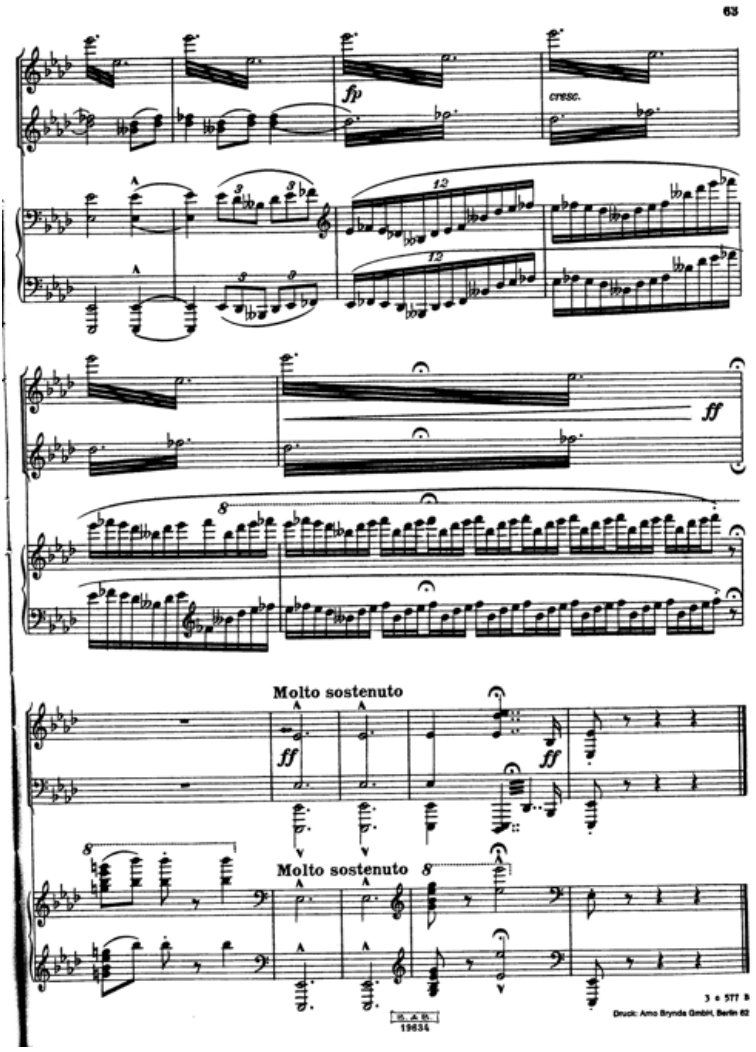
sergileniyor: Allegro energico[1] – Più allegro[2] - Vivace[3] – Con slancio[4] - Poco sostenuto[5] - Solo a fantasia[6] – Allegretto[7] -Allegro ritmato[8] -Allegro vivo[9] -Andante espressivo[10]-Più lento, calmo[11] – Allegro -Sostenuto– Allegro vivo

Devamındaki piyano kadansı ise bizi birdenbire sessiz bir ortama sokuyor. Bu sakinlik adeta fırtına öncesi sessizliği andırıyor, zira sona doğru daha da görkemli bir hal alan, ana temayı tekrar duyduğumuz ve etkileyici bir son ile konçertonun son bulduğu Allegro ritmico bölümüyle karşılaşıyoruz.

**Örnek:** 'Concerto in modo misolidio' 3. Bölüm final




1 Oldukça hızlı ve enerjik
2 Daha da hızlı
3 Canlı
4 İvme ile
5 Bir az temkinli
6 Kadansın gibi,solo
7 Allegro'dan daha yavaş
8 Allegro temposunda
9 Canlı ve hızlı
10 İfadeli bir andante
11 Bir az daha ağır ve durgun




Teknik açıdan piyanisti çok zorlayan bu eserde, romantik dönem konçertolarını icra etmek için gereken tüm özelliklere sahip olunması bekleniyor. Bu özelliklerin yanı sıra, piyanist bu eserin baştan sona bir şarkı olduğunu unutmamalı, icra ederken bir koro cantoru gibi, doğru 'rubato[1]'lar yapmalı, ilahilerin üzerine yapılmış improvizeleri tümüyle hissetmeli, orkestraya da bunları hissettirmelidir. Aynı 'Concerto grigoriano' da olduğu gibi bu konçertoda da solist eserin ilk notasından son notasına kadar bir ilahi söyleyen şarkıcı rolündedir.

1 Temponun serbest bir anlayışla hızlandırılıp, yavaşlatılması

## SONUÇ

Respighi'nin 5 konçertosu, anlamsız bir şekilde bestecinin 'Roman triology' senfonik eserlerinin gölgesinde kalmıştır. Yukarıda anlattığım, mistik Concerto Gregorino ve Concerto in modo misolidio dışından bestecinin, neoklassizmi temsil eden 5 solist (solistler içinde piyano da var) ve yaylılar için konçertosu- 'Concerto a cinque' ve Piyano ve orkestra için 'Toccata'sı var. İlk tek bölümlü konçertosunu ise daha Rimskiy- Korsakov'la çalıştığı dönemde yazmıştı.

Concerto in modo Misolidio ve Toccata'nın prömiyerlerinde solist, bestecinin bizzat kendisi olmuştu. Gayri standart melodilere sahip bu eserler, aslında bestecinin de iddia ettiği gibi dünya müzik tarihinde ve solistlerin repertuvarında önemli yer tutmalı idi. Bu hayal koca bir asırda gerçekleşememiştir. Müzikal ve teknik açıdan başarılı olan bu eserlerin, popüler olmamasının ana sebebi yayın evlerinin bu eserlere karşı sorumsuzluğu ve aynı zamanda dönemin alışılmış bir kuralının da unutulması olmuştur. Dünya müzik tarihinde yazılmamış, fakat uygulanan kuralları vardır. Bunlardan biri de – eserin ün kazanması için, onun ünlü birisi tarafından icrası ve ya ünlü birine ithafı yazılı olmayan kurallar listesindedir. Concerto inmodo Misolidio prömiyeri Horowitz'le yapsaydı ve ya eser Gould'a ithaf edilseydi acaba bu eserlerin agıbeti aynı olur muydu?

Son olarak, 'Concerto in modo Misolidio' nun Türkiye prömiyerini yapmış bir piyanist olarak, bu eserlerin önümüzdeki 100 yıl içinde daha önemli yere gelmesini diliyorum.

Beni bu eserler tanıştıran, Boğaziçi filarmoni orkestrasına teşekkrülerimle...

## KAYNAKÇA

Ahmet Say 'Müzik sözlüğü' Müzik ansiklopedisi yayınları 2002

Elsa Respighi, in Ottorino Respighi: dati biografici ordinati (Ricordi: Milan, 1962)

David Ewen 'The World of Twentieth Century Music' (Prentice-Hall, NJ, 1969

Claudio Guastalla 'Musica di O. Respighi' (Universal Muscic MGB 1931)

Vikipedia

https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.220176&catNum=220176&filetype=About%20this%20Recording&language=English

https://www.gramophone.co.uk/review/respighi-concerto-in-modo-misolidio-fontane-di-roma