

MÜZİK

ALANINDA ULUSLARARASI
ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER

EDİTÖR

PROF. DR. HASAN ARAPĐİRLİÖĐLU

ARALIK
2023

 SERÜVEN
YAYINEVİ



Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2023

ISBN • 978-625-6760-53-0

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.serüvenyayınevi.com

e-mail: serüvenyayınevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

MÜZİK

Alanında Uluslararası Araştırma ve Değerlendirmeler

Aralık 2023

Editör

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

FLÜT EĞİTİMCİLERİNİN FLÜT EĞİTİMİNDE DEŞİFRE ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Müge Sude TURGUT, Gülce COŞKUN ŞENTÜRK..... 1

Bölüm 2

MUCUR YÖRESİ MÜZİK KÜLTÜRÜ ÜZERİNE GENEL BİR İNCELEME

Şenol AFACAN 23

Bölüm 3

ÜÇ TELLİ KLASİK KEMENÇE İÇİN NEVA TELİNDE POZİSYON GEÇİŞLERİ

Çisil ÖZYAMAN 39

Bölüm 4

"MÜZİKTE BELİRSİZLİK" (INDETERMINACY), "ALEATORİK MÜZİK" (ALEATORIC/CHANCE MUSIC) VE "RASLAMSAL MÜZİK" (RANDOM MUSIC) TANIMLARININ İNCELENMESİ

Kutup Ata TUNCER..... 53

Bölüm 5

BESTE-İ KADİMLER'İN YAPISAL ÖZELLİKLERİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Ömer Faruk BAYRAKÇI 71

Bölüm 6

MULTİDİSİPLİNER YAKLAŞIMLA ŞAN TERAPİ

Ayhan HELVACI 87

Bölüm 7

**KAPRİS FORMU ÖNCESİNDE İTALYAN KEMAN
SANATINDA EĞİTİM VE İCRA ALANINDAKİ
GELİŞİM: KEMAN SANATÇILARI/EĞİTİMCİLERİ
VE KEMAN YAPIMCILARI**

Cavid ASADOV, Levent DEĞİRMENCİOĞLU..... 101

Bölüm 8

**BAROK DÖNEMDE KULLANILAN FLÜT
TEKNİKLERİ VE SÜSLEMELERİ**

Bahar SARIBOĞA AKCA 117

Bölüm 9

**2018-2022 YILLARI ARASINDA OKUL ÖNCESİ
DÖNEM MÜZİK EĞİTİMİ ALANINDA YAPILMIŞ
LİSANSÜSTÜ TEZLERİN İNCELENMESİ**

Mine Ebrar AKMES, Elvan GÜN..... 133

Bölüm 10

**ABDÜLKADİR MERAGİ'YE VERİLEN ÖDÜL
"KERÛB ALTIN DİNARLARI", YAHUDİ-HRİSTİYAN
ALTINLARI MIYDI?**

Recep USLU 149

Bölüm 11

ATATÜRK'ÜN MÜSİKİ KİMLİĞİ

Yıldırım AKTAŞ..... 167

Bölüm 12

**ON BEŞİNCİ YÜZYIL MAKAM MÜZİĞİ
KURAMINDA GERDÂNİYE MAKAMI**

Gülay KARMAHMUTOĞLU 177



Bölüm 1

FLÜT EĞİTİMCİLERİNİN FLÜT EĞİTİMİNDE DEŞİFRE ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

*Müge Sude TURGUT¹
Gülce COŞKUN ŞENTÜRK²*

1 Yüksek Lisans Öğrencisi/Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bl. Müzik Eğitimi ABD/ ORCID ID: 0000-0002-4036-8753

2 Doç. Dr. /Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bl. Müzik Eğitimi ABD /ORCID ID: 0000-0003-4011-2229

1. GİRİŞ

Müzik eğitiminin önemli bir boyutunun çalgı eğitimi olduğu bilinmektedir. Çalgı eğitimi; müzik eğitimi ile edinilen bilgi, beceri ve yeterliklerin ortaya konulmasına, sahnelenmesine aracı olan, müzik eğitiminde uygulamalı olarak gerçekleştirilen bir eğitimidir. Yalçınkaya, Eldemir ve Sönmezöz'e (2014) göre; "Çalgı eğitimi; "önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda, programlı bir şekilde, yüz yüze eğitim yaklaşımı esas alınarak yürütülen ve bireye özgü niteliklere uygun olarak düzenlenen, çalgı öğretim süreci olarak tanımlanabilir. Bu süreç içinde öğrenci, çalgı hakkında bilişsel, devinışsel ve duyuşsal öğrenme alanlarında temel bilgi ve beceriler ile tüm teknik davranışları kazanmakta ve belirlenen hedefleri çalgısı aracılığıyla gerçekleştirmektedir." (s. 1584).

"Çalgı eğitiminin bir boyutu olan flüt eğitimi ise; flüt çalmayı öğrenebilme, flüt çalmayı geliştirebilme, çalgıyı etkin kullanabilme basamaklarını gerçekleştirecek şekilde yürütülen, öğretim elemanı ile öğrencinin iletişim ve etkileşim içerisinde gerçekleştirdiği bir eğitim sürecidir" (Cüceloğlu, 2006, s. 593). Bu eğitim sürecinde flüt çalmayı öğrenebilmek ve belirli bir yeterlik seviyesine ulaşabilmek için temel teknik çalışmaların düzenli olarak yapılması gerekmektedir. Düzenli olarak yapılan çalışmalar şüphesiz ki flüt eğitiminin amaçları çerçevesinde hedef davranışların kazanılmasına olanak sağlayacaktır. Gerek derslerde gerekse de öğrencilerin kendi kendilerine düzenledikleri bireysel çalışmalarında temel teknik çalışmalara yanı sıra deşifre çalışmalarının yapılması oldukça önemlidir. Öyle ki Üstün (2018) çalışmasında "... Müziksel becerileri kazandırmayı hedefleyen flüt eğitiminin öğrenme alanları ve bu alanları oluşturan hedef davranışların kazandırılmasında deşifre önemli bir yere sahiptir (s. 1887)" ifadesiyle bu görüşü desteklemektedir. Deşifre, kelime anlamı olarak "çözülmüş, açıklanmış; deşifre etmek ise bir şifreyi veya güç bir yazıyı çözmek, okuyup anlamaktır" (TDK, 2005, s. 511) "Müzikte deşifre okuma, notaları, ilk okumada, yani önceden çalışılmaksızın ilk görüşte okuyup seslendirme becerisidir. Deşifre okuma daha önce görülmemiş sözsüz bir müzik parçasının, ilk anda, nota yükseklikleri ve ritmine uygun olarak okunmasıdır. Farklı bir deyişle daha önce solfejini yapmadığımız notaların ilk defa seslendirilmesidir" (Nart, 2010, s. 31). "Deşifre, öğrenciye daha geniş bir repertuar oluşturma; eserleri daha yakından tanıma; teknik, stil ve yorum geliştirme gibi zengin olanaklar sunar" (Çimen, 2001, s.446). "Deşifre eğitimi, müzik eğitimi alan tüm bireylerde olması gereken, müzikal becerileri ve performansını olumlu yönde etkileyen bir süreçtir. Deşifre becerisinin kazandırılmasıyla öğrenciler çalgı eğitimi sürecinde karşılaşıcağı problemleri daha rahat çözümlenerek ders içi ve ders dışı çalışma sürecinde öğrenme isteği ve çalgıya karşı motivasyonu artmış olacaktır" (Üstün, 2018, s. 1883).

Deşifre çalışmalarıyla ilgili literatür incelendiğinde, deşifre aşamasında beceriyi etkileyen öğeler olduğu görülmektedir. Ergin ve Durak (2016) deşifre ile

ilgili yaptıkları bir çalışmalarında, bazı araştırmalardan ve araştırmada geçen öğelerden bahsetmişlerdir. Bu öğeler; el-göz koordinasyonu (Sloboda, 1974), kısa süreli bellek ve algı ilişkisi (Waters, Townsend ve Underwood, 1998), psiko-motor beceriler (Thompson, 1985), nota isimlendirme, nota ile perde arasında eşleştirme yapabilme (Waters, Townsend ve Underwood, 1998), algılama hızı, tepki verme hızı (Oswald ve Roth, 1997) ve işitsel imajlamadır (Waters vd., 1998). Ergin ve Durak (2016) deşifre yapmanın zorluğunun, tüm bu süreçlerin aynı zamanda yürütülmesi gerektiğinden kaynaklandığını saptamışlardır.

Deşifre çalışmalarının çalgı performansını etkileyen önemli faktörlerden biri olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda çalgı eğitiminin ders programında deşifre çalışmalarına sistemli bir şekilde yer verilmesinin çalgı eğitiminde performans başarısına faydalı olacağı düşünülmektedir. Böylelikle öğrenciler karşılıklarına çıkan her eser, etüt ve egzersizi zorlanmadan çözebilen, çalabilen bilinçli, öz güvenli bireyler haline gelebilirler.

İlgili literatür incelendiğinde flüt eğitimcilerinin flüt eğitiminde deşifre çalışmalarına ilişkin görüşlerinin değerlendirilmesine yönelik herhangi bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki flüt eğitimcilerinin flüt eğitiminde deşifre çalışmalarına ilişkin görüşlerinin belirlenmesi ve değerlendirilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Elde edilen veriler doğrultusunda her öğrencinin edinmesi gereken deşifre becerilerinin daha planlı bir şekilde ele alınması sağlanabilir. Bu düşünceden hareketle çalışılmaya değer görülen araştırma aynı zamanda flüt eğitimcilerinin flüt eğitiminde deşifre çalışmalarına ilişkin görüşlerinin belirlenip değerlendirilmesine yönelik gerçekleştirilecek ilk çalışma olması sebebiyle de özgündür.

Bu araştırmada, flüt eğitimcilerinin flüt eğitiminde deşifre çalışmalarına ilişkin görüşlerinin araştırmanın belirlenen boyutları çerçevesinde değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Deşifre çalışmalarına ilişkin öğretim elemanlarının görüşü doğrultusunda, deşifre çalışmalarının ders içeriklerinde yer alma durumu, deşifre çalışmalarının öğrenci yeterliklerine ve performansına ilişkin katkıları, flüt eğitimcilerinin deşifre çalışmaları yaptırırken kullandıkları yöntem, teknik ve stratejiler, metot ve kitap vb. durumlar ele alınmıştır.

Araştırmanın problem cümlesi “Flüt eğitimcilerinin flüt eğitimde deşifre çalışmalarına ilişkin görüşleri nelerdir?” olarak belirlenmiştir. Bu problem cümlesi doğrultusunda şu alt problemlere yanıt aranmıştır:

- 1) Deşifre çalışmalarının flüt eğitimine katkısı nelerdir?
- 2) Flüt eğitimcileri öğrencilerine deşifre çalışmaları yaptırırken hangi yöntem, teknik ve stratejileri kullanmaktadır?
- 3) Flüt eğitimcilerinin deşifre çalışmalarını geliştirmek için kullandıkları kaynaklar/materyaller nelerdir?

4) Flüt eğitimcileri deşifre çalışmalarını sınav içeriklerinde nasıl ölçmektedir?

5) Flüt eğitimcilerinin deşifre çalışmaları sırasında karşılaştıkları sorunlar ve sorunlara yönelik çözüm önerileri nelerdir?

6) Flüt eğitiminde deşifre çalışmalarında karşılaşılan sorunların çözümüne yönelik olarak öğretim elemanlarının ilgili literatürü takip etme ve literatüre katkı sağlama durumları nasıldır?

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli (Deseni)

Araştırmada; nitel araştırma yöntemlerinde kullanılan “Durum Çalışması Deseni” kullanılmış ve bu doğrultuda yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak veriler elde edilmiştir. “Araştırmalarda durum çalışmaları, bir olayı meydana getiren ayrıntıları tanımlamak ve görmek, bir olaya ilişkin olası açıklamaları geliştirmek, bir olayı değerlendirmek, amacıyla kullanılır” (Gall, Borg ve Gall, 1996, akt. Büyüköztürk vd., 2021).

2.2 Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu ölçüt örnekleme yöntemi kapsamında oluşturulmuştur. “Ölçüt örnekleme yöntemindeki temel anlayış önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasıdır” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 112). Araştırmada belirlenen ölçüt Türkiye’nin yedi bölgesini temsilen, her coğrafi bölgeden müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan en az bir flüt eğitimcisine ulaşılmasıdır. Fakat Güneydoğu Anadolu Bölgesindeki üniversitelerde müzik eğitimi anabilim dalı bulunmadığı için çalışma grubu altı bölgeyle sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda altı bölgenin her birinden en az üç eğitimciye ulaşılmıştır. Araştırma kapsamında görüşme talebini kabul eden ve araştırmaya gönüllü olarak katılan her bölgeyi temsilen birer flüt eğitimcisi ile görüşmeler tamamlanmıştır. Flüt eğitimcileri E1, E2, E3... kısaltmalarıyla kodlanmıştır.

Araştırmaya katılan flüt eğitimcilerine ilişkin demografik bilgiler Tablo 1.’de görülmektedir.

Tablo 1. *Araştırmaya Katılan Flüt Eğitimcilerine İlişkin Demografik Bilgiler*

Kurumun bulunduğu Bölge	Cinsiyet	Akademik Unvan
Akdeniz Bölgesi	Kadın	Prof. Dr.
Marmara Bölgesi	Kadın	Doç. Dr.
Doğu Anadolu Bölgesi	Kadın	Dr. Öğr. Üy.
Ege Bölgesi	Kadın	Doç. Dr.
İç Anadolu Bölgesi	Kadın	Doç. Dr.
Karadeniz Bölgesi	Kadın	Doç. Dr.

2.3. Veri Toplama Araçları

Veri toplama aracı olarak, araştırmacı tarafından geliştirilen ve toplam on bir sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşmeler, hem sabit seçenekli hem de ilgili alanda derinlemesine gidebilmeyi birleştirir (Büyüköztürk ve diğerleri, 2021, s. 159). Araştırmacının hazırladığı görüşme formunu önce alanında uzman beş kişi incelemiş, uzmanlarca gerekli görülen değişikliklerden sonra ön uygulaması yapılarak kapsam geçerliği sağlanmıştır. Araştırma süresince yapılan tüm görüşmeler belirlenen gün ve saatte bire bir, “Zoom” programı ile çevrimiçi gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın amacı doğrultusunda belirlenen sorular çerçevesinde flüt eğitimcilerinin flüt eğitimde deşifre çalışmalarına ilişkin görüşleri ve elde edilen verilerin derinlemesine çözümlenmesi için ses ve video kayıtları alınmıştır.

2.4. Verilerin Analizi

Araştırmada öğretim elemanı görüşlerinden elde edilecek nitel çerçevedeki veriler betimsel analiz yöntemi ile çözümlenmiştir. Betimsel analiz yaklaşımına göre elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanarak yorumlanır ve neden-sonuç ilişkileri irdelenerek sonuçlara ulaşılır. Betimsel analizde ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alabilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Araştırmaya gönüllü olarak katılan flüt eğitimcilerinin sayısal azlığı sebebi ile toplanan veriler mümkün olduğunca detaylı olarak hatta zaman zaman doğrudan aktarımla verilmiştir. Bu sebeple verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz tercih edilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Deşifre çalışmalarının flüt eğitimine katkısı nelerdir?” alt problemine ilişkin sorulan sorular aşağıda verilmiştir. Eğitimcilerin verdikleri cevaplar tablo şeklinde gösterilmiştir.

Tablo 2. *Derslerinizde öğrencilere deşifre çalışmaları yaptırır mısınız?*

E1,E2,E3,E4,E5,E6	Evet yaptırıyorum.
-------------------	--------------------

Eğitimcilere “Derslerinizde öğrencilere deşifre çalışmaları yaptırır mısınız?” sorusu sorulmuştur. Araştırmaya katılan bütün eğitimciler (E1, E2, E3, E4, E5, E6) derslerinde öğrencilere deşifre çalışmalarını yaptırdıklarını belirtmişlerdir.

Tablo 3. *Flüt eğitiminde deşifre çalışmaları sizce önemli midir? Açıklar mısınız?*

E1	Flüt eğitiminde deşifre çalışmalarının çalgıya olan hâkimiyet, nota okuma becerilerinin gelişmesi, hızlı düşünme ve kendine güven kazanma açısından gerekli olduğunu düşünüyorum.
E2	Öğrencilerin performans ve genel başarılarını etkilediği için önemlidir. Bir eseri çalarken eseri tanımak ve kavramak adına deşifrenin önemli bir beceri olduğunu düşünüyorum.
E3	Flüt eğitiminde deşifre önemli bir öğretim basamağıdır. Deşifre basamağı doğru yaklaşımla yapıldığında, flüt çalışmaya yönelik doğru alışkanlıkların geliştirilmesine yardımcı olur. Deşifre basamağı etkili bir performans için gerekli analizlerin yapıldığı, müziksel problemlerin çözümünün ne şekilde yapılacağına karar verilen bir basamak olduğundan çalgı performansının iskeletidir.
E4	Önemlidir. Öğrencilerin seviye farklılığını gözetmeksizin her aşamada deşifrenin yapılması gerektiğini düşünüyorum. Çalgı eğitiminde olduğu gibi flüt eğitiminde de nota okumaya ilk başlanıldığı andan itibaren her seviyede; çalgı çalma becerisinin artırılmasında deşifre önemli bir basamaktır. Deşifre çalışmalarını alışkanlık haline getiren öğrencilerin öz denetim ve öz düzenleme becerilerinde de olumlu yönden gelişme olacağı düşüncesindeyim.
E5	Öğrencinin nota okuma becerisini geliştirmesi, çalışacağı eser veya etüdü daha hızlı okumasını sağlaması açısından önemlidir. Böylece eser/etüde kapsanan teknik ve müzikal konulara daha fazla ağırlık verilebilir. Performansta başarıya olumlu katkı sağlar.
E6	Çok önemlidir. Çalgısını çalacak bir öğrenci nota okuma becerisine sahip olmalıdır. Öğrencinin Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersinde gördüğü bilgiyi çalgı dersinde deşifre yaparken kullanmasını bekleriz. Deşifre işitme okuma becerisidir.

Tablo 3'te eğitimciler; deşifre çalışmalarının notayı ilk okuma evresinde, okuma becerisinin gelişmesi açısından önemli olduğunu (E1, E4, E5, E6), çalınan eseri tanımak, analizini yapabilmek açısından gerekli olduğunu (E2, E3), deşifrenin çalgı performansının temel yapısı olduğu ve performans başarısında olumlu etki sağladığını (E2, E3, E5), eseri çalarken hızlı düşünme ve okuyabilmeye katkı sağladığını (E1, E5), öğrencilerin çalgıya olan hakimiyeti (E1) ve öz denetim/ öz düzenleme becerisi gelişmiş kendine güvenen bireyler yetişmesi (E1, E4) açısından deşifre çalışmalarının önemli olduğunu belirtmişlerdir.

Tablo 4. *Deşifre çalışmaları öğrencilerinizin performanslarında etkili oluyor mu? Açıklar mısınız?*

E1	Kesinlikle çok etkili oluyor. Yeni bir eserle baş etme yetenekleri geliyor.
E2	Etkili oluyor. Deşifre çalışmaları öğrencilerin performans başarılarını artırır. Çünkü öğrenci deşifre çalışırken çok yönlü düşünebiliyor. Öğrencinin deşifre becerisi ne kadar iyi olursa eseri hızlı tanıyıp çözümleyebilmesi gelişecektir. Bu durumda öğrencinin performans başarısı artacaktır.
E3	Öğrencilerin deşifreye verdikleri önem, gösterdikleri özen her ders performanslarına yansıyor. Özenle yapılmış deşifreler pek çok açıdan fayda sağlıyor. Doğru deşifre yapmayı alışkanlık haline getirebilen öğrenciler kendi kendilerine öğrenebilen, müziksel sorunları görebilen ve çözüm yollarını belirleyebilen kişilere dönüşüyorlar.
E4	Eğitimci deşifre çalışmalarını derste öğrenciye kazandırır ve öğrenci bunu alışkanlık haline getirirse, başarıma gücünü hisseder, motivasyonu yükselir ve deşifreden keyif almaya başlar, böylece bu durum performansını iyi yönde etkileyebilir. Deşifre çalışmasını alışkanlık haline getiren öğrenci kendi kendini yönetebilen, kendi kendine çözümlene yapabilen, farkındalığı yüksek, daha dikkatli gören ve okuyan düşünme becerisi gelişmiş bir öğrenci olacaktır.
E5	Deşifresi daha az zamanda yapılan bir parçada performansa daha fazla zaman ayırmak mümkün olabiliyor. Bu da genel başarı ve performans düzeyini artırmada etkili oluyor.
E6	Deşifre bir flütçü için önemlidir. Çünkü notaları yatay okuyoruz. Yatay okurken ve çalarken hızlı çözümlene ve okuyabilme becerisine sahip olmamız gerekiyor. Deşifre de bu aşamada önemlidir.

Tablo 4'te araştırmaya katılan bütün eğitimciler, deşifre çalışmalarının öğrencinin performansına olumlu etkileri olduğunu belirtmiştir. Eğitimciler deşifre çalışması yapan öğrencilerin kendi performanslarıyla ilgili farkındalığı yüksek (E4), eseri çalarken çok yönlü düşünebilen (E2, E4), kendi kendilerine öğrenebilen ve karşılaştığı müziksel sorunları çözebilen yapıda olduğunu (E1,

E3, E4), deşifre becerisi gelişmiş öğrencilerin de daha hızlı okuyabilme ve çözümlenebilme becerisine sahip olduğunu (E5, E6) belirtmişlerdir.

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Flüt eğitimcileri öğrencilerine deşifre çalışmaları yaptırırken hangi yöntem, teknik ve stratejileri kullanmaktadır?” alt problemine ilişkin sorulan soru aşağıda verilmiştir. Eğitimcilerin verdikleri cevaplar tablo şeklinde gösterilmiştir.

Tablo 5. *Deşifre çalışmaları yaptırırken hangi yöntem, teknik ve stratejileri kullanıyorsunuz? Açıklar mısınız?*

E1	Her ders olmasa da özellikle ders saati açısından boşluk kalmışsa kendi seviyesinde çalmadığı bir etüt kitabından çaldırıyorum. Verdiğim eserleri ilk önce yanımda deşifre etmesini sağlıyorum. Ayrıca daha zevkli olması bakımından seçtiğim düetleri deşifre olarak birlikte seslendiriyoruz.
E2	Eseri tanımları açısından öğrencilerime bir süre vererek hazır ve dikkatli bir şekilde eseri gözden geçirmelerini istiyorum. Daha sonra eserde dikkat etmelerini istediğim hususları onlara söylerim, anlatırım.
E3	Bana göre düşünmeden, sorgulamadan, analiz etmeden yapılan ilk okuma oyalanmaktan öteye gitmez. Bu nedenle problem çözme bence en uygun yöntem. Özellikle problem çözmenin tanımlama ve çözüm stratejilerini belirleme basamağı bana göre müzik performansının deşifre basamağında yapılması gereken işlemleri içeriyor.
E4	İlk olarak problemi fark etme ve çözümlenme basamaklarını kullanarak problem çözme yöntemini kullanıyorum. Öğrenci ilk başta eseri çalarken veya okurken sorun yaşadığı yerleri fark ediyor sonrasında önceden öğrendiği eski bilgileri kullanarak problemi çözmeye çalışıyor. Öğrenci her zaman problemi doğru çözemiyor, o zaman da anlatım, gösterip yaptırma veya örnekleme yöntemleriyle öğrenciyi destekliyorum.
E5	Öğrencinin daha önce hiç çalışmadığı etüt veya eserleri derslerde çalmasını istiyorum. Her derste olmasa da birkaç derste bir ödevi olmadığı halde hiç tanımadığı parçaları deşifre ettiriyorum.
E6	Öğrencilerime ilk defa gördükleri notaları verip bu notayı okumalarını, solfejini yapmalarını istiyorum. Önemli olan ve gözden kaçırıldıkları problem yaşadıkları yerleri anlatıyorum ve onları yönlendiriyorum. Bu durumda problem çözme ve anlatım yöntemini kullanıyorum.

Tablo 5’te eğitimcilere “Deşifre çalışmaları yaptırırken hangi yöntem, teknik ve stratejileri kullanıyorsunuz? Açıklar mısınız?” sorusu sorulmuştur. Eğitimcilerden bazıları problem çözme tekniğini kullandıklarını (E3, E4, E6), eseri deşifre yaparken önemli olan unsurları aktarmada ve öğrencinin problemi doğru çözememe durumunda anlatım tekniğine yer verdiklerini (E4, E6) belirtmişlerdir.

3.3 Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Flüt eğitimcilerinin deşifre çalışmalarını geliştirmek için kullandıkları kaynaklar/materyaller nelerdir?” alt problemine ilişkin sorulan soru aşağıda verilmiştir. Eğitimcilerin verdikleri cevaplar tablo şeklinde gösterilmiştir.

Tablo 6. *Deşifre çalışmalarını geliştirmek adına kullandığınız metot, kitap vb. kaynaklar var mıdır? Var ise bunlar nelerdir?*

E1	Özel bir kaynak yok. Öğrencilerin düzeyinde ya da biraz üstünde olan her türlü etüt ve eseri kullanıyorum.
E2	Etüt kitaplarından yararlanıyorum. Öğrencilere vermediğim farklı etüt kitaplarını daha çok kullanıyorum. (Gariboldi, Taffanel, Altest) Öğrencilerime henüz hiç vermediğim, bilmedikleri, çalmadıkları ya da yeni verdiğim, kolay yapıda eser ve etütleri önüne koyarak, dikkat etmesi gereken hususlar hakkında bilgilendirip çalmasını istiyorum.
E3	Bu sorunun cevabı öğrencinin deşifredeki bireysel farklılıklarına göre değişir. Öğrenci düşünsel olarak deşifreyi anlayamamış, anlamlandıramamış ise hiçbir kitap fayda etmez. Öğrenci deşifre çalışması yaparken ne yapacağını, hangi amaçla ve nasıl yapacağını, bilinçli bir şekilde çalışma yaptığında gerçek bir deşifre olacağını bilmezse gelişim gösteremez.
E4	Flüt eğitiminde deşifreyi geliştirmeye yönelik Türkçe kaynak ne yazık ki yok. Yurt dışında kullanılan bazı kitaplar var ancak ülkemizde yaygın olarak kullanılmıyor. Bu sebeple flüt eğitiminde öğrencilerin hiç çalmadıkları etüt/ eserlerden ve işitmede kullanılan Vicdan Tabakoğlu'nun kitabı vb. kitaplardan destek alıyorum.
E5	Özel bir kaynak yok. Ancak öğrencinin düzeyine uygun etütler, teknik çalışmalar, eserler kullanıyorum.
E6	Öğrenciye verdiğim ve öğrencinin elinde bulunan, kullandığı her eser benim için kaynak diyebilirim. Lazzari'nin solfej kitabındaki ilk parçalardan faydalaniyorum.

Tablo 6'da eğitimcilere; “Deşifre çalışmalarını geliştirmek adına kullandığınız metot, kitap vb. kaynaklar var mıdır? Var ise bunlar nelerdir?” sorusu sorulmuştur. Eğitimciler sadece “deşifre çalışmaları” kapsamında yazılmış özel bir kaynak kullanmadıklarını ve deşifre çalışmaları ile ilgili Türkçe kaynak olmadığını (E1, E4, E5), öğrencinin düzeyine uygun ve bazen düzeyinin üstünde eser, etüt ve teknik çalışmaları kullandıklarını (E1, E5), öğrencilerin daha önce hiç çalmadığı ve çalışmadığı eser, etüt ve egzersizleri kaynak olarak kullandıklarını (E2, E4), Gariboldi, Taffanel, Altest gibi bestecilerin etüt kitaplarından (E2), Lazzari'nin solfej kitabından (E6) ve Vicdan Tabakoğlu'nun bona kitabı vb. kitapları (E4) kaynak olarak kullandıklarını belirtmişlerdir.

3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Flüt eğitimcileri deşifre çalışmalarını sınav içeriklerinde nasıl ölçmektedir?” alt problemine ilişkin eğitimcilere yöneltilen soru aşağıda verilmiştir. Eğitimcilerin verdikleri cevaplar tablo şeklinde gösterilmiştir.

Tablo 7. *Sınav anında deşifre çalışmalarını nasıl değerlendiriyorsunuz? Kullandığınız bir değerlendirme ölçütü var mı?*

E1	Sınav anında deşifre sormuyorum.
E2	Performans başarısına yönelik bir değerlendirme ölçütü kullanıyorum. Bu ölçütün içinde kriter olarak deşifre de yer almakta. Eseri çalarken dikkat etmesi gereken ölçütler arasında eserin tonu, ölçü sayısı, ritmik yapısı, eserin almış olduğu altere sesler vb. hususlara bakıyorum. Genel olarak bunlara dikkat ederek değerlendirme yapıyorum.
E3	Sınav anında deşifre sormuyorum.
E4	Birinci sınıftan itibaren öğrencilerin değerlendirildiği tüm sınavlarda deşifreyi soruyorum. Sınavın değerlendirme ölçütü olarak deşifre toplam puanın %10' luk kısmını kapsıyor.
E5	Deşifre konusunu sınava dahil etmiyorum.
E6	Sınav anında deşifre sormuyorum.

Eğitimcilere “Sınav anında deşifre çalışmalarını nasıl değerlendiriyorsunuz? Kullandığınız bir değerlendirme ölçütü var mı?” sorusu sorulmuştur. Dört Eğitimci sınav anında deşifre çalışmalarına yer vermediklerini (E1, E3, E5, E6), iki eğitimci sınav anında deşifre çalışmalarına yer verdiklerini ve değerlendirme ölçütü kullandıklarını (E2, E4) belirtmişlerdir. Deşifre çalışmalarını kullanan eğitimciler sınav anında “performans başarısına yönelik bir değerlendirme ölçütü kullandığını ve değerlendirme içerisinde deşifrenin de olduğunu (E2, E4), deşifreyi sınav puanının %10'luk bir kısmının içerisinde değerlendirdiklerini (E4), sınavda deşifre eserini çalarken eserin tonu, ölçü sayısı, ritmik yapısı, eserin almış olduğu altere sesler vb. hususlara göre bir değerlendirme yaptıklarını (E2) belirtmişlerdir.

3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Flüt eğitimcilerinin deşifre çalışmaları sırasında karşılaştıkları sorunlar ve sorunlara yönelik çözüm önerileri nelerdir?” alt problemine ilişkin sorular aşağıda verilmiştir. Eğitimcilerin verdikleri cevaplar tablo şeklinde gösterilmiştir.

Tablo 8. *Deşifre becerilerini geliştirmeye yönelik öğrencilerinizin ihtiyaç durumlarını nasıl belirliyorsunuz?*

E1	Çaldıkları etüt ve eserlerde okumaya yönelik çok fazla takılma, özgüvensiz çalma, her hatada özür dileme, kendini suçlama veya konuşma alışkanlığı, sürekli nasıl yapacağım endişesi gözlemlemişsem deşifre çalışmalarına ağırlık veriyorum.
E2	Öğrencinin zorlandığı eksik olduğu konu ve kriterleri onlara söyleyerek farkındalık kazanmalarını, eksikliklerini görmelerini sağlıyorum. Eksiklerini göz önünde bulundurarak belirliyorum. Eksikliklerini belirlemek adına deşifre bir eser çaldırıyorum ve zorlandığı yerleri belirliyorum.
E3	Öğrencilerin eksik oldukları ve yapamadıkları konuları birlikte deşifre yaparak nasıl yapıldığını anlamalarını sağlamaya çalışıyorum.
E4	İhtiyacı belirlemek için bireysel olarak öğrenciyi tanımak çok önemlidir. Öğrencimi gerçekten iyi tanımaya çalışıyorum. Öz güvenini ve öz düzenleme becerilerini gözlemliyorum. Sonrasında öğrencinin sorun yaşadığı durumları, eksik olduğu yönleri çalma anında saptayıp ona yönelik çalışmalar yapıyorum.
E5	Nota okumada zorlanan, tartımları, aralıkları, altere sesleri vb. konuları çok zorlanarak yapan öğrencilerin deşifre çalışmalarına ihtiyaçları oluyor. Bu durumda öğrencilerin eksikliklerini gözlemleyerek ihtiyaç durumlarını belirliyorum.
E6	İlk başta öğrencileri gözlemliyorum. Eksik oldukları yerleri saptayıp ona göre bir yol çiziyorum.

Eğitimcilerle “Deşifre becerilerini geliştirmeye yönelik öğrencilerinizin ihtiyaç durumlarını nasıl belirliyorsunuz?” sorusu sorulmuştur. Eğitimciler öğrencilerin eksik oldukları ve yapamadıkları yerleri gözlemleyip saptadıklarını (E2, E3, E4, E5, E6), eksiklerini daha iyi belirleyebilmek adına öğrencilere deşifre bir eser çaldırdıklarını (E1, E2), bireysel olarak öğrenciyi tanımının önemli olduğunu (E4), çaldığı eserlerde okumaya yönelik çok fazla takılma, özgüvensiz çalma vb. durumlarda öğrenciye deşifre çalışmalarına ağırlık vermesini söylediklerini (E1) belirtmişlerdir.

Tablo 9. *Derslerinizde duruma ve ihtiyaca yönelik deşifre çalışmaları hazırlar mısınız? Eğer hazırlıyorsanız deşifre çalışması hazırlarken ne tür durumları göz önünde bulunduruyorsunuz?*

E1	Kendim ayrıca bir deşifre çalışması hazırlamıyorum. Fakat öğrencinin ihtiyacı, eksikliklerine göre farklı kitap ve kaynaklardan yararlanıyorum.
E2	Kendi hazırladığım bir deşifre çalışmam yok. Öğrenciler deşifre yaparken dikkat edilmesi gereken kriterlerde hangisinde yetersiz ve eksikse bu duruma yönelik program hazırlıyorum. Bu eksikliklerle ilgili örnek olması ve çalışması adına eser ve etüt belirliyorum.
E3	Hayır, özel bir şey hazırlamıyorum. Bu anlamda flüt eğitim repertuarını kullanıyorum.

-
- E4 Evet hazırlıyorum. Genel olarak öğrencilerin zorlandıkları yapıları saptayıp, sorunları giderebileceği egzersizler hazırlıyorum.
-
- E5 Elimdeki mevcut kaynakları kullanıyorum.
-
- E6 Öğrencinin eksik olduğu ve eseri çalarken problem yaşadığı yere göre örnek bir egzersiz yazıyorum. Örneğin eseri çalarken tartımsal yönde sıkıntı yaşıyor ve hata yapıyorsa bu sorunla ilgili ufak bir çalışma hazırlarım.
-

Eğitimcilere “Derslerinizde duruma ve ihtiyaca yönelik deşifre çalışmaları hazırlar mısınız? Eğer hazırlıyorsanız deşifre çalışması hazırlarken ne tür durumları göz önünde bulunduruyorsunuz?” sorusu sorulmuştur. Eğitimcilerin çoğu duruma ve ihtiyaca yönelik özel deşifre çalışmaları hazırlamadıklarını (E1, E2, E3, E5), iki eğitimci ise (E4, E6) ihtiyaca yönelik özel deşifre çalışmaları hazırladıklarını belirtmişlerdir. Eğitimciler öğrencilerin eseri çalarken eksik oldukları ve zorlandıkları, problem yaşadıkları durumları gözlemleyip saptadıklarını, buna göre deşifre çalışması hazırladıklarını ya da ihtiyaca yönelik kitap ve kaynak kullandıklarını (E1, E2, E4, E5, E6) belirtmişlerdir.

Tablo10. Öğrencilerinizi ders dışı bireysel çalışmalarında, deşifre çalışmalarına yer vermeleri konusunda nasıl yönlendiriyorsunuz?

-
- E1 Onların hiç çalmadıkları etüt ve eser kitaplarını verip baştan sona deşifre çalarak taramalarını ve bu sayede çeşitli metotlar ve eserler tanımalarını söylüyorum. Ancak bir veya iki öğrenci bu çalışmayı yapıyor.
-
- E2 Derste yaptığımız deşifre eser çalışmalarını evde de yapmalarını söylüyorum. Sabit, hızlı olmayan bir tempoda, çalışmaları adına yeni verdiğim eser veya etütleri çalışmalarını söylüyorum. Deşifreye başlamadan önce hızlı ve dikkatli bir şekilde, eserin iç ve dış yapısını gözden geçirmelerini söylüyorum. Bu önermeleri ve ödevleri yapan öğrencilerin başarısında artışlar oluyor.
-
- E3 Ders içi deşifre örneklerimin dışında onları daha çok deşifre yapmalarını sağlamak için oda müziği grupları oluşturuyorum.
-
- E4 İlk olarak öğrenciye deşifrenin öneminden bahsediyorum. Öğrenciye deşifrenin hayatında bir alışkanlık olması gerektiğinden bahsediyorum. Bakış açılarını bu yöne çekmeye çalışıyorum. Sonrasında derste de deşifre çalışmaları yaptırıyorum ve sınavda deşifre çalmayı zorunlu kılıyorum. Başta zorunluluktan doğan deşifre bir süre sonra alışkanlık olarak devam ediyor. Bazen deşifre çalışmalarını desteklemek için öğrencimle deşifre düet çalışmaları yapıyorum.
-
- E5 Deşifre becerisinin geliştirilmesinin performansa sağladığı olumlu katkılardan sıklıkla bahsediyorum. Bireysel çalışmalarında deşifre çalışmalarına yer verdiklerinde çalışmalarının daha verimli olacağını, kısa zamanda daha hızlı sonuç alabileceklerini vurguluyorum.
-
- E6 Ders içinde ilk verdiğim bir eseri deşifre çalarken ders dışında da başka eserleri deşifre yapmasını söylüyorum. Önüne çıkan her notayı solfej yapmasını söylüyorum. Solfej yapmak bir yandan deşifre sürecinin hızlanmasına etkili olacaktır.
-

Eğitimcilere “Öğrencilerinizi ders dışı bireysel çalışmalarında, deşifre çalışmalarına yer vermeleri konusunda nasıl yönlendiriyorsunuz?” sorusu sorulmuştur. Eğitimciler öğrencilere ders içinde yaptıkları deşifre çalışmalarını ders dışında, evde de yapmaları gerektiğini söylediklerini (E2, E3, E6), elinde bulunan ve hiç çalmadıkları eserleri çalışmalarını gerektiğini (E1, E6), solfej çalışmanın deşifre çalışmalarında etkili olduğunu söylediklerini (E6), Deşifre çalışmalarına başlarken eserin iç-dış yapısını incelemelerini ve hızlı olmayan bir tempoda çalışmalarını gerektiğini (E2), öğrencilere ilk başta deşifrenin öneminden, deşifrenin performansla olan olumlu etkisinden ve deşifre çalışmalarını alışkanlık haline getirmesini söylediklerini (E4, E5) belirtmişlerdir.

Tablo 11. Öğrencilerinizin çalarken en çok zorlandığı durumları göz önünde bulundurarak aşağıdaki seçenekler arasında bir sıralama yapabilir misiniz?

a.	Tartımsal yapılar
b.	Kromatik yapılar
c.	Altere sesler
d.	Artikülasyon
e.	Ton değişimleri
f.	Aralık atlamaları
g.	Oktav değişimleri
h.	Diğer (Sizin saptamış olduğunuz diğer teknik çalışmalar ya da yapılar)
Tartımsal yapılar	E1:6, E2:2, E3:5, E4:1, E5:4, E6:7
Kromatik yapılar	E1:1, E2:4, E3:7, E4:6, E5:-, E6:4
Altere sesler	E1:3, E2:7, E3:3, E4:2, E5:3, E6:3
Artikülasyon	E1:4, E2:3, E3:1, E4:7, E5:-, E6:2
Ton değişimleri	E1:5, E2:1, E3:4, E4:3, E5:-, E6:1
Aralık atlamaları	E1:2, E2:5, E3:2, E4:4, E5:2, E6:5
Oktav değişimleri	E1:7, E2:6, E3:6, E4:5, E5:1, E6:6
Diğer	E1: Yeni başlayanlarda nota okuma ve seslere hâkimiyet. E3: Nefes yerleri.

Eğitimcilere “Öğrencilerinizin çalarken en çok zorlandığı durumları göz önünde bulundurarak aşağıdaki seçenekler arasında bir sıralama yapabilir misiniz?” sorusu sorulmuştur. Zordan kolay doğru bir sıralama yapıldığında, eğitimciler öğrencileri deşifre çalışırken veya çalarken en zorlandıkları yapıları sırayla: Ton değişimleri, Aralık atlamaları, Altere Sesler, Kromatik yapılar, Oktav değişimleri ve Tartımsal yapılar olduğunu belirtmişlerdir. İki flüt eğitimcisi ise yeni başlayanlarda nota okuma ve seslere hakimiyet (E1) ve nefes yerleri (E3) açısından öğrencilerin zorlandıkları durumları ayrıca belirtmişlerdir.

3.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Flüt eğitiminde deşifre çalışmalarında karşılaşılan sorunların çözümüne yönelik olarak öğretim elemanlarının ilgili literatürü takip etme ve literatüre katkı sağlama durumları nasıldır?” alt problemine ilişkin sorulan soru aşağıda verilmiştir. Eğitimcilerin verdikleri cevaplar tablo şeklinde gösterilmiştir.

Tablo 12. *Flüt eğitiminde deşifre çalışmalarında karşılaşılan sorunların çözümüne yönelik olarak ilgili literatürü takip ediyor musunuz? Bu konuyla ilgili literatüre katkı sağladığınız çalışmalarınız var mıdır? Açıklar mısınız?*

E1	Özellikle takip etmiyorum. Genel olarak literatür takibinde rastlarsam ilgileniyorum. Bu konuda bir çalışma yapmadım.
E2	Takip ediyorum. Doktora tezimin 26-27. sayfasında deşifre çalmada dikkat edilmesi gereken kriterler, uyulması gereken kurallar başlıklı kendi yazdığım özgün bir bölüm var.
E3	Özel olarak takip etmedim. Doğrudan deşifre çalışması odaklı bir çalışmam bulunmamaktadır.
E4	Literatürü takip etmeye çalışıyorum. Fakat deşifre ile ilgili flüt eğitiminde araştırma çok sınırlı ve eksik. Flüt eğitiminde bu çalışmaların arttırılmasına inanıyorum. Flüt eğitiminde deşifre konulu kendi yapmış olduğum bir çalışmam şuan yazım aşamasında fakat yayınlanmış bir çalışmam yok.
E5	Deşifre konulu bir çalışmam yok.
E6	İlgili literatürü takip ediyorum. Deşifre ile ilgili bir çalışmam yok.

Eğitimcilere “Flüt eğitiminde deşifre çalışmalarında karşılaşılan sorunların çözümüne yönelik olarak ilgili literatürü takip ediyor musunuz? Bu konuyla ilgili literatüre katkı sağladığınız çalışmalarınız var mıdır? Açıklar mısınız?” sorusu sorulmuştur. Eğitimcilerin bazıları literatürü takip ettiklerini (E2, E4, E5, E6), bazıları takip etmediklerini (E1, E3) belirtmişlerdir. Eğitimciler konuyla ilgili literatüre katkı sağladığı çalışmalarının olduğunu (E2), bazıları olmadığını (E1, E3, E4, E5, E6) belirtmiştir. Eğitimciler deşifre ile ilgili flüt eğitiminde araştırmaların çok sınırlı ve eksik olduğunu, flüt eğitiminde bu çalışmaların arttırılmasının gerektiğini (E4) belirtmişlerdir.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Tartışma, Sonuç

Flüt eğitimcilerinin flüt eğitiminde deşifre çalışmalarına ilişkin görüşlerinin belirlenmesinin amaçlanmasıyla yola çıkılan çalışmanın sonuçları şu şekildedir;

Araştırmanın birinci alt problemi olan “Deşifre çalışmalarının flüt eğitimine katkısı nelerdir?” sorusu kapsamında eğitimcilerin görüşleri değerlendirildiğinde ulaşılan bilgiler şu şekilde sıralanmıştır;

Verilen cevaplar doğrultusunda bütün eğitimcilerin flüt derslerinde öğrencilere deşifre çalışmaları yaptırdıkları sonucuna ulaşılmıştır. Literatür incelendiğinde, deşifre çalışmalarının flüt eğitimi ve diğer çalgıların eğitimi kapsamında kullanıldığı, bununla ilgili çalışmalar olduğu görülmektedir.

Eğitimciler flüt eğitiminde deşifre çalışmalarının önemli olduğunu, notayı ilk okuma evresinde, okuma becerisinin gelişmesi, çalınan eserin tanınması ve analizinin yapılabilmesi için gerekli olduğunu, deşifrenin çalgı performansının baş yapısı olduğunu, öğrencinin eseri çalarken hızlı düşünmesine ve okuyabilmesine katkı sağladığını, deşifre çalışmalarının çalgıya olan hakimiyeti arttırırken öğrencilerin öz düzenleme becerisi gelişmiş, kendine güvenen bireyler olarak yetişmelerine katkı sağladığını belirtmişlerdir. Üstün (2018)’ün; “Deşifrenin Flüt Dersi Başarı Kaygısı ve İç Motivasyon Üzerine Etkisi” adlı çalışmasında da benzer görüşlere yer verilmiştir. Üstün deşifre becerisinin kazandırılmasıyla öğrencilerin çalgı eğitimi sürecinde karşılaşacağı problemleri daha rahat çözümleneceklerini, deşifrenin öğrencilerin ders içi ve ders dışı çalışma sürecinde öğrenme isteğini ve çalgıya karşı motivasyonu arttıracak önemli bir konu olduğunu belirtmektedir. Çimen (2001)’in; “Piyanoda Deşifre Öğretimine Yaklaşımlar” adlı çalışmasında da benzer görüşlere yer verilmiştir. Çimen deşifre çalmanın, çalgı eğitiminin başlangıcından itibaren öğrenciye kazandırılması gereken en önemli becerilerden biri olduğunu belirtmektedir. Eğitimcilerin tüm görüşleri doğrultusunda flüt eğitiminde deşifre çalışmalarının önemli olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu kapsamda araştırmanın bu sonucu literatürle paralellik göstermektedir.

Eğitimciler deşifre çalışmalarının öğrencilerin performanslarında etkili olduğunu, deşifre çalışması yapan öğrencilerin kendi performanslarıyla ilgili farkındalığı yüksek olduğunu, bir eseri çalarken çok yönlü düşünebilen, kendi kendilerine öğrenebilen ve karşılaştığı müziksel sorunları çözebilen yapıda olduğunu, deşifre becerisi gelişmiş öğrencilerin de daha hızlı okuyabilme ve çözümlenebilme becerisine sahip olduğunu belirtmişlerdir. Üstün (2018)’ün; “Deşifrenin Flüt Dersi Başarı Kaygısı ve İç Motivasyon Üzerine Etkisi” ve Dalkıran (2011)’in; “Keman Eğitiminde Deşifre Becerisi” adlı çalışmalarda da benzer görüşlere yer verilmiştir. Üstün ve Dalkıran deşifrenin, müzik eğitimi

alan tüm bireyler için oldukça önemli bir beceri olduğunu, bireylerin müzikal becerileri ve performansını olumlu yönde etkilediğini belirtmişlerdir. İlgili literatür incelendiğinde ve eğitimcilerin tüm görüşleri doğrultusunda flüt eğitiminde deşifre çalışmalarının performansa olumlu etkileri olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmanın ikinci alt problemi olan “Flüt eğitimcileri öğrencilerine deşifre çalışmaları yaptırırken hangi yöntem, teknik ve stratejileri kullanmaktadır?” sorusu kapsamında eğitimcilerin görüşleri değerlendirildiğinde sonuçlar şu şekilde sıralanmıştır;

Eğitimciler deşifre çalışmaları yaptırırken problem çözme tekniğini kullandıklarını, öğrencinin her zaman problemi doğru çözememe durumunda ve eseri deşifre yaparken önemli olan unsurları anlatım tekniğiyle öğrenciye aktardıklarını belirtmişlerdir. Eğitimcilerin birkaçı ise yöntem, teknik ve strateji yerine deşifre çalışmalarında kullandıkları materyal ve uygulamalara değinmişlerdir. Bu kapsamda eğitimcilerin yarısının deşifre çalışması yaptırırken yöntem, teknik ve strateji kullanmadıkları, diğer yarısının problem çözme ve anlatım tekniği kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır. Yokuş ve Yokuş (2010)’un; “Müzik ve Çalgı Öğrenimi İçin Strateji Rehberi I Öğrenme Stratejileri” adlı çalışmalarında; eğitimciler, öğrenmeye yönelik çeşitli yöntem, taktik ve stratejilerden haberdar olmalı ve eğitim sürecini bu strateji, yöntem ve taktikler çerçevesinde planlamalıdır” cümlesi dikkat çekicidir. Bu görüş doğrultusunda deşifre çalışmalarında yöntem, teknik ve stratejilerin kullanılmasıyla daha planlı bir öğretim ortamı oluşacağı, öğrencilerin konuyu daha iyi anlayarak bu durumun çalgı performanslarında olumlu etkiler yaratacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın üçüncü alt problemi olan “Flüt eğitimcilerinin deşifre çalışmalarını geliştirmek için kullandıkları kaynaklar/materyaller nelerdir?” sorusu kapsamında eğitimcilerin görüşleri değerlendirildiğinde sonuçlar şu şekilde sıralanmıştır;

Eğitimciler deşifre çalışmalarını geliştirmek adına sadece “deşifre çalışmaları” kapsamında yazılmış özel bir kaynak kullanmadıklarını ve flüt eğitiminde deşifre çalışmaları ile ilgili Türkçe kaynak olmadığını belirtmişlerdir. Nart (2010)’ın; “Deşifre Şarkı Söyleme Eğitimine Yönelik Öğretim Metodu Önerisi” adlı çalışmasında da benzer görüşlere yer verilmektedir. Nart deşifre şarkı söylemeye yönelik sistemli ve planlı hiçbir uygulama yapılmadığını, bilimsel araştırma ya da kaynak bulunmadığını belirtmiştir. Demir ve Keskin (2020)’in; “Piyanoda Deşifre Üzerine Yapılmış Akademik Çalışmaların Çok Boyutlu Olarak İncelenmesi” adlı çalışmasında da benzer görüşlere yer verilmektedir. Demir ve Keskin literatür tarandığında piyano deşifre kitabı olarak değerlendirilebilecek onlarca kitabın/metodun var olduğunu, ancak ülkemizde herhangi birinin satışının yapıldığına rastlanmadığını, ülkemizde bu yönde

bir kitap yazılmadığını, piyanoda deşifre ile ilgili kitap/metot çalışması yapılarak alana katkı sağlanmasının gerekliliğinden bahsetmişlerdir. Eğitimciler deşifre çalışmaları için öğrencinin düzeyine uygun ve bazen düzeyinin üstünde eser, etüt ve teknik çalışmaları kullandıklarını, daha önce hiç çalmadığı ve çalışmadığı eser, etüt ve egzersizleri kaynak olarak kullandıklarını, Gariboldi, Taffanel, Altest gibi bestecilerin etüt kitaplarından, Lazzari'nin ve Vicdan Tabakoğlu'nun solfej, bona kitaplarını kaynak olarak kullandıklarını belirtmişlerdir. Verilen cevaplar ve literatür incelendiğinde flüt için deşifre çalışmaları adına özel bir kaynak kitabın olmadığı, genellikle öğrencinin hiç çalmadığı egzersiz, etüt ve eserlerin kaynak olarak verildiği sonucuna varılmıştır. Literatürde sadece flüt için değil bir çok çalgı için de deşifre çalışması adına kitap, kaynak olmadığı, olsa bile sınırlı veya yurt dışı ulaşılamayan kaynaklar olduğu görülmektedir.

Araştırmanın dördüncü alt problemi olan “Flüt eğitimcileri deşifre çalışmalarını sınav içeriklerinde nasıl ölçümlemektedir?” sorusu kapsamında eğitimcilerin görüşleri değerlendirildiğinde sonuçlar şu şekilde sıralanmıştır;

Eğitimcilere “Sınav anında deşifre çalışmalarını nasıl değerlendiriyorsunuz? Kullandığınız bir değerlendirme ölçütü var mı?” sorusu sorulmuştur. Eğitimcilerin çoğu sınav anında deşifre çalışmalarına yer vermediklerini, iki eğitimci ise sınav anında deşifre çalışmalarına yer verdiklerini, deşifre sorusunun “performans başarısına yönelik bir değerlendirme ölçütü olarak kullandığını, deşifreyi sınav puanının %10'luk bir kısmının içerisinde değerlendirdiklerini, sınavda deşifre eserini çalarken eserin tonu, ölçü sayısı, ritmik yapısı, eserin almış olduğu altere sesler vb. hususlara göre bir değerlendirme yaptıklarını belirtmişlerdir. Özer (2010)'in; “Piyano Öğretiminde Deşifre Becerisinin Kazandırılması” adlı çalışmasında Özer, “Deşifre becerisinin kazanımını ölçebilmek için piyano sınavlarında deşifreye yer verilmelidir” önerisinde bulunmuştur. Deşifre çalışmalarının ders içi, ders dışı ve sınav anında diğer bir ifadeyle performansın her anında olması gerektiği düşünülmektedir. Bu kapsamda deşifrenin sınav anında soruluyor olması öğrencinin sürekli olarak, mesleki hayatında deşifre yapmaya hazır olabilmelerini sağlayabilir.

Araştırmanın beşinci alt problemi olan “Flüt eğitimcilerinin deşifre çalışmaları sırasında karşılaştıkları sorunlar ve sorunlara yönelik çözüm önerileri nelerdir?” sorusu kapsamında eğitimcilerin görüşleri değerlendirildiğinde sonuçlar şu şekilde sıralanmıştır;

Eğitimcilere “Deşifre becerilerini geliştirmeye yönelik öğrencilerinizin ihtiyaç durumlarını nasıl belirliyorsunuz?” sorusu sorulmuştur. Eğitimciler öğrencilerin eksik oldukları ve yapamadıkları yerleri gözlemleyip saptadıklarını, eksikleri daha iyi belirleyebilmek adına deşifre bir eser çaldırdıklarını, bireysel olarak öğrenciyi tanımanın önemli olduğunu, çaldığı eserlerde okumaya yönelik çok fazla takılma, özgüvensiz çalma vb. durumlarda öğrenciye

deşifre çalışmalarına ağırlık vermesi gerektiğini söylediklerini belirtmişlerdir. Eğitimcilerin verdiği cevaplar doğrultusunda; öğrencinin her yönden iyi tanınmasının, öğrenciyi tanıırken eksik ve iyi yönlerinin belirlenmesinin, öğrencinin ihtiyaç durumlarının saptanmasının deşifre becerilerinin gelişmesine yönelik bir yol olduğu söylenebilir.

Eğitimcilere “Derslerinizde duruma ve ihtiyaca yönelik deşifre çalışmaları hazırlar mısınız? Eğer hazırlıyorsanız deşifre çalışması hazırlarken ne tür durumları göz önünde bulunduruyorsunuz?” sorusu sorulmuştur. Eğitimcilerin bir çoğu duruma ve ihtiyaca yönelik özel deşifre çalışmaları hazırladıklarını, öğrencilerin eseri çalarken eksik oldukları ve zorlandıkları, problem yaşadıkları durumları gözlemleyip saptadıklarını, ihtiyaca yönelik literatürde olan yurt içi ve yurt dışı kaynaklardan yararlandıklarını belirtmişlerdir. Birkaçı ise duruma ve ihtiyaca yönelik özel deşifre çalışmaları hazırladıklarını, öğrencinin eksikliğini gidermek amacıyla kişiye ve ihtiyaca yönelik yazılan bir deşifre parçasının öğrencinin yaşadığı sorunun çözümüne yönelik faydalı bir yol olabileceğini belirtmişlerdir. Doğrudan öğrencinin ihtiyacına yönelik bir deşifre parçası hazırlamak, yaşanan sorunun daha hızlı ve etkili çözülmesine olanak verirken öğrencinin eksikliğini görmesi, tanınması ve geliştirmesine olanak sağlayabilir.

Eğitimciler öğrencilerin ders dışı bireysel çalışmalarında da deşifre çalışmalarına yer vermeleri için öğrencilere deşifre çalışmasının öneminden bahsettiklerini, deşifrenin performansa olan olumlu etkisini anlattıklarını, solfej çalışmanın deşifre çalışmalarında etkili olduğunu söylediklerini, deşifre çalışmalarına başlarken eserin yapısını incelemelerini ve hızlı olmayan bir tempoda çalışmalarının gerekliliğinden bahsettiklerini belirtmişlerdir. Deşifre çalışmaları ders dışı, günlük çalışma alışkanlıkları arasına girerse öğrencilerin performanslarına olumlu bir etki sağlayabilir. Coşkun Şentürk, Kapçak ve Işıksungur (2018)’un; “Müzik Öğretmeni Adaylarının Bireysel Çalgı Çalışma Alışkanlıklarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi” adlı çalışmasında benzer görüşlere yer verilmiştir. Coşkun Şentürk, Kapçak ve Işıksungur “müzik öğretmenliği adaylarının başarıya ulaşabilmeleri için gereken en önemli unsurun çalışma alışkanlıklarının kazanılması olduğunu, özellikle müzik öğretmenlerinin bireysel çalgılarındaki başarılarının, mesleki öz-yeterliklerini oluşturan etmenlerin başında geldiğini ve bu yeterlik olgusunun ancak düzenli çalışma ile kazanılabileceğini belirtmişlerdir. Bu kapsamda deşifre çalışmalarının ders dışı çalışma alışkanlıkları arasında olmasının performansı geliştirmek adına faydalı olacağı söylenebilir.

Eğitimcilere “Öğrencilerinizin çalarken en çok zorlandığı durumları göz önünde bulundurarak aşağıdaki seçenekler arasında bir sıralama yapabilir misiniz?” sorusu sorulmuştur. Zordan kolayca doğru bir sıralama yapıldığında, eğitimciler öğrencilerin deşifre çalışırken veya çalarken en zorlandıkları yapıları sırayla: Ton değişimleri, Aralık atlamaları, Altere Sesler, Kromatik ya-

pılar, Oktav değişimleri ve Tartımsal yapılar olduğunu belirtmişlerdir. İki flüt eğitimcisi ise yeni başlayanlarda nota okuma, seslere hakimiyet ve nefes yerleri açısından da öğrencilerin zorlandıklarını belirtmişlerdir. Okan (2021)'ın; "Flüt Öğrencilerinin Öz Düzenlemeli Deşifre Stratejileri" adlı çalışmasında da benzer görüşlere yer verilmiştir. Okan flüt öğrencilerinin, deşifre sürecinde karşılaştıkları zorluklara ilişkin görüşlerini aldığı anda alışıktır olmayan tonlar (Ton değişimleri), zor tartımlar, (Tartımsal yapılar), nüans terimleri, nefes yerleri gibi kavramların ortaya çıktığını belirtmiştir. Dalkıran (2011)'ın; "Keman Eğitiminde Deşifre Becerisi" adlı çalışmasında da öğrencilerin deşifre çalarken zorlandıkları durumlardan bahsedilmektedir. Dalkıran öğrencilerin deşifreye başlamadan önce notayı yeterince incelemedikleri ve bu nedenle de ritmik ve tonal hatalar yaptıklarını belirtmiştir. Bu bağlamda Dalkıran ve Okan'ın çalışmaları eğitimcilerin verdiği sonuçlar ile benzer görüşleri barındırmaktadır.

Araştırmanın altıncı alt problemi olan "Flüt eğitiminde deşifre çalışmalarında karşılaşılan sorunların çözümüne yönelik olarak öğretim elemanlarının ilgili literatürü takip etme ve literatüre katkı sağlama durumları nasıldır?" sorusu kapsamında eğitimcilerin görüşleri değerlendirildiğinde sonuçlar şu şekilde sıralanmıştır;

Eğitimcilere "Flüt eğitiminde deşifre çalışmalarında karşılaşılan sorunların çözümüne yönelik olarak ilgili literatürü takip ediyor musunuz? Bu konuyla ilgili literatüre katkı sağladığınız çalışmalarınız var mıdır? Açıklar mısınız?" sorusu sorulmuştur. Eğitimcilerin çoğu literatürü takip ettiklerini, birkaçı ise takip etmediğini belirtmiştir. Eğitimcilerin birkaçı konuyla ilgili literatüre katkı sağladığı çalışmalarının olduğunu, çoğu eğitimci ise herhangi bir çalışmasının olmadığını belirtmiştir. Eğitimciler deşifre ile ilgili flüt eğitiminde araştırmaların çok sınırlı ve eksik olduğunu, flüt eğitiminde bu çalışmaların artması gerektiğini belirtmişlerdir. İlgili literatür tarandığında flüt eğitiminde deşifre çalışmalarına ilişkin az sayıda çalışma bulunduğu ve bu sonucun eğitimcilerin cevaplarıyla örtüştüğü görülmektedir.

4.2. Öneriler

- Eğitimcilerin öğrencilere deşifre çalışması yaptırırken planlı ve sistematik bir yol çizmesi, yöntem, teknik ve stratejiler ile çalışmaların desteklenmesi önerilmektedir.
- Öğrencilerin ve eğitimcilerin deşifre çalışmalarında yararlanması adına ülkemizde kaynak kitapların yazılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.
- Öğrencilerin deşifre çalışmalarını dikkate alması, önemsemesi için ders içi, ders dışı ve sınav anlarında da deşifre çalışmalarına yer verilmesi önerilebilir.

- Flüt eğitiminde deşifre çalışmalarına ilişkin araştırmaların artması gerektiği düşünülmektedir.
- Deşifre çalışmalarının müzik eğitiminin bir temeli olduğu düşünülmektedir. Öğrencinin müzikal birikiminde faydalı olacağı düşünüldüğü için tüm derslerle iş birliği içerisinde deşifre çalışmalarına yer verilmesi önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2021). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (30. Baskı). Pegem Akademi.
- Coşkun Şentürk, G., Kapçak, Ş. ve Kapçak Işıksungur, B. (2018). *Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı çalışma alışkanlıklarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi*. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 15 (1), 1232-1255. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yyuefd/issue/40566/496399>
- Cüceloğlu, G. (2006). *2001 Yılından Günümüze Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında Uygulanan Bireysel Çalgı Eğitimi (Flüt) Öğretim Programının Değerlendirilmesi*. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Denizli.
- Çimen, G. (2001). *Piyanoda deşifre öğretimine yaklaşımlar*. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 14(2), 445-452.
- Dalkıran, E. (2011). *Keman eğitiminde deşifre becerisi*. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (4), 54-63.
- Demir, Ö. ve Keskin, H. (2020). *Piyanoda deşifre üzerine yapılmış akademik çalışmaların çok boyutlu olarak incelenmesi*. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, 41, 204-219
- Ergin, E., Durak, Y. (2016). *Bilişüstü öz düzenlemenin deşifre çalma becerisine ve deşifre çalma tutumuna etkileri*. Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi.
- Ertürk, S. (1979). *Eğitimde program geliştirme* (4. Baskı). Ankara: Yelken Tepe Yayınları
- Okan, M. (2021). *Flüt öğrencilerinin öz düzenlemeli deşifre stratejileri* (Doctoral dissertation, Bursa Uludağ University (Turkey)).
- Özer, B., & Yiğit, N. (2010). *Piyano öğretiminde deşifre becerisinin kazandırılması* Selçuk Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.
- Nart, S. (2010). *Deşifre şarkı söyleme eğitimine yönelik öğretim metodu önerisi*. Gazi Üniversitesi. Doktora Tezi.
- TDK (Türk Dil Kurumu) (2015). *Genel açıklamalı sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- Uçan, Ali. (1997). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Üstün, E. (2018). *Deşifrenin flüt dersi başarı kaygısı ve iç motivasyon üzerine etkisi*. Turkish Studies Dergisi. DOI: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13434>
- Yalçınkaya, B. Eldemir, A. C. Sönmezöz, F. (2014). *Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı dersine yönelik tutumlarının değerlendirilmesi*, International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic Volume 9/2 Winter 2014, P. 1583-1595, Ankara-Turkey
- Yıldırım, A., & Simsek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (5. bas-

kı) Seçkin Yayıncılık.

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

Yokuş, H., Yokuş, T., (2010). *Müzik ve çalgı öğrenimi için strateji rehberi I*. Pegem yayınevi.



Bölüm 2

MUCUR YÖRESİ MÜZİK KÜLTÜRÜ ÜZERİNE GENEL BİR İNCELEME

*Şenol AFACAN*¹

¹ Şenol AFACAN Doç. Dr. Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü ORCID: 0000-0001-7564-1695 Bu çalışma 7-9 Ekim 2021 tarihinde KAEÜ tarafından düzenlenen Her Yönüyle Mucur Sempozyumunda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Giriş

Müzik insan ve toplum yaşamının vazgeçilmez bir unsurudur. Yüzyıllar boyunca müzik ve müzik sanatı sürekli bir gelişim ve değişim göstererek diğer nesillere aktarılmıştır. Müzik sanatı her toplumun kültürel değerlerine göre gelişmiş ve şekillenmiştir. Kültürü oluşturan değerlere göre biçimlenen müzik yaşanan kültürün en önemli göstergelerinden biri olmuştur.

Türk müziği kültürünün bir parçası olan Türk Halk Müziği halkın ortak acılarını, sevinçlerini, tarihsel olayları ve yaşanmış olayları anlatan çoğunlukla anonim otantik ve bireysel otantik yapısıyla Türk müziği kültüründe önemli bir yere sahiptir. Türk Halk Müziği örnekleri ülkemizin her köşesinde kendine özgü anlatım, konu, dizi, makam, tür, icra yöresel seslendirme ve çalma teknikleri (tavır) akort şekli vb. noktalarda farklılıklar gösteren doğal ve zengin müzikal yapısıyla Türk müzik kültürünün önemli bir parçasını oluşturur.

Türk halk müziği kültürümüzün örnekleri arasında orta Anadolu Kırşehir ve dolayısıyla Mucur müzik kültürümüzde önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda yörede türküler, kırık havalar ve bozlaklar olmak üzere iki ana koldan ilerler. Mucur yöresinde halk müziği kültürü içinde ritimli belli bir ölçüye sahip kırık havaların yanı sıra serbest usulde icra edilen bozlaklar başta olmak üzere ağıtlar ve ninniler de yer alır. Türk halk müziği kültüründe Kırşehir ve çevresi müzik kültürü özellikle uzun havanın bir türü olan bozlaklar ve kırık havaları kendilerine özgü icra şekilleri ile seslendiren abdal ozanları ile özdeşleşmiş Türk halk müziği kültürümüz içinde özel bir yere sahiptir. Mucur yöresi Kırşehir ile benzer müzikal özellikler göstermesi yanında yetiştirdiği sanatçılar ve yöredeki müzikal yaşam ve ürünleri ile özelden kendine özgü yapısı bakımından farklılıklar gösterir.

Çalışmanın amacı Mucur yöresi müzik kültürünü betimsel olarak ortaya koymak Kırşehir müzik kültürü içindeki yeri ve önemini belirlemektir. Yapılan çalışmada Mucur yöresi müzik kültürünün genel hatlarıyla mevcut durumu incelenmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi yapılmıştır. Ayrıca verilerin toplanmasında sohbet tarzında (informal) görüşme türü kullanılmıştır. Elde edilen veriler sonucunda ulaşılan bulgular ile Mucur yöresi geleneksel müzik yaşamını oluşturan ürünler ve geleneksel müzik yaşamına ilişkin bilgiler sunulmaya çalışılmıştır.

Türk müziği kültürünün bir parçası olan Türk Halk Müziği halkın ortak acılarını, sevinçlerini, tarihsel olayları ve yaşanmış olayları anlatan çoğunlukla anonim otantik ve bireysel otantik yapısıyla Türk müziği kültüründe önemli bir yere sahiptir. Türk Halk Müziği örnekleri ülkemizin her köşesinde kendine özgü anlatım, konu, dizi, makam, tür, icra yöresel seslendirme ve

çalma teknikleri (tavır) akort şekli vb. noktalarda farklılıklar gösteren doğal ve zengin müzikal yapısıyla Türk müzik kültürünün önemli bir parçasını oluşturur.

Kırşehir Anadolu kültür ve medeniyetinin merkezi olmuş beldelerimizden biridir. Anadolu kültür ve yaşayışını bünyesinde barındıran Kırşehir ve çevresinin müzik kültürü Türk Halk müziğimiz içinde önemli bir yere sahiptir. Kırşehir Halk müziği bölgesindeki halk müziği ile örtüşen bir müzikal yapıya sahiptir. Çalışmanın ana konusunu oluşturan Mucur yöresi müzik kültürü ve yaşamına yönelik incelenen kaynaklardan ve görüşmelerden elde edilen bilgilere dayanılarak Mucur yöresi müzik kültürü ve yaşamının genel hatları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Amaç

Mucur yöresine ait müzik kültürünü ulaşılan kaynaklar, dokümanlar ve görüşme yapılan kişilerden elde edilen veriler doğrultusunda ortaya koymaktır. Çalışmada doküman analizi yanı sıra literatür taraması ve yöreye bizzat gidilerek kaynak kişilerle görüşülmüş ve yörenin müzik yaşamı hakkında bilgi alınmıştır.

Önem

Mucur yöresi Türk Halk müziği kültürü ve müzik yaşamına ilişkin unsurları inceleyerek Türk Halk müziği kültürümüz içindeki yerini belirlemek, yöredeki müzik kültürü ve yaşayışına ilişkin örnekleri Orta Anadolu müzik kültürü içinde benzerlik ve farklılıkları açısından ortaya koymaktır. Çalışmanın özde Mucur yöresi müzik kültürü ve yaşamını ele alması, çeşitli kaynaklardan elde edilen bilgiler ile görüşme yolu ile elde edilen bilgilerin bir bütün olarak sunulması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Yöntem

Çalışmada doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Doküman incelemesi araştırılması hedeflenen olgu ve olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmalarda doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2013:217). Çalışmada veri çeşitliliği artırmak amacıyla yöredeki kaynak kişilerle informal görüşme yapılmıştır. İnfomal görüşme türü kullanılmıştır. İnfomal görüşmede sorular mevcut bağlama göre ortaya çıkar ve doğal gidişatında sorulur, soru ya da tarzları önceden belirlenmemiştir (Büyüköztürk vd. 2009:161).

Anadolu halk müziğinin çok kültürlü olması yanında, Kırşehir yöresi halk müziği kültürünün Alevi ve Türkmen kültürlerinin birleşimiyle oluştuğu görülür. Yani, Hacı Bektaş-ı Velî'den Koyun Abdal'a doğru uzanan bu halk müziği kültürü, köy ve kent, yerleşik ve göçebe, sözlü ve yazılı kültürle-

rin bir araya gelmesi, ayrıca birlikte yaşamayı düzenleyen Ahiliğin merkezinin Kırşehir olması sonucunda çok kültürlü bir yapıda ortaya çıkmıştır. Hem kültürdeki hem de müzikteki Alevi-Abdal birlikteliğinin en önemli göstergesi, Abdal müzisyenlerin kendilerinden önceki Alevi âşıkların şiirleri üzerine kendi ezgilerini yaratmalarıdır. Abdal müzisyenler dışında âşıklık geleneğinin ve Abdal olmayan ozanların yaratımlarının az da olsa Kırşehir yöresi halk müziğinde var olduğu görülür. Ancak, Kırşehir yöresinde halk müziği geleneği profesyonel olarak Abdallara bırakıldığı için, yörenin halk müziği de çeşitli yönlerden tamamen Abdallara özgü olarak ortaya çıkar (Turhan vd., 2007: 31).

Abdal müzisyenler gelenekten gelen birikimlerini kişisel çalma ve söyleme yetenekleri ile birleştirerek bu alanda üst düzey ürünler ortaya koymuşlardır. Muharrem Ertaş, Çekiç Ali, Hacı Taşan ve bu geleneğin son temsilcisi Neşet Ertaş icra ve yorumlama da zirveye ulaşmıştır. Mucur yöresi müzik kültürüne değinmeden önce Kırşehir'in Türk halk müziği kültürümüz içindeki konumuna değinmekte yarar vardır. Çünkü aynı coğrafyada bulunan yörelerin kültürel sosyal vb. birçok açıdan birbirleriyle etkileşimi kaçınılmazdır.

Kırşehir Halk Müziği Genel Özellikleri

Kırşehir Halk müziği ürünlerinin ortak özelliklerine ilişkin olarak Bozlak, Kerem, Yahyalı Kerem, Garip, Misket ayaklarında türkülerin söylendiği, kırık hava ve uzun hava türündeki bozlaklarda tiz perdeden başlayarak inici düzen egemendir. Özellikle bozlaklarda 10. ve 11 perdeden başlayarak karara doğru inmek ve karar perdesinde konuşur gibi (recitatif) söylemek yörenin özelliklerindedir. Yörede 2 ve 4 zamanlı usullerin yaygın olduğunu bunu yanında 5zamanlı Köroğlu havalarına 3 zamanlı 9 zamanlı ve 15 zamanlı ezgilere de rastlandığını belirtmektedir. Bozuk, bağlama, misket düzenin yaygın olduğu, tek tek ve üstten çiftelemeli tezene vuruşu önemlidir (Akt: Turhan vd. 2007:34).

Yörenin müzik yapısında, klâsik musikimizdeki meşk yöntemi, usta-çırak ilişkisi vardır. Klâsik Türk Müziği'nde yapılan fasıl sıralamasında olduğu gibi muhabbetler esnasında divan, koşma, semai, saz semaisi gibi faslın temel formal yapıları gözümüze çarpmaktadır. Diğer bir husus ise musikilerinin içerisinde raksın hep olmasıdır. Bozlak kavramı konar-göçer hayatı anlatan yani Türk topluluklarına özgü tüm kültürel yaşantının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Çelik ve Eroğlu, 2020:2858).

Yağmur (2011) Kırşehir türkülerini incelediği araştırmasında Kırşehir türkülerinin genel özelliklerini şöyle sıralamaktadır.

1. Kırşehir türkülerinde genellikle hece ölçüsü 7,8 ve 11'li kalıplardan oluşur.

2. Ana çizgileriyle birincisi kırık havalar, ikincisi bozlaklar ve ağıtlardır.
3. Ölüm, cinayet, kaza, ayrılık gibi acıklı olaylar karşısında ağıt yakma geleneği yaygındır.
4. Türkülere şekil yönünden genellikle dörtlüklerden oluşur.
5. Türkülerde bağlantı sıkça kullanılır. Türküler isimlerini genellikle ilk kıtanın ilk mısrasından alır.
6. Türkü ve bozlaklarda anlamlı-anlamsız ünlemler tamamlamalar bulunur (ah, yar, oy, of, aman vb.) bunlar vurguyu belirtmek, heceyi ya da ezgiyi tamamlamak amacıyla kullanılır (s.51-54).

Kırşehir ve Mucur yöresi halk müziği kültürü içinde önemli bir yere sahip olan kırık havalar ile uzun havaların bir türü olan bozlak ve ağıtların ön planda olduğu söylenebilir.

Bozlak

Orta Anadolu başta olmak üzere Anadolu'nun belirli yörelerinde görülen, konar-göçer, yarı konar-göçer veya yerleşik yaşam tarzı süren Türkmen boyları ile, bunlara bağlı aşiretlere -özellikle Abdal aşiretlerine-mensup halk sanatkârları arasında çalınıp-söylenen, bünyesinde kendine has ağız, hançere ve tavır özellikleri taşıyan bir uzun hava türüdür (Parlak, 2014:60).

Farklı bölgelerin müzik karakterine göre kısmen şekillenen bozlak melodileri, genellikle 1 oktavı aşan bir uzun hava tarzıdır. Tiz seslerde bol hançere oyunlarıyla seslendirilirler. Çoğunlukla inici olarak seyreden bozlakların farklı yörelerde farklı dizi ve seyirde örneklerine rastlanır. Karar ekseninin 2. ve 6. derecelerinin pestleştirerek inici bir seyirle karara götürüldüğü seyirlerdir (Cihan, 1990:69).

Solakoğlu (2011) Çalışmasında bozlakların 1 oktavı aştığı görülmekle beraber, makamsal özellikleri bakımından tiz taraftan başladığını ses sınırı bakımından çok geniş bir yapıda olduklarını ve inici özellik taşıdıklarını belirlemiştir. Karakteristik bozlak örneklerinde, sözün başladığı kısımlar 8. derece muhayyer sesi (la), 5. derece hüseyini sesi (mi), tiz taraftan 10. veya 11. derecedeki seslerden başlamaktadır. Triller, süslemeler, tremoleler seri notalar halinde bol hançerelerle yapılmıştır.

Ağıt

Ağıt ya da mersiye, Anadolu halk kültüründe, ölenlerin ardından, ya da deprem, sel, yangın gibi afetlerin ertesinde acıyla söylenen, içtenlikli, doğaçtan, duyguların gemlenemediği yanık söz ve ezgilerden oluşan ağlayış geleneğidir (Pelikoğlu ve Özşen, 2015: 56).

Kırık Havalar

Usullü olanlara, belli bir ölçü ve ritmi olan türkülere denir. Kırık havalar bölgeden bölgeye, ezgilerine ve ölçülerine göre değişik isimler alırlar (Özbek, 1981:68-69).

Yöre (2012) Kırşehir yöresine ait incelediği 453 eserin 3-13 ses aralığında oluştuğunu, 86 eserde Kürdi, Muhayyer Sünbüle, Muhayyer Kürdi, Acem Kürdi ve Kürdi içerikli makamların kullanıldığını, 54 eserde ise Hicaz makamının kullanıldığını belirlemiştir. Çalışma sonucunda incelenen eserlerin %79,11 oranında La (düğah) sesi üzerine kurulu (Hicaz, Hüseyini, Karcıgar, Kürdi, Muhayyer kürdi, Muhayyer sünbüle ve Uşşak) olmak üzere toplam 8 makamın ön plana çıktığını tespit etmiştir. Eserlerde ağırlıklı olarak tek makamın kullanıldığını, az sayıdaki eserlerde ise ikili ya da üçlü makamın bir arada kullanıldığını belirleyerek Kırşehir yöresine ait halk müziği eserlerinde kullanılan makamların Hicaz ve Kürdi olarak kodlanabileceğini belirtmiştir.

Mucur yöresinde çok sayıda ağıt bulunmaktadır. Bu ağıtlara aşağıda birkaç örnek verilmiştir. Örnek verilen ağıtlar Mucur yöresinde birebir görüşme yapılarak kaynak kişilerin ağzından yazılmıştır.

Çerkez'in Ağıdı

Kırşehir Öğretmen Okulunu bitirdikten sonra öğretmenlik görevine başlamadan yine Mucur'un Obruk köyünde halen mevcut bulunan Obruk gölüne yüzmeye giden öğretmen Çerkez Kılıç gittiği gün Obruk gölünde boğularak ölüyor. Öğretmen Çerkez'in ardından Geycekliler ozanlar ağıtlar türküleri yakarlar. Ben Geycekliler ozanlara ait bir öğretmen Çerkez ağıdı okumak istiyorum.

Çerkez'im sağımıydın gidip görenler
Kurtarın yavrumu yüzmeye bilenler
Esme deli diye bana gülenler

Ağlayarak vardım gölün başına
Felek ağı kattı tatlı aşıma
Verdiğim emekler gitti boşuna

Yiğit verdim ben Obruğun gölüne
Aslan verdim ben Obruğun gölüne

Yiğit verdim ben Obruğun gölüne
Aslan verdim ben Obruğun gölüne

Gidiyom Çerkez'im çabuk dön geri
Cennet mi şehidimin acep öz yeri
Sitemini çektim yıllardan beri

Yiğit verdim ben Obruğun gölüne

Aslan verdim ben Obruğun gölüne

Kaynak Kişi: Sait Sargın (Mucur-Merkez)

Akif Tosun'a Ağıt

Dalakçı köyünden Akif Tosun 1953'te köyünde tarlasında tohum ekerken apandisit sancısı ile evine gelir. Hemen köylüleri Kayseri'ye götürürler. Fakat apandisit patlayıp vücudunu zehirlendiği için kurtaramazlar. Aynı köyden Mustafa Safi Erbaş (ölümü 1963) onun ağzından bir ağıt söyler. Ağıt aynı köyden İbrahim Özdemir'den derlenmiştir.

Gece gündüz demezdim Çöllerde
Toprakla çok güreştim yollarda
Yeni mekân duttum gurbet ellerde
Acep beni yoklar m'ola güzular
Düğünde bayramda gönül arzular

Ben yanmışım yavrulara yanamam
Yetimliği ben bilirim gınamañ
Yolumuz uzak düştü gayrı gelemem
(Bağlantı)

Sancı bir bahane, gel oldu Hakk'tan
Âkif'in rızkı kesildi çoktan
Çek eliñi gardeş haramdan hañtan
(Bağlantı)

Düğünde Memmed'im misafir alsıñ
Odam yavrulara hayırlı olsuñ
Sere serpe ahbaplarım otursun
(Bağlantı)

Memmed'im misafire hizmet edemez
Anası hasta güzuları güdemez
Belki diller Âkif öldü diyemez
(Bağlantı)

Kaynak Kişi: İbrahim Özdemir (Mucur Dalakçı Köyü)

Ağıtlarda müzikal söyleyiş olmasına rağmen herhangi bir çalgı eşliği yapılmaz. Serbest usulde söylenen uzan hava formudur. Mucur yöresinde veri-

len örneklerin dışında pek çok ağıt bulunmaktadır. Ayrıca düğünlerde gelini ağlatmak amacıyla söylenen kına ağıtları da mevcuttur.

Ağıtların sadece ölüm üzerine değil, çeşitli olaylar karşısında da ağıt yakılabildiği bilinmektedir. Ağıt, ölüm ve ayrılık terimlerinin yanında çeşitli sosyal olay ve olguların çevresinde de oluşmuş, yakılmış folklorik bir tür olduğunu ve düğün geleneklerinde önemli izler taşıyan gelin ağıtları-kına havaları, ölüm ve ayrılık karşısındaki folklorik duruşu ifade etmektedir (Açar, 2014:2).

Mucur yöresine ait diğer ağıtlara şunlar örnek verilebilir (Akt. Akgün, 2006).

Ese'nin ağıtı (Kaynak: V. Bulut Mucur Merkez)

Salim Köksal'ın Ağıdı (Kaynak: Z. Bozkurt Dalakçı Köyü)

Seyfeli Hacı'nın Ağıdı (Kaynak: Z. Bozkurt Dalakçı Köyü)

Arif Bozkurt'un Ağıdı (Kaynak: Z. Bozkurt-S. Genç Dalakçı Köyü)

Zeynep'in Ağıdı (Kaynak: P. Koçer Mucur Merkez)

Sultan'ın Ağıdı (Kaynak: P. Koçer Mucur Merkez)

Leyla'ya Ağıt (Kaynak: V. Bulut Mucur Merkez)

Ali'nin Ağıdı (Kaynak: P. Köksal Mucur Dalakçı Köyü)

Necip Türküsü (Kaynak: A. Poyraz Mucur Kargın Köyü)

Kına Türküsü (Kaynak: Z. Bozkurt Mucur Dalakçı Köyü)

Cafiye'nin Türküsü (Kaynak: N. Karaca Mucur Tatar Yeniğa)

Gülizar Türküsü (Kaynak: S. Sargın Mucur Merkez)

Üç tellim beş tellim (Kaynak: V. Bulut Mucur Merkez)

Fatma Çiçeğin Türküsü (Kaynak: V. Bulut Mucur Merkez)

Türkü isimleri	Ses Aralığı (ezgideki ses sayısı)	En kalın ses	En ince ses	Karar sesi	Usul
Allılar (Kadın oyun Havası)	6 ses	La	Fa	La	2/4
Bir ok attım vızıladı	7 ses	La	Sol	La	4/4
Çamdan Sakız akıyor	3 ses	Si	Re	Do	2/4
Çarşıda Bal var	5 ses	Do	Sol	Do	2/4
Çek deveci develeri engine (oyun havası-çeşitleme)	7 ses	La	Sol	La	2/4
Değirmenin özleri	5 ses	La	Mi	La	2/4
Evimizin önu çayır	8 ses	La	La2	La	2/4
Harman yeri üç evlek	5 ses	La	Mi	La	
Hava'mın etekleri	7 ses	Sol	Fa	Si	2/4
Karpuz kestim suyumuş	10 ses	Sol	Si2	Re asma karar	4/4
Keten köynek filfili (neneler)	9 ses	Sol	La2	Si	4/4
Kavaktan gazel indi	6 ses	La	Fa	La	2/4
Ocak başında halı (ille şeker oğlan)	5 ses	La	Mi	La	2/4
Ördek göllerde olur	9 ses	Fa diyez	Sol 2	La	2/4
Yaylı geliyor yaylı	8 ses	La	La2	La	4/4
Anam kirmenini alsın eline	7 ses	La	Sol	Re asma karar La tam karar	9/8 10/8

Mucur Yöresine ait Türküler (Turhan vd. 2007).

Türkülerin ağırlıklı olarak la kararlı olduğu 3 ses ile 10 ses aralığında oluştukları, çoğunlukla 2/4 usulün kullanıldığı görülmektedir. Ulaşılan türküler içinde bir türkü dışında aksak ya da karma usullerin kullanılmadığı görülmüştür. Türkülerin makamsal olarak incelendiğinde Hüseyini, Muhayyer, Kürdi, Karciğar, Neva, Hicaz ve Uşşak etki gösterdiği belirlenmiştir. Türkülerin form yapısı bir dönemli ve iki dönemli şarkı formundadır. Mucur yöresine ait belirlenen türkülerden makamsal analizi yapılan örnekler

ANAM KİRMENİNİ ALSIN ELİNE

(KINA HAVASI)

Yöresi: Kırşehir - Mucur
Kaynak: Abdullah GündüzDerleyen: Abdullah Gündüz
Notalayan: Erdem Çalışkanlı

♩ = 280

13

Saz...

A nam kir me
A nam kır a
A nam a şı

ni ni al sın e li ne
tı mı ça ya bağ la sın
nı da bi şir di mo la

Çık sın bak sın gur be te lin
A tim ki şı ne sin a nam
U şa ğın ba şı na de şir

yo lu na Kız ge lin gör
ağ la sın A na mın kı
di mo la Be ni de ak

dük çe bağ rı de li ne
zı var be ni ney le sin
lı na dü şür dü mo la

Ey vah ey vah ben a nam dan
Çık yu ka rı bağ la sın lar
ay ba rıl şı dım nı E İn şim a kız lar
ben sil sı gö la zü nün ya do y ma dım şı nı

Karar Sesi (Durağı) : La (Dügâh) Güçlüsü: Mi (Hüseyni) Seyri: İncelenen türkünün seyrinin incici-çıkıcı özellikte olduğu ve bu türkünün geleneksel Türk sanat müziğinde Hüseyni makamı seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi: Türkü içerisinde Fa diyez ses değiştirici işaret kullanılmıştır.

Yedeni: Eserde yeden kullanılmamıştır. Genişlemesi: Türkü yedi ses içerisinde. Türküde genişleme olmamıştır. Türkü A+B şeklinde beş cümleden oluşmaktadır. Üçüncü cümle A cümlesinin, dördüncü ve beşinci cümle B cümlesinin tekrarı niteliğindedir.

A cümlesinde dizinin güçlü sesi olan Mi (hüseyni) perdesinde Uşşaklı, Re (neva) perdesinde Rastlı asma kalıplar yapılmıştır.

B cümlesinde hüseyni makam dizisi seyrinde devam edilip dizinin karar sesi olan La (dügâh) perdesinde hüseynili tam karar yapılmıştır. Yapılan makamsal analiz doğrultusunda Hüseyni ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilmiştir. Türkünün usulü, 9 ve 10 zamanlı usuller kapsamına girmektedir. Bu usul, Geleneksel Türk sanat müziği usulleri içerisinde Çifte Sofyan ve Curcuna olarak adlandırılmaktadır. Eserde 9/8 ve 10/8'lik usul, 2+2+2+3 ve 2+3+2+3 şeklinde kalıplar kullanılmıştır.

Türküde dörtlük, sekizlik, onaltılık, otuz ikilik nota değerleri kullanılmıştır.

BAĞA GİRDİM ÜZÜME (BAĞLAR GAZELİ - ÇEŞİTLEME)

Yöresi: Kırşehir - Mucur
Kaynak: Ayşe Gündüz

Derleyen: Abdullah Gündüz
Notalayan: Abdullah Gündüz

♩ = 76

21

Ba ğa gir dim ü zü me Çu bukdeğ di gö zü me

Çu buk se ni ke se— rim bağ lar ga ze li

Yar gö rün dü gö zü— me Av şar gü ze li

Al be ni beni sar beni be ni— al lar gi di yor—

A het tik çe yü re ğim den kan lar gi di yor

2/4 usulde yazılan Bağa girdim üzüme türküsünde hicaz makamı etkisinin görüldüğü türkünün 6 ses aralığında oluştuğu (la-fa) yanaşık seslerle örülü olup dörtlük, sekizlik, onaltılık ve otuz ikilik nota değerlerinin kullanılmıştır.

Karar sesi La (düğah) güçlüsü Re (neva) türkünün Hicaz makamı etkisi gösterdiği görülmektedir. Türküde yeden ses kullanılmamıştır. Türkü 6 ses içindedir. 2/4 lük usulde yazılan türkünün geleneksel sanat müziğimizdeki karşılığı nim sofyan usulüdür.

Dizisi si bemol ve do diyez ses değiştirici işaretleri kullanılmıştır. Türkü beş cümleden oluşmaktadır. 2. cümlede neva perdesinde Rastlı yarım karar yapılmıştır. 5. cümle 3. cümlelerin tekrarıdır. 4. cümlede neva perdesinde yarım karar yapılmıştır. Düğah (la) perdesinde hicaz dörtlüsü ile tam karar yapılmıştır.

HOPTİRLİM
(ALLILAR)

Yöresi: Kırşehir - Mucur
Kaynak: Ayşe Gündüz - Bulduk Duvan

Derleyen: Abdullah Gündüz
Notalayan: Olgun Gönül

♩ = 76

85

Saz...

Hop tir lim Kan gal lı nın ka ya sı
Hop tir lim Ya ri me kur ban ol sun

Hop tir lim de Ya rim Türk men ma ya sı
Hop tir lim de Üç mah le nin ka ya sı

Hop tir lim de Hop la sev di ğim hop la
Hop tir lim de Çu ha şal va rı ton la

2/4 usulde yazılan Hoptirilm (Allılar) türküsünde Kürdi makamı etkisinin görüldüğü türkünün 6 ses aralığında oluştuğu (sol-mi) yanaşık seslerle örülü dörtlük, sekizlik, onaltılık nota değerlerinin kullanıldığı görülmüştür. Karar sesi la düğah güçlüsü re (neva) perdesidir. Söz bölümünün başladığı yerden itibaren 3 cümleden oluştuğu 3. cümle 2. cümlelerin tekrarı durumundadır. 1. cümlede Kürdi makamı dizisinin 3. derecesi olan do (çargah) sesinde asma karar yapılmıştır.

Mucur yöresi kırık havalarının örneklem dahilinde incelendiği çalışmada türkülerin Kırşehir halk müziği örnekleriyle makam, usul, ses aralığı vb. noktalarda benzerlik gösterdiği söylenebilir. Yöredeki oyun havalarının sözlü olması sözsüz oyun havaları olan bölgelerimizle farklılık gösterir.

Turhan vd. (2007) halk oyunlarının yanında seyirlik oyunlar açısından Mucur yöresinin çok zengin olduğunu belirtmiştir. Yönetken (2006) Kırşehir ili müzik ve oyun folkloru çalışmasında Mucur yöresinde anonim türküler, Menevşe, Mustafa, Yeşil yaprak, Şap kağınsı, Bir ok attım gibi ezgileri kaydettiğini Mucur ilçesinin halk temsillerinden bazılarını saklamış ve yaşatmış yurt köşelerimizden biri olduğunu ifade etmiştir. Koca oyunu adlı oyun bunlardan biridir. Oyunun aktörleri koca Arap ile Menevşe-Menekşe

adlı iki kadın erkek zenneler tarafından temsil olunur. Temsile şarkıcı ve çalgıcılar eşlik eder. Oyunda türküler söylenir, oyunlar oynanır adeta bir müzikli temsildir. Çalgı takımının keman, tef ve kaşıktan oluşur. Diğer bir oyun da Bebek oyunudur.

Sonuç

Mucur yöresi müzik kültürü ve yaşamına ilişkin yapılan bu çalışmada elde edilen veriler ve bilgiler doğrultusunda Mucur yöresi kırık havaların (türkülerin), oyun havaları, uzun havalar ve ağıt vb. ürünlerin Kırşehir halk müziği ile iç içe olduğu Kırşehir'den farklı olarak bozlakların daha az olmasına rağmen ağıtların ağıt yakmanın daha ağırlıkta olduğu belirlenmiştir. Mucur yöresi halk müziği kültürünü ve örneklerini inceleyen daha geniş çaplı çalışmalar yapılabilir. Mucur yöresi kültürü ve diğer ilçelerin müzikal kültürlerini daha derinlemesine inceleyen benzerlik ve farklılıkları ortaya koyacak çalışmaların yapılması önerilebilir. Kırşehir başta olmak üzere tüm ilçelerdeki geleneksel müzik kültürü ürünlerini inceleyen araştırmalar artırılarak geleneksel icra biçimleri irdelenebilir.

Kırşehir'in tüm ilçelerindeki halk müziğine ait örneklerin incelenerek müzikal analizlerinin yapılması, derleme çalışmaları ile unutulmaya yüz tutmuş müzikal ürünlerin ortaya çıkarılması ve Kırşehir müzik kültürüne kazandırılmasına yönelik çalışmaların bu noktada önem taşıdığı düşünülmektedir. Literatür incelendiğinde ağıtların çoğunlukla edebi yönden incelendiği söylenebilir. Bu bakımdan Mucur yöresi ağıtlarının müzikal anlamda melodik yapıları ile makam dizileri açısından incelenmesi bu alanda yapılacak çalışmalar için önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Açar, Yakup (2014). *TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Kına Türkülerinin Makam Dizileri, Usul ve Güfte Yönünden Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akgün, Dilek (2006). *Kırşehir Türkülerinde İnsan*, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Büyüköztürk, Şener- Ebru Kılıç Çakmak- Özcan Erkan Akgün- Şirin Karadeniz- Funda Demirel (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri (3. Baskı)*, Ankara: Pegem Akademi.
- Cihan, Avşar (1990). *Kırşehir ve İlçeleri*, Ankara: Özgün Matbaacılık.
- Çelik, Sibel-Erol Eroğlu (2020). “Kırşehir Musikî Kültürünün Oluşum ve İlişkilerine Tarihten Bakmak”, *History Studies International Journal of History*, V 12, I 5, pp. 2845-2863.
- Özbek, Mehmet (1981). *Folklor ve Türkülerimiz (2. Basım)*, İstanbul: Ötüken Yayınları
- Parlak, Erol (2014). “Bozlak Anadolu’nun Gökkubbeye Salınan Çılgılığı”, *İTÜ Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Bahar, S 9, s. 60-72.
- Pelikoğlu, Mehmet Can- Bahar Özşen (2015). “Türk Müziği ve Batı Müziğinde Kullanılan Bazı Tür ve Biçimlerin Birbirlerine Benzerlikleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, C 1, S 2, s. 51-60.
- Solakoğlu, Sibel (2011). *Muharrem Ertaş İcrasında Bozlakların İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Turhan, Salih- Mehmet Kara- Nail Tan- Abdullah Gündüz (2007). *Biter Kırşehir’in Gülleri Kırşehir Halk Müziği*, Ankara: Kırşehir Valiliği Yayın No:11.
- Yağmur, Fatih (2011). *Ay Dost Kırşehir Türküleri*, Kırşehir: Kırşehir Belediyesi Kültür Tarihi Yayınları Serisi 8, Kardeşler Ofset Matbaacılık
- Yıldırım, Ali- Hasan Şimşek (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (Genişletilmiş 9. Baskı)*, Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Yönetken, Halil Bedi (2006). *Derleme Notları 1. Kitap Anadolu’da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine notlar 1937-1952*, Ankara: Sun Yayınevi.
- Yöre, Seyit (2012). “Kırşehir Yöresi Halk Müziği Kültürünün Kodları ve Temsiliyeti”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, C 9, S 1, s. 563-584.



Bölüm 3

ÜÇ TELLİ KLASİK KEMENÇE İÇİN NEVA TELİNDE POZİSYON GEÇİŞLERİ

Çisil Özyaman¹

¹ Çisil Özyaman, Araştırma Görevlisi, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID ID:
0000-0002-9435-3055

GİRİŞ

Bir insanın henüz anne karnındayken algılamaya başladığı sonrasında da yaşamının her alanında var olan müzik, duygu ve düşüncelerimizin sesler ile anlatılması sanatı olarak kısaca tanımlanabilir. Geçmişten günümüze müzik insanlar için bazen kendilerini ifade ettikleri bir iletişim aracı, bazen çeşitli tedavilerde, eğitimlerde, kutlamalarda, özel günlerinde, eğlence amacıyla ya da cenaze gibi yas tutulan yerlerde acılarına eşlik eden, kullanım alanı oldukça geniş ve etkili bir sanat olmuştur. Bunun yanı sıra müzik çeşitli boyutları olan bir eğitim alanıdır. Bilen ‘İşbirlikli Öğrenmenin Müzik Öğretimi ve Güdusel Süreçler Üzerindeki Etkileri’ adlı doktora tezinde müzik eğitiminin boyutlarını ses eğitimi, müziksel işitme eğitimi, müzik beğenisi eğitimi, yaratıcılık eğitimi ve çalgı çalma eğitimi olarak ele almıştır (Bilen, 1995).

Çalgı eğitimi bir çalgıyı icra edebilmek için belirli becerileri ve alışkanlıkları kazanabilme sürecidir. Bu becerilerin kazanılması için icracıların çalgılarıyla bireysel olarak zaman geçirmeleri, birtakım zorlukları aşmak çeşitli çalışmalar yapmaları gerekmektedir.

“Başarılı bir çalgı eğitiminin gerçekleşmesi için çalgı çalışma süresinin üzere öğrenci tarafından en etkili bir şekilde geçirilmesi, bununla birlikte, çalgı eğitiminde etkili çalışma ve öğrenme taktikleri, öğrenci başarısının gelişiminin ve çalışma sürecinin tüm aşamalarının, öğrencinin kendi denetiminde gerçekleşmesi gibi konuların çalgı eğitimcileri tarafından önemle ele alınması gerekmektedir” (Özmenteş, 2008).

Çalgı öğrenen bir birey eğitim sürecinde hedeflenen davranışı kazanabilmek için tıpkı bir sporcu gibi bir üst seviyeyi hedefleyerek, bu doğrultuda gereken çalışmaları sistemli bir şekilde yapması gerekir. Bu süreçte icracı öğrenilen çalgıya yönelik yazılmış metotlardan, etüt ve alıştırtma kitaplarından, video ve ses kayıtlarından yararlanır.

“Gerekli temel bilgiler, çalışma yolları ve tekniklerin aktarıldığı metotlar hem öğrenme hem de kazanılan davranışları geliştirme olanağı sunan etüt ve egzersizler, hazırlandıkları veya düzenlendikleri dönemin müziksel özelliklerine göre farklılıklar göstermektedirler. Zorluk seviyelerine göre de çeşitlilik içeren metot, etüt ve egzersiz kitapları eğitim süreci içerisinde yapılan etkinliklerin temel öğretim materyalleridir” (Özçimen, Burubatur, 2012).

Etüt, egzersiz ve alıştırtmalar, icracının çalgıda teknik ve müzikal olarak gelişimine katkı sağlaması, karşılaştığı güçlüklerin aşılması için yapılan ön çalışmalardır. Bu materyaller belirlenen hedef doğrultusunda kazandırılmak istenen davranışa yönelik olarak oluşturulurlar.

Klasik kemençe klasik Türk müziğinde kullanılan yaylı, perdesiz ve tırnakla icra edilen bir çalgıdır. Her çalgı eğitiminde olduğu gibi başlangıçta çalgıyı doğru bir teknikle tutmayı öğrenmek çok önemlidir. Çalgıyı yanlış

tutuş tekniğiyle öğrenen bir icracının tekrar doğru pozisyonda tutma alışkanlığı kazanması oldukça zordur. Oturuş, omuzların, kolların ve bileklerin konumu, sağ ve sol el tekniği, parmakların duruşu doğru olmalı ve sürekli olarak öğretmen tarafından kontrol edilmelidir. Klasik kemençe icrasında sağ el arşeyi (yay) tutarken sol el ise tuşe üzerindedir.

Sağ ve sol el tekniği doğru oturmuş bir icracı bundan sonraki aşamada baskıları doğru seslendirebilme (entonasyon), tel değişimleri, pozisyon geçişleri, hız (acelite), vibrato gibi diğer teknik becerileri kazanmak için çalışmaya devam eder.

“Kemençe öğretiminin yaygınlaşmaması, metot kitaplarının da yok denecek kadar az olması, bu çalgının Türk müziğinde yeterince değerlendirilememesine yol açmıştır. Sazın icrasında bugün de karşılaşılan sorunların giderilmesini sağlayabilecek üstün nitelikli çalışmaların azlığı kemençe için yazılacak metotların büyük önem taşıdığına göstergesidir. İlk kemençe metodunu Tanbûrî Cemil Bey yazmaya başlamış, ancak tamamlamaya ömrü yetmemiştir” (Özel, 2013).

Bu çalışmada yazılmış pozisyon geçişi alternatifleri, klasik kemençe için yazılmış metotlar ve alıştırmaya etütleri incelenerek oluşturulmuştur. 3 telli kemençe için yayınlanmış üç metot ve üç etüt kitabı bulunmaktadır.

Metotlar:

1. Beril Çakmakoglu, Mehmet Yalgin (2006). “Kemençe Metodu 1”. Kendi Yayını. İzmir. 148sayfa.
2. Hasan Esen (2006). “Klasik Kemençe Metodu”. Eyüp Musiki Vakfı Yayını. İstanbul. 301 sayfa.
3. Aslıhan Eruzun Özel (2006), “Üç Telli Klasik Kemençe Eğitime İlişkin Bir Yöntem” İstanbul Teknik Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü- Sanatta Yeterlik Tezi, 212 sayfa.

Etüt Kitapları:

1. Neva Özgen (2006). “Klasik Kemençede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcra İçin Etütler”. İstanbul Teknik Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü- Sanatta Yeterlik Tezi. 37 sayfa.
2. Hatice Doğan Sevinç (2018). “Üç Telli Klasik Kemençe için Tek Tel Üzerinde Alıştırmalar”. Pan Yayıncılık. İstanbul. 128 sayfa.
3. Hatice Doğan Sevinç (2023). “Üç Telli Klasik Kemençe için Tek Tel Üzerinde Pozisyon Geçiş/İniş Alıştırmaları”. İtü Yayınevi. İstanbul. 183 sayfa.

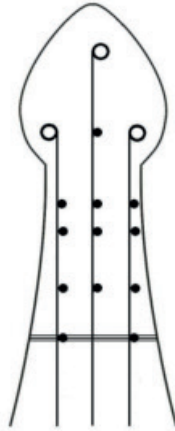
Var olan metot ve alıştırmaya kitaplarında klasik kemençenin teknik zorluklarının başında gelen parmak pozisyonu kullanımıyla ilgili egzersizlere ve önerilere yer verildiği görülmüştür. Sevinç (2023), “Üç Telli Klasik Kemençe

için Tek Tel Üzerinde Pozisyon Geçiş/İniş Alıştırmaları” isimli alıştırma kitabındaki etütler basit makamların dörtlü ve beşlilerinden ilham alınarak ve farklı seslere göçürülmesiyle oluşturulmuştur. Bu etütler basit seviyeden zor seviyeye doğru giderek 1. 2. 3. ve 4. pozisyonları içermektedir.

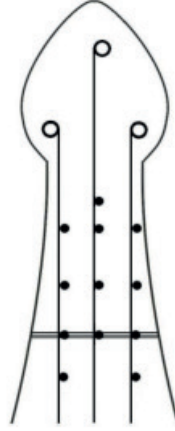
Yalgın ve Çakmaköğlu (2006)’na ait kemençe metodunda rast ve neva te-
linde 1. 2. ve 3. pozisyon geçişleri gösterilmiştir. Etütlerdeki pozisyon geçişleri resimlerle ve işaretlerle gösterilerek anlatılmıştır.

Hasan Esen “Klasik Kemençe Metodu” isimli kitabında 1. ve 2. pozisyon geçişi etütleri bulunmaktadır. Bu etütler teller arasında geçiş çalışmalarını da içermektedir.

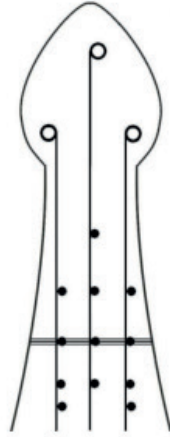
Özel (2006), “Üç Telli Klasik Kemençe Eğitime İlişkin Bir Yöntem” isimli sanatta yeterlilik tezinde pozisyonların parmak konumları kemençe üzerinde aşağıdaki gibi gösterilmiştir. Çalışmadaki etütler 1. 2. ve 3. pozisyon çalışmalarını içermektedir.



Şekil 1. Tüm Tellerde 1. Pozisyon (Özel, 2006)



Şekil 2. Tüm Tellerde 2. Pozisyon (Özel, 2006)



Şekil 3. Tüm Tellerde 3. Pozisyon (Özel, 2006)

Bu çalışmada sadece 'Neva' teli üzerinde yapılan pozisyon geçişlerinin tüm kombinasyonları bir arada gösterilmiştir. Bu çalışmanın, kemençe icrasında karşılaşılan teknik zorluklara bir büyüteçle bakar gibi değerlendirerek çözüm yolları bulunması bakımından fikir olabileceği düşünülmektedir.

Neva Teli Üzerinde Pozisyon Geçişleri

Klasik kemençe için neva teli üzerinde yazılan pozisyon geçişleri aralıklar ve parmak sıraları gözetilerek yazılmıştır. Pozisyon çıkış ve inişleri neva perdesinden tiz neva perdesine kadar olan seslerle gösterilmiştir. Alıştırmalar tiz neva perdesi geçilmeyecek şekilde yazılmıştır. Hem sıralı hem de atlamalı

geçişleri içeren alıştırmalar dört parmağında kullanıldığı tüm kombinasyonlarda yazılmıştır. Alıştırmalar sırasıyla ikili, üçlü ve dörtlü aralıkların olduğu geçişleri içermektedir. Parmak numaraları baş parmağın kullanılmadığı tüm enstrümanlarda kabul edilen şekilde numaralandırılmıştır. Buna göre sol el işaret parmağı 1, orta parmak 2, yüzük parmağı 3 ve serçe parmak 4 numaralarıyla gösterilmiştir. Hiçbir parmağın basılmadığı boş tel ise 0 olarak gösterilmiştir. Pozisyon geçişi gerektirmeyen geçişler alıştırmaya dahil edilmemiştir.

1. Birinci Parmak ile İkili Aralık Geçişleri

Aşağıdaki dört alıştırma işaret parmağını (1.) kullanarak ikili aralık geçişlerini göstermektedir. Alıştırmalar sırasıyla sadece 1. parmak kullanılarak 1. parmağa denk gelen Mi perdesinden Fa perdesine, 2. parmağa denk gelen Fa perdesinden Sol perdesine, 3. parmağa denk gelen Sol perdesinden La perdesine ve 4. parmağa denk gelen La perdesinden Si perdesine geçiş gösterilmiştir. Boş tel (0) Re perdesinin ikilisi olan Mi perdesi doğal olarak birinci parmağa denk geldiği ve herhangi bir pozisyon geçişi gerektirmediği için alıştırma olarak yazılmamıştır.



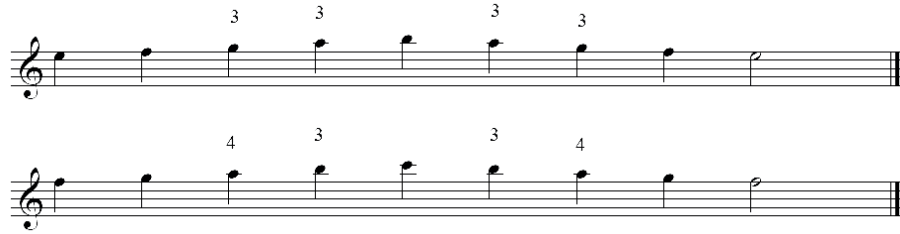
2. İkinci Parmak ile İkili Aralık Geçişleri

Aşağıdaki alıştırmalar orta parmağı (2.) kullanarak ikili aralık geçişlerini göstermektedir. İlk alıştırmada 2. pozisyona ve diğer alıştırmalarda sırasıyla 3. ve 4. pozisyona geçilmektedir. Mi sesinin ikilisi olan Fa sesi doğal olarak 2. parmağa geldiği ve herhangi bir pozisyon geçişi gerektirmediği için alıştırma olarak yazılmamıştır. Re ve Mi perdelerinin ikili aralıkları doğal olarak 1. pozisyonda 1. ve 2. parmağa denk geldikleri için herhangi bir pozisyon geçişi gerektirmemektedir. Bu yüzden alıştırma olarak yazılmamıştır.



3. Üçüncü Parmak ile İkili Aralık Geçişleri

Bu alıştırmalar yüzük parmağı (3.) kullanarak ikili aralık geçişlerini göstermektedir. 1. pozisyonda Re, Mi ve Fa perdeleri 3. parmak ile çalınmadığı için Sol ve La perdeleri üzerinden yapılan pozisyon geçişleri gösterilmiştir.



4. Dördüncü Parmak ile İkili Aralık Geçişi

Aşağıdaki alıştırmalar serçe parmak (4.) kullanılarak ikili aralık geçişinin yapıldığı pozisyon geçişini göstermektedir. Bu da 1. pozisyonda 4. parmağa denk gelen La notasından Si notasına yine 4. parmağın kaydırılmasıyla geçilen pozisyon geçişidir.



5. Birinci Parmak ile Üçlü Aralık Geçişleri

Aşağıdaki alıştırmalarda 1. parmak kullanılarak üçlü aralık geçişleri için alıştırmalar gösterilmiştir. İlk alıştırma boş tel (0) Re sesinden 1. parmak ile üçlü çıkılarak Fa sesine geçilmiştir. Sonraki alıştırmalar sırasıyla sadece 1. parmak kullanılarak 1. parmağa denk gelen Mi perdesinden Sol perdesine, 2. parmağa denk gelen Fa perdesinden La perdesine, 3. parmağa denk gelen Sol perdesinden Si perdesine ve 4. parmağa denk gelen La perdesinden Do perdesine geçiş gösterilmiştir.

0 1 1 1 1 1 1 0

1 1 1 1

2 1 1 2

3 1 1 3

4 1 1 4

6. İkinci Parmak ile Üçlü Aralık Geçişleri

Aşağıdaki alıştırmalarda 2. parmak kullanılarak üçlü aralık geçişinin yapıldığı pozisyon geçişleri gösterilmiştir. Alıştırmalar sırasıyla sadece 2. parmak kullanılarak 1. parmağa denk gelen Mi perdesinden Sol perdesine, 2. parmağa denk gelen Fa perdesinden La perdesine, 3. parmağa denk gelen Sol perdesinden Si perdesine ve 4. parmağa denk gelen La perdesinden Do perdesine geçişi gösterilmiştir. Re sesinin üçlüsü olan Fa sesi doğal olarak 2. parmağa geldiği ve herhangi bir pozisyon geçişi gerektirmediği için alıştırmalar yazılmamıştır.

1 2 2 1

2 2 2 2

3 2 2 3

4 2 2 4

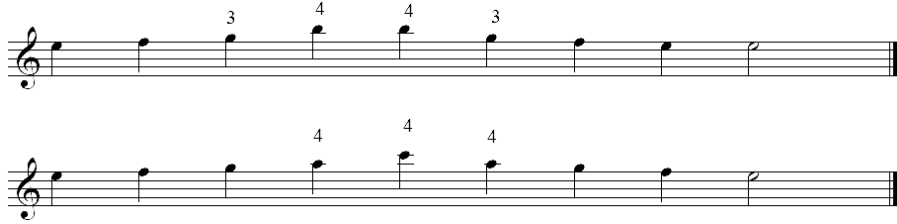
7. Üçüncü Parmak ile Üçlü Aralık Geçişleri

Üçüncü parmağın kullanıldığı üçlü aralık geçişleri aşağıdaki gibidir. Alıştırmalarda her bir parmak için 1. pozisyondaki konumdan diğer sese üçüncü parmağın kaydırılmasıyla geçilmiştir. Mi sesinin üçlüsü olan Sol sesi doğal olarak 3. parmağa geldiği ve herhangi bir pozisyon geçişi gerektirmediği için alıştırma olarak yazılmamıştır.



8. Dördüncü Parmak ile Üçlü Aralık Geçişleri

Aşağıdaki alıştırmalar 1. pozisyondayken 4. parmak kullanılarak yapılan üçlü aralık geçişlerini kapsayan pozisyon geçişleridir. 1. parmak Mi ve 2. parmak Fa perdelerinin üçlülere doğal olarak 1. pozisyonda bulunduğu için herhangi bir pozisyon geçişi gerektirmemektedir. Bu nedenle alıştırma olarak yazılmamıştır.



9. Birinci Parmak ile Dörtlü Aralık Geçişleri

Aşağıdaki beş alıştırmada 1. parmak kullanılarak yapılan dörtlü aralık geçişleri gösterilmiştir. 1. pozisyon konumundayken sırasıyla boş tel (0), 1. 2. 3. ve 4. parmağa denk gelen perdelerden 1. parmak kullanılarak dörtlü aralık olan perdeler pozisyon geçişleri yapılmıştır. Alıştırmalar sırasıyla sadece 1. parmak kullanılarak boş tel Re perdesinden Sol perdesine, 1. parmağa denk gelen Mi perdesinden La perdesine, 2. parmağa denk gelen Fa perdesinden Si perdesine, 3. parmağa denk gelen Sol perdesinden Do perdesine ve 4. parmağa denk gelen La perdesinden Re perdesine geçişi gösterilmiştir.

0 1 1 1 1 1 1 1 0

1 1 1 1 1 1 1

2 1 1 1 1 2

3 1 1 3

4 1 1 4

10. İkinci Parmak ile Dörtlü Aralık Geçişleri

Aşağıdaki alıştırmalarda 2. parmak kullanılarak dörtlü aralık geçişinin yapıldığı pozisyon geçişleri gösterilmiştir. Alıştırmalar sırasıyla sadece 2. parmak kullanılarak boş tel Re perdesinden Sol perdesine, 1. parmağa denk gelen Mi perdesinden La perdesine, 2. parmağa denk gelen Fa perdesinden Si perdesine, 3. parmağa denk gelen Sol perdesinden Do perdesine ve 4. parmağa denk gelen La perdesinden Re perdesine geçişi gösterilmiştir.

2 2 2 2 2 2

1 2 2 2 2 1

2 2 2 2

3 2 2 3

4 2 2 4

11. Üçüncü Parmak ile Dörtlü Aralık Geçişleri

Aşağıdaki alıştırmalarda 1. pozisyon konumundayken üçüncü parmak kullanılarak yapılan dörtlü aralık geçişleri gösterilmiştir. Boş tel (0) Re perdesinin dörtlüsü olan Sol perdesi 1. pozisyonda 3. parmağa denk geldiği için alıştırma olarak yazılmamıştır.

The image shows four musical staves, each containing a sequence of notes with fingerings. The first staff has notes with fingerings 1, 3, 3, 1. The second staff has notes with fingerings 2, 3, 3, 2. The third staff has notes with fingerings 3, 3, 3, 3. The fourth staff has notes with fingerings 4, 3, 3, 4. Each staff ends with a double bar line.

12. Dördüncü Parmak ile Dörtlü Aralık Geçişleri

Aşağıdaki alıştırmalarda 1. pozisyondaki parmak konumlarından dörtlü aralık olacak şekilde ve 4. parmak yardımıyla geçilen pozisyon geçişleri gösterilmiştir. Boş tel (0) Re perdesinin dörtlüsü Sol 3. parmağa ve Mi perdesinin dörtlüsü olan La perdesi 4. parmağa denk geldiği için alıştırma olarak yazılmamıştır.

The image shows three musical staves, each containing a sequence of notes with fingerings. The first staff has notes with fingerings 2, 4, 4, 2. The second staff has notes with fingerings 3, 4, 3. The third staff has notes with fingerings 4, 4, 4. Each staff ends with a double bar line.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu çalışmada oluşturulan hem sıralı hem de atlamalı sesler arasındaki geçişleri içeren alıştırmalar dört parmağında kullanıldığı tüm kombinasyonlarda yazılmıştır. Alıştırmalar sırasıyla ikili, üçlü ve dörtlü aralıkların olduğu geçişleri içermektedir.

Günümüze kadar yayınlanmış olan klasik kemençe metot ve alıştırma kitapları incelendiğinde çoğunlukla pozisyon çalışmalarına yer verildiği görülmüştür. Her perdesiz enstrümanda olduğu gibi pozisyon geçişleri icracıların karşıladıkları zorluklar arasında yer almaktadır.

Önceden geleneksel yöntemlerle uygulanan Türk müziği eğitiminin akademik çatı altına girmesi çalgı eğitimi üzerine yapılan çalışmalarda da artışa sebep olmuştur. Ancak klasik kemençe eğitimine dair yapılan çalışmaların diğer çalgılara göre daha az olduğu görülmektedir. Özel (2006) “Kemençe Eğitiminde Metodoloji Sorunu” isimli çalışmasında klasik kemençe çalgısının icrasıyla ilgili zorlukların giderilmesine yönelik yapılmış olan çalışmaların az oluşundan bahsetmiş ve bir klasik kemençe metodu oluşturulurken hangi özelliklerin gözetilmesi gerektiğine değinmiştir.

Koroğlu ve Sevinç (2017), “Klasik Kemençe Eğitiminde Kullanılan Saz Semaillerinin III. Hanelerine Yönelik Hazırlanan Alıştırmaların Öğrenci Başarı Düzeylerine Etkisi” isimli çalışmasında saz semaillerin üçüncü hanelerindeki pozisyon geçişlerinin klasik kemençe öğrencilerini zorladığını tespit ederek bu zorluklara yönelik geliştirilen alıştırmaların öğrenci başarıları üzerindeki etkilerini araştırmışlardır.

Çelik (2019), pozisyon geçişleriyle ilgili olan “Kabak Kemane İçin Pozisyon Değiştirme Önerileri” isimli çalışmasında kabak kemanenin ses alanını arttırmak ve teknik olarak çalgıyı geliştirmek amacıyla 4. pozisyon geçiş çalışmaları hazırlamıştır.

Şahin (2021), “Türk Müziği’nde Klasik Kemençe İcrasında Kullanılan Metotların Değerlendirilmesi” isimli yüksek lisans tezinde klasik kemençe eğitimi için yazılmış metotları inceleyerek aralarındaki farklılıkları, benzerlikleri ve eksik olan yönleri tespit etmiştir. Çalışmasında incelediği metot ve alıştırma kitaplarındaki pozisyon geçişi çalışmalarının özelliklerine de değinmiştir.

Sonuç olarak, bu çalışmadaki pozisyon geçişi alıştırmalarının icracıların teknik becerilerini geliştirebileceği düşünülmektedir. İrcacılar pozisyon geçişleri için yazılmış etüt ve alıştırmaları çalışmalarına dahil ettiklerinde eserlerde karşılaştıkları pozisyon geçişlerini daha kolay uygulayacakları şüphesizdir. Bunu yanı sıra icracılar için, tek bir çalışma yöntemine bağlı kalmadan klasik kemençe için geliştirilen her metot ve çalışma yöntemini değerlendirmeleri önerilebilir. Bu konuda uzman kişiler tarafından yapılacak her çalışma klasik kemençe çalgısı için büyük önem taşımaktadır. Yapılan çalışmaların klasik kemençe icrasında karşılaşılan zorlukları bir büyütle bakar gibi değerlendirerek oluşturulmasının çalgının teknik zorluklarının üstesinden gelmesi açısından daha yararlı olacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

- Bilen, S. (1995). *İşbirlikli öğrenmenin müzik öğretimi ve güdüsel süreçler üzerindeki etkileri* (Doctoral dissertation, DEÜ Sosyal Bilimleri Enstitüsü).
- Eruzun Özel, A. (2006). *Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitime İlişkin Bir Yöntem* (Doctoral dissertation, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Eruzun Özel, A., (2010). *Kemençe Eğitiminde Metodoloji Sorunu* . Cüneyd Orhon Uluslararası Kemençe Sempozyumu (pp.36-42). İstanbul, Turkey
- Özçimen, A., & Burubatur, M. (2012). Eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim dallarında birinci sınıf 1. ve 2. yarıyıl viyolonsel eğitiminde en çok kullanılan metot etüt ve egzersizler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (27), 185-194.
- Özmentes, S. (2008). *Çalgı Eğitiminde Özdüzenlemeli Öğrenme Taktikleri* . İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi , 9 (16) , 157-175
- Şahin, G. (2021). *Türk müziğinde klasik kemençe icrasında kullanılan metotların değerlendirilmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Bölüm 4

"MÜZİKTE BELİRSİZLİK" (INDETERMINACY), "ALEATORİK MÜZİK" (ALEATORIC/CHANCE MUSIC) VE "RASLAMSAL MÜZİK" (RANDOM MUSIC) TANIMLARININ İNCELENMESİ

Kutup Ata TUNCER¹

¹ Doç. Kutup Ata TUNCER, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Öğretmenliği, kutup.tuncer@cbu.edu.tr Orcid: 0000-0002-8727-5255.

Bu çalışmada “Müzikte Belirlenmemişlik” ve “Aleatorik Müzik” ile Türkçede sıklıkla kullanılan “Müzikte Rastlantısallık” ya da “Raslamsal Müzik” kavramların tanımları, tarihsel gelişimi ve uygulamaları ele alınmıştır. İlk olarak, bu kavramların İngilizce karşılıkları olan “Indeterminacy in Music”, “Aleatoric/Chance Music” ve “Random Music” terimleriyle ilişkisi kurulmuş ve etimolojik kökenleri açıklanmıştır. Ardından, 1950’ler sonrasında ortaya çıkan bu yaklaşımın hangi felsefi akımlardan etkilendiği ve müzikte nasıl bir değişimi beraberinde getirdiği irdelenmiştir. “Belirlenmemişlik” kavramının müzikte somut olarak nerelerde kendini gösterdiği, hangi unsurların “açık” bırakılabildiği detaylı şekilde ele alınmış ve örnekler verilmiştir. Değişen bu anlayışın notasyona yansımaları, yeni notasyon biçimlerinin ortaya çıkışı örneklerle açıklanmıştır. John Cage başta olmak üzere, bu tarzda önemli eserler veren bestecilerden de bahsedilmiştir. Böylece müzikte belirlenmemişliğin kapsamlı bir çerçevesi çizilmiştir.

1. TERİMLERİN/KAVRAMLARIN ETİMOLOJİSİ İLE TANIMLARINI MÜZİK BAĞLAMIYLA NET BİR ŞEKİLDE İFADE ETME

Öncelikle, “belirsizlik” (indeterminacy), “aleatorik müzik” (aleatoric music) ve “raslamsallık” (randomness) terimleri aslında hem terim hem de kavram olarak değerlendirilebilir. Terim olarak bu ifadeler, müzik ve bilimsel literatürde belirli fenomenleri tanımlamak için kullanılan özelleşmiş sözcüklerdir. Örneğin, “aleatorik müzik” terimi, bestecinin eserin bazı yönlerini tesadüfe bıraktığı müzik türünü tanımlamaktadır. Kavram olarak ise, daha geniş ve soyut anlamlar taşıyan fikirleri veya düşünce yapılarını ifade etmektedir. Örneğin, “raslamsallık” kavramı, olayların öngörülemez ve düzensiz doğasını kapsar ve bu, müzikteki uygulamalarının ötesinde geniş bir anlam taşımaktadır. Aslında bu ifadeler, hem kullanıldıkları yerler itibarıyla hem de kullanış ve müziğe yaklaşım bakımından farklı ifadeleri ortaya koyma durumu oluşturmuşlardır.

“Müzikte Belirlenmemişlik” ve “Aleatorik/Raslamsal Müzik”, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen, bestecinin bilinçli olarak bazı müzikal unsurları belirlemediği bir bestecilik anlayışını ifade etmektedir. Bu yaklaşım dâhilinde, serbest bırakılan unsurlar - ses, ritim, biçim, doku gibi - icracı tarafından performans öncesi ya da sırasında belirlenmekte ve böylelikle icracı da sürece dâhil olmakta; müzikal bir unsur olarak stilini, bu belirlenmemişlik ya da rastlamsallık üzerinden oluşturulan özgürlükten edinmekteydi. Bu yaklaşımla birlikte; ister istemez notasyonda da gözlemlenen değişiklikler, bu yeni yaklaşımın bir parçası olmuştur. Özellikle bu süreçle birlikte geleneksel notasyonun yerini alan “grafik notasyon”, “oransal notasyon” ve “metin tabanlı notasyon” gibi yeni yaklaşımlar, müzikal ifadeyi genişletmiş; özellikle John Cage gibi besteciler, bu tarzdaki müziğin öncü isimleri arasında yer almıştır. Günümüz çağdaş müziğinde bu akımın etkileri gözlemlenmekte ve

müzikte belirlenmemişliği ifade etmede Raslamsal yaklaşımlar önemli bir role sahiptir.

“Belirlenmemişlik” ve “Aleatorik Müzik” kavramları 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren müzikte önemli bir rol oynamıştır. Bu yaklaşım, bestecinin bazı müzikal unsurları bilinçli olarak belirlemediği ve bunların icracı tarafından performans öncesi veya sırasında şekillendirildiği bir anlayıştır (Boran, & Acar, 2022). Bu süreç, geleneksel notasyonun yerini alan “grafik notasyon”, “oransal notasyon” ve “metin tabanlı notasyon” gibi yeni yaklaşımlarla müzikal ifadeyi genişletmiştir. John Cage gibi besteciler, bu tarzdaki müziğin öncü isimleri arasında yer almıştır. Bu konuda yapılan araştırmalar, indeterminacy ve aleatorik müziğin, estetik ve modernitenin tartışmalarını etkilediğini belirtmektedir. Bu tür müzik, yeni notasyonlar, teknikler, enstrümanlar ve bestecilik süreçlerinde etkili olmuştur (Williams, 1997). Özellikle Witold Lutoslawski’nin kontrol edilen aleatorik müziği, evrenin yapısı ile şansın iç içe geçtiği bir yapıya benzetilmiştir (Dolewka, 2013). Bu tür müzik, performans sırasında başarısızlık riskini kabullenerek ve jestsel kendini simülasyon yoluyla canlı müzik deneyimine katkı sağlamaktadır (Newland, 2013). Ayrıca, indeterminacy ve aleatorik müziğin seri müzikle bağlantılı olduğu, Boulez’in Üçüncü Sonatı ve Stockhausen’in Zeitmasse gibi eserlerde görülmektedir (Boehmer & Pepper, 1997). John Cage’in bestecilik teorileri, teoriden tahmin edilemeyen bir müzik yüzeyi üretmektedir (Scotto, 2000). Müziğin anlamındaki belirsizlik veya yüzen niyet, insan kültürü için temel bir özellik olarak kabul edilmektedir (Cross, 2008). Bu yaklaşımın etkileri, günümüz çağdaş müziğinde gözlemlenmekte ve müzikte belirlenmemişliği ifade etmede raslamsal yaklaşımlar önemli bir rol oynamaktadır.

“Müzikte belirlenmemişlik” ve “belirlenmemiş müzik” terimleri, İngilizcede kullanılan “Indeterminacy in music” ve “indeterminate music” terimlerinin Türkçedeki karşılıklarıdır. Ayrıca, “şans müziği,” “aleatori” veya “aleatorik müzik” terimleri ise “Chance Music,” “aleatory” veya “aleatoric music” terimlerinin Türkçe anlamlarını etimolojik açıdan tam olarak yansıtır. Latince kökenli olan “aleatory” sözcüğü, “zar” anlamına gelen “alea” kökünden türetilmiştir ve Türkçedeki anlamı, zar atışına bağlı (şansa bağlı) olarak tanımlanabilir. Bu nedenle, aleatorik müzik, şansa bağlı müziği veya şans müziği anlamına gelmektedir (Cope, 2001).

Türkçe literatürdeki kullanımlarında genellikle, “Müzikte belirlenmemişlik” ve “aleatorik müzik” kavramlarına atıfta bulunan “Rastlamsal Müzik” veya “Rastlantısal Müzik” gibi ifadeler tercih edilmektedir. Ancak, “rastlantı” sözcüğünün, şans sözcüğü ile eşanlamlı olması ve etimolojik olarak “belirlenmemişlik” sözcüğünü kapsamaması, “rastlantı” sözcüğünün sadece aleatory veya şans kavramları için uygun olduğunu göstermektedir. Bir müzik kavramı olarak Türkçede kullanılan “Rastlamsal Müzik” veya “Rastlantısal Müzik” tanımlamasının ne kadar doğru olduğu tartışmaya açıktır.

“Coincidental” veya “Random” sözcükleri, İngilizcede rastlamsal/rastlantısal/rastgele anlamlarına gelirken, “coincidental music” veya “random music” gibi bir müzik konsepti bulunmamaktadır (Cope, 2001). Tüm bu nedenlerden dolayı, “Indeterminacy in music” ve “Aleatoric müzik” gibi terimlerin Türkçede “belirlenmemişlik” ve “aleatory” sözcükleriyle ifade edilmesi, bilimsel ve akademik çalışmalarda daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Bu nedenle, bu araştırmada “Indeterminacy” (belirlenmemişlik) teriminin daha yaygın olarak kullanıldığı (özellikle Amerika ve Kanada’da) dikkate alınrsa, bu terimi tercih etmek daha uygun olarak düşünülebilir. Ayrıca, Avrupa kökenli kaynaklarda “Aleatori” teriminin de daha fazla dikkat çektiği de gözlemlenmiştir (Cope, 2001). Burada, bu müzik yaklaşımının özellikle Amerikan müziğinde çok daha öne çıktığını da vurgulamak gerekebilir. Bir yandan da Türkiye’deki belirlenmemiş müzik uygulamalarında genel olarak “Rastlamsal” ifadesinin de literatürde yer aldığını da belirtmek önemlidir.

2. GİRİŞ VE LİTERATÜR

Bu çalışmada, müzikteki “belirlenmemişlik” ve “aleatoric” (rastlantısal) müzik kavramlarının doğası incelenmekte ve bu yaklaşımların müzikal ifade, notasyon ve performans üzerindeki etkileri irdelenmektedir. Bu müzik türlerinde, eserin bazı unsurlarının bilinçli olarak belirsiz bırakılmasıyla, icracılara performans sırasında önemli bir yorum özgürlüğü sunulmakta ve her bir sunum benzersiz kılınmaktadır. Bu çalışma, belirlenmemiş ve rastlantısal öğelerin, müzikal notasyon, bestecilik pratikleri ve eserlerin algılanışı üzerindeki etkilerini detaylı bir şekilde inceleyerek, bu konulara daha derin bir anlayış kazandırma amacını taşımaktadır.

Araştırmanın temel problemi, “belirlenmemişlik” ve “aleatoric” müzik kavramlarının net bir şekilde incelenmesidir. Bu kavramların etimolojisi, anlamı ve uygulanış biçimleri açıkça izah edilmekte ve bu terimlerin müzikal notasyon ve performans pratiklerine etkileri analiz edilmektedir. Bu süreçte, belirlenmemiş ve aleatoric müziğin bestecilik yaklaşımları, notasyon metotları ve performans pratiği üzerindeki etkileri özel bir ilgi alanı olarak ele alınmaktadır. Bu kavramların müzik dünyasında nasıl yerleştiği, değişen zamanlar ve kültürler içinde nasıl evrildiği ve modern müzikal anlayış ve uygulamalar üzerindeki etkileri, çalışmanın ana odak noktaları arasında bulunmaktadır. Makale, bu konularda yeni perspektifler ve anlayışlar sunarak, müzik teorisine önemli katkılarda bulunma hedefine sahiptir.

Çalışmada ele alınan alt problemler, ana problemi destekleyen ve daha detaylı bir anlayış sağlayan konuları içerir. Bu alt problemler şunları içermektedir:

- Notasyon Yöntemleri: Belirlenmemiş ve aleatoric müzik türlerinin notasyonuna yönelik çeşitli yaklaşımların incelenmesi. Bu, müziğin yazılı

ifadesindeki standartlardan sapmaları ve yaratıcı notasyon metodolojilerini kapsamaktadır.

- **Bestecilerin Yaklaşımları:** Farklı bestecilerin bu müzik türlerini nasıl benimsediği ve kendi eserlerinde nasıl uyguladıkları irdenir. John Cage, Karlheinz Stockhausen ve Pierre Boulez gibi isimlerin eserleri üzerinden bu yaklaşımların analizi yapılmaktadır.

- **Performans ve Yorum:** Belirlenmemiş ve aleatoric müzik eserlerinin icrası sırasında ortaya çıkan yorum farklılıkları ve bu farklılıkların müzikal ifadeye etkileri.

- **Tarihsel ve Kültürel Bağlam:** Bu müzik türlerinin 20. yüzyılın ortalarından itibaren nasıl geliştiği ve farklı coğrafyalardaki (örneğin Kuzey Amerika ve Avrupa) benimsenme biçimleri.

- **Felsefi ve Teorik Temeller:** Bu müzik türlerinin arkasındaki felsefi ve teorik temeller, örneğin determinizm ve indeterminizm arasındaki ilişkilerin incelenmesi.

Çalışmanın amacı, genellikle şu unsurları içerir:

- **Terimlerin Netleştirilmesi:** “Belirlenmemişlik” ve “Aleatoric Müzik” gibi terimlerin açık ve anlaşılır bir şekilde tanımlanması ve bu kavramların müzik dünyasında nasıl kullanıldığının detaylı bir şekilde açıklanması.

- **Tarihsel ve Kültürel Bağlamın İncelenmesi:** Bu müzik türlerinin tarihsel gelişimini ve kültürel bağlamını incelemek, böylece bu yaklaşımların kökenlerini ve müzik dünyasındaki evrimini anlamak.

- **Müzikal Etkilerin Analizi:** Belirlenmemiş ve aleatoric müzik türlerinin müzikal notasyon, bestecilik pratikleri ve performans üzerindeki etkilerini incelemek.

- **Bestecilerin Yaklaşımlarının Değerlendirilmesi:** Çeşitli bestecilerin, bu tür müzikal yaklaşımları nasıl kullandığını ve eserlerinde nasıl yansıttığını değerlendirmek.

- **Müzik Teorisine Katkıda Bulunmak:** Müzik teorisine, özellikle belirlenmemiş ve rastlantısal müzik alanlarında, yeni perspektifler ve anlayışlar kazandırmak.

Müzikte Belirlenmemişlik:

“Müzikte belirlenmemişlik” bir kompozitörün, bir müzik eserinin bazı öğelerini bilinçli olarak tamamlanmamış bırakması anlamını taşır. Bu terim, müziğin yaratılma ve icra süreçlerinde belirli unsurların açık bırakılmasını ifade eder. Bu açık bırakılan unsurlar, müziğin sesleri, ritimleri, biçimsel yapısı, dokusu, eserin seslendirilişini gerçekleştirecek olan kişiler veya enstrümanlar, hatta eserin seslendirileceği mekânı içerebilir. Hangi unsurların veya

bu unsurların ne derece belirlenmemiş bırakıldığı, belirlenmemişlik derecesini belirler. Sonuç olarak, bir kompozitör, çalışmasının bazı bileşenlerini belirli bir eserin içinde bırakmayı seçebilir. Bu, kompozitörün bir müziği belirli kurallar içinde yaratmasına izin verirken, diğer etkenlerin (örneğin icracılar veya dinleyiciler) performans sırasında veya öncesinde bu unsurları belirlemesine olanak tanır. Bu bağlamda, belirlenmemişlik kavramı içinde “şans” unsuru yanı sıra “seçim” ve “olasılık” öğelerini içerir.

Aleatorik Müzik:

Aleatory müzik, belirli müzikal unsurların veya parametrelerin belli bir düzen veya kesinlik içinde belirlenmediği bir müzik türünü ifade eder. Bu türdeki müzik, genellikle belirli bir yapıyı veya kompozisyonu takip etmez ve müziğin icracılarına, belirli özgürlükler tanır. Seslerin yüksekliği, süresi, hangi seslerin bir araya gelebileceği gibi unsurların müzisyenler tarafından belirlenebilir. Aleatory müzik, 20. yüzyılın ortalarından itibaren Kuzey Amerika ve Avrupa’da gelişti. Bu tür müzikte, özellikle sesin yüksekliği, süresi ve diğer müziksel unsurlar, diğer geleneksel müzik türlerine göre daha fazla özgürlüğe sahiptir. Bu nedenle, müziğin icrası sırasında müzisyenler önemli ölçüde müdahale edebilirler. Aleatory müzik, belirli bir nota veya yapıya bağlı kalmadan, müziği daha serbest ve özgür bir şekilde icra etme fırsatı sunar. Bu yaklaşım, müziğin belirsizlik ve rastgelelik içeren bir yönünü vurgular, bu da müziğin icra edilmesi sırasında sürprizlere ve farklı yorumlara yol açabilir.

Müzikte Belirlenmemişlik ve Aleatorik Müziğin Tarihsel Gelişimi:

Müzikte belirlenmemişlik kavramı ve aleatory müzik yaklaşımı, 20. yüzyılın ortalarında özellikle Kuzey Amerika’da (özellikle John Cage’in müziği) ve Avrupa’da şekillendi. Bu dönemde, müziğin belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı olması yerine, daha özgür ve esnek bir yaklaşım benimsendi. Sesin yüksekliği, süresi ve diğer müzikal unsurlar, müziğin icracılarına daha fazla özgürlük ve müdahale imkânı tanındı. Bu yeni bestecilik anlayışı, fizik alanında “determinist” yasaların sorgulanmaya başladığı 20. yüzyılın başlarında ortaya çıktı. Kuantum teorisi, neden-sonuç ilişkisini sorgulayarak belirsizlik ilkesini ortaya koydu ve bu durum, müzikte belirlenmemişliğin ve rastgeleliğin felsefi temellerini şekillendirdi.

Müzikte belirlenmemişlik ve aleatorik müziğin tarihsel gelişimi, 20. yüzyıl müzik dünyasında önemli bir dönüşümü temsil eder. Bu dönemde, besteciler geleneksel müzik yapılarını yeniden düşünmeye ve müziğin önceden belirlenmemiş unsurlarını keşfetmeye başlamışlardır. Yüzyılın ortalarında, Pierre Boulez ve Karlheinz Stockhausen gibi besteciler, seri düzenlemelerin hakimiyetini kıran eserler yaratarak müzikte belirlenmemişliğe ve aleatorik unsurlara yer vermeye başladılar (Boehmer & Pepper, 1997). Bu yaklaşım, Witold Lutosławski’nin kontrol edilen aleatorik müziğinde de görülebilir; Lutosławski, evrenin yapısının tesadüflerle örülü olduğu düşüncesine paralel bir

müzikal yapı oluşturmuştur (Dolewka, 2013). Geleneksel form kavramlarının yıkılması, aleatorik ya da tesadüfi müzik, stokastik kompozisyon, hareketlilik, açıklık ve ızgaralar gibi yeni formal kavramların gelişimine yol açmıştır. Bu kavramlar, müziğin geleneksel formlarını değiştirmiştir (Nieto, 2011). John Cage'in eserleri, bu dönemin en tanınmış örneklerinden biridir. Cage, notaların tonu ve süresini belirlemek için tesadüfe dayalı sistemler kullanmış ve daha sonraki belirsiz eserleri, her performansta tamamen farklı sonuçlar doğuracak kadar geniş bir yorum alanı bırakmıştır (Byrd & Fritch, 2012). Cage'in felsefesi, müziğin bir sanat eseri olarak sabit bir varlık olma kavramını sorgulamıştır (Jeongwon & Song, 2002).

Bu dönemin diğer önemli bestecileri arasında Thomas DeLio ve P. Inman gibi isimler de bulunmaktadır. Onların işbirliği, müzikte ve dilde belirsizlikleri kullanarak, her anın anlam potansiyelini zengin ve ödüllendirici bir şekilde çoğaltmıştır (Levy, 2015). Sonuç olarak, 20. yüzyıl müziğinde belirlenmemişlik ve aleatorik müzik, bestecilerin eserlerinde tesadüfü ve belirsizliği bilinçli bir şekilde kullanarak, müziğin geleneksel anlayışını dönüştürmüş ve genişletmiştir. Bu süreç, müziğin ifade biçimlerini ve dinleyicilerin eserlerle etkileşimini yeniden şekillendirmiştir.

3. BELİRLENMEMİŞ MÜZİK İÇİN TAKSONOMİ VE KAVRAMI OLUŞTURAN TERİMLERİN AÇIKLANMASI

Taksonomi, genellikle biyolojide kullanılan ve organizmaları sınıflandırmak için kullanılan bir terimdir, ancak müzik gibi diğer alanlarda da benzer bir kavram olarak kullanılabilir. Müzik bağlamında, taksonomi, müzikal öğeleri, tarzları veya yaklaşımları kategorize etmek ve düzenlemek için kullanılan bir yöntemdir. Bu, müziğin daha iyi anlaşılmasını ve incelenmesini sağlar. Indeterminacy ve aleatorik müzik gibi karmaşık müzikal kavramları ele alırken, taksonomi şu şekilde işlev görür:

- Kategorizasyon: Müzikal unsurları (örneğin, ritim, melodi, harmoni) veya kompozisyon tekniklerini (örneğin, aleatorik, ad libitum, grafik notasyon) belirli kategorilere ayırır.
- İlişkilerin Anlaşılması: Farklı müzikal öğeler veya yaklaşımlar arasındaki ilişkileri belirlemeye yardımcı olur. Örneğin, nasıl ve neden bazı aleatorik tekniklerin belirli müzik türlerinde kullanıldığını anlamak.
- Analitik Çerçeve: Müzikologlar ve araştırmacılar için analitik bir çerçeve sağlar, böylece karmaşık müzikal yapılar ve estetikler daha sistemli bir şekilde incelenebilir.
- Tarihsel ve Kültürel Bağlam: Taksonomi, müzikal unsurların tarihsel ve kültürel bağlam içinde nasıl geliştiğini ve değiştiğini anlamada da önemli bir araçtır.

Özetle, indeterminacy (belirsizlik) ve aleatorik (şans/zar) müzik gibi kavramları incelemek için kullanılan taksonomi, bu unsurları sınıflandırmak, ilişkilendirmek ve analiz etmek için kullanılan bir yöntemdir. Bu sayede, müzikal formların ve tarzların daha derinlemesine anlaşılmasını ve incelenmesini sağlamaktadır.

Witold Lutoslawski'nin Kontrollü Aleatorik Müziği: Lutoslawski, müziğinde kontrol edilen aleatorik yöntemler aracılığıyla indeterminacy'yi benimsemiş, felsefi düşünceleri yansıtan benzersiz benzetmeler sunmuştur (Dolewka, 2013).

Seri Organizasyon ile Bağlantı: Boulez ve Stockhausen gibi bestecilerin eserlerindeki indeterminacy, müzikal formlardaki seri organizasyonun önceliğine meydan okumuştur (Boehmer & Pepper, 1997).

Canlı Elektronik Müzikteki Indeterminacy: Hugh Davies'in Eserlerindeki Indeterminacy: Davies'in besteleri, canlı elektronik müzikte enstrümantal, hermeneutik ve ontolojik indeterminacy'yi sergilemektedir (Mooney, Green, & Williams, 2022).

Gürültü (Noise) Müziğindeki Belirsizlik: Gürültü Müziğindeki Indeterminacy'in Rolü: Gürültü müziğindeki indeterminacy, anlam yaratmada kritik öneme sahiptir ve sosyal bağlamları, dahil olma ve yaratıcı özgürlük iddialarını yansıtır (Klett & Gerber, 2014).

Aleatorik Müzikteki Sanatçının Rolü: Aleatorik Müzikte Performansçıların Rolü: Aleatorik müzikte, performansçılar sıklıkla yazarın belirlediği kapalı bir eserin dışına çıkarak eserin ko-yazarı statüsüne yükselir (Jeongwon & Song, 2002).

Görsel Sanatla İlişkisi: Görsel Sanatlarla Bağlantı: İndeterminate müziğin özellikleri ile soyut dışavurumculuğundan esinlenen resimlerdeki görsel özellikler arasında belirgin bir korelasyon bulunmaktadır (Gayen vd., 2021).

4. BELİRLENMEMİŞ MÜZİK AÇISINDAN NOTASYON YAKLAŞIMLARI

Indeterminacy Music (Müzikte Belirlenmemişlik), Aleatoric müzik, gibi 1950'lerin sonrasındaki bu müzik yaklaşımı, aslında bir bestecilik yaklaşımı olarak ister istemez notasyonu da etkilemiştir.

Yüzyılın ilk yarısına kadar, müzikal notasyonun detaylandırılması ve bestecinin eser üzerindeki otoritesinin maksimize edilmesi ön plandaydı. Ancak, 20. yüzyılın ikinci yarısında, bu yaklaşım değişmeye başladı. Besteciler, icracıları da eserin yaratım sürecine dahil etmeye ve onlara performansları sırasında daha fazla özgürlük verme eğilimine girdiler. Bu süreçte, her performansta farklı deneyimler sunan eserlerin yanı sıra, icra aşamasında neredeyse aynı kalmak üzere tasarlanmış eserler de ortaya çıktı. Notasyon

sistemleri de bu yeni yaklaşımlara uyum sağlayarak evrildi.

David Cope (2001) bu tür müzikal eserleri üç kategori altında inceledi: Besteci açısından belirlenmemişlik, icracı açısından belirlenmemişlik ve hem besteci hem de icracı açısından belirlenmemişlik. Paul Griffiths ise bu rastlantısal (aleatorik) yaklaşımı üç farklı şekilde uygulandığını belirtti: 1) Sabit kompozisyonların oluşturulmasında rastlantısal prosedürlerin kullanılması; 2) Bestecinin belirlediği kurallar dahilinde icracının seçim yapması; 3) Bestecinin eserdeki sesler üzerindeki kontrolünü azaltan notasyon teknikleri.

1. Örnek olarak, Stockhausen'ın 1956 yılında nefesli çalgılar beşlisi için yazdığı "Zeitmasse" adlı eseri ele alınabilir. Bu eserde, flüt ve fagot belirli bir tempoda çalarken (sekizlik nota = 112), obua mümkün olduğunca yavaş, İngiliz kornosu yavaştan hızlanarak ve klarnet ise belirli olmayan bir süre duraksadıktan sonra başlamaktadır. Bu durum, zaman açısından belirli bir özgürlük sunarken, 'şans' faktörünün daha kısıtlı bir alanda kullanıldığını gösterir.

The image shows a page of musical notation for the piece "Zeitmasse" by Stockhausen. It features four staves: Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Bas.). The notation is highly complex, with many multi-measure rests and dynamic markings such as *ff*, *p*, *mf*, and *f*. There are also tempo markings: "so langsam wie möglich" (as slow as possible) and "langsam beschleunigen" (slowly accelerate). The score includes various musical symbols like accents, slurs, and dynamic hairpins. The piece is in 8/8 time, as indicated by the "8" over the first staff.

1. Nota Örneği: Stockhausen-Zeitmasse (Cope, 2001).

2. Süre yönünden belirlenmemişliğin kabul edilmeye başlanmasıyla birlikte, besteciler geleneksel notasyon yerine, genellikle partiyondaki notaların mekânsal yerleştirilişine dayalı, daha okunaklı bir sistem kullanmaya başlamışlardır. Birçok besteci, geleneksel nota değerlerini yalnızca yaklaşık değerleri göstermek amacıyla kullanmışlardır. Sylvano Bussotti'nin Sette Foglie (Couple pour flûte et piano) isimli çalışmasında, geleneksel nota değerleri (birlik, dörtlük, sekizlik vb.) kullanılmış olmasına rağmen, notaların süreleri kapladıkları alana göre belirlenmektedir.

2. Nota Örneği: Sylvano Bussotti - Sette Foglie (Cope, 2001).

3. Karlheinz Stockhausen'ın 1961'de bestelediği "Klavierstück X" adlı eseri, süre açısından belirsiz eserlerden bir diğer örnektir. Bu parçada, tempo olarak "mümkün olan en hızlı" ifadesi kullanılmıştır. Eserin notasyonunda, geleneksel nota değerlerinin yanı sıra grafik semboller de yer almaktadır. Nota satırlarının üzerindeki simgeler, çeşitli nota değerleri gibi geleneksel müzikal ifadeleri temsil ederken; nota saplarını birleştiren yatay çizgilerin kullanımı, tempo değişikliklerini gösterir. Örneğin, düz yatay çizgiler çok hızlı çalınması gerektiğini, yukarı doğru eğimli çizgiler hızlanmayı (accelerando) ve aşağıya doğru eğimli çizgiler ise yavaşlamayı (ritardando) işaret eder. Bu, Stockhausen'ın müzikteki zaman ve tempo kavramlarına yenilikçi bir yaklaşım getirdiğini gösterir (Kostka, 1990: 301).

Klavierstück X

Karlheinz Stockhausen

3. Nota Örneği: Stockhausen - Klavierstück X (Cope, 2001).

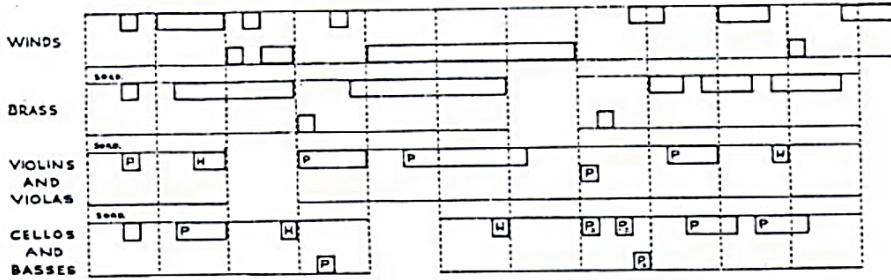
4. Berio'nun solo flüt için 1958 yılında yazdığı Sequenza isimli çalışmasında görülen orantısız notasyon (proportional notation), çeşitli değişiklikler ile birçok besteci tarafından uygulanmıştır (Brindle, 1987: 64). Burada, her üç santimetrelik boşluğun 70 metronoma eşit olduğu belirtilmektedir (sonraki edisyonunda, dördümlük nota 70 metronoma eşit olacak şekilde tempo belirtilmiştir). Sekizlik değerde yazılmış olan notalar, gerçek süreleri ile ayrı olarak çalınmalıdır. Nota sapları birleştirilmiş halde olan sekizlik notalar, bağlı ola-

rak çalınmalıdır. Legato bağları ise seslerin bir arada çalındığını göstermektedir (Brindle, 1987: 64).



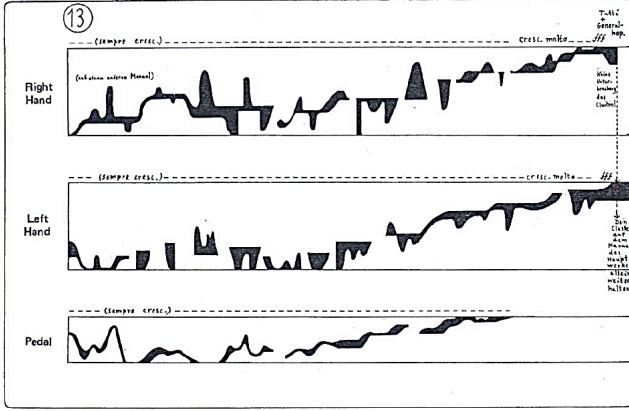
4. Nota Örneği: Berio - Sequenza (Cope, 2001).

5. Ses perdesi açısından belirsizlik, bazen “mümkün olduğunca tiz” gibi yönlendirmelerle veya icracılara ses perdesi konusunda belli bir serbestlik tanıyarak ifade edilir (Kostka, 1990: 299). Süre açısından belirsizlik yaygınken, Avrupa’da 1960’ların başlarına kadar, besteciler genellikle ses perdesi açısından belirsizliği tercih etmemişlerdir (Brindle, 1987: 66). Ancak, Amerika Birleşik Devletleri’nde besteciler, Avrupalı meslektaşlarına kıyasla ses perdesi açısından daha özgür bir yaklaşım sergilemişlerdir. Örnek olarak, Morton Feldman’ın orkestra için yazdığı “Intersection I” adlı eserinde, on beş sayfalık partiyonun tamamında herhangi bir belirgin ses perdesi tanımı yer almaz. Partisyonda yüksek, orta ve alçak ses aralıkları, kare şekilleriyle işaretlenmiştir. İcra eden müzisyenlerin, bu aralıklar içinde kendi tercihlerine göre sesler seçmeleri beklenir. Çalınacak seslerin süreleri ise kare ve dikdörtgen şekillerinin boyutları ile gösterilmiştir (Brindle, 1987: 67).



5. Nota Örneği: Morton Feldman – Intersection I (Cope, 2001).

6. György Ligeti’nin org için yazdığı Volumina isimli çalışmasında da, hem süre hem de ses perdesi belirlenmemişliği uygulanmıştır. Salkım sesler ancak yaklaşık olarak belirtilmiştir. Seslerin süreleri belirtilmemiş, ancak toplam süre on altı dakika olarak verilmiştir (Brindle, 1987: 70).



6. Nota Örneği: György Ligeti - Volumina (Cope, 2001).

7. John Cage, şans faktörünü kompozisyonlarında etkin bir şekilde kullanan önemli besteciler arasında yer alır. Örneğin, bazı eserlerinde kararları belirlemek için “Hexagram” tablosu kullanılmış ve burada madeni para atışıyla belirlenen altmış dört olası sonuç (iki sayısının altıncı kuvveti) I-Ching (ii çing) ile sembolize edilmiştir (Kostka, 1990: 296). “Imaginary Landscapes No. 4” (1951) adlı eserinde Cage, enstrüman seçimi (on iki radyo) ve icracı sayısı (her radyo için iki kişi) konusunda şans kullanmamış, ancak I-Ching’i, her bir radyonun ayarlanacağı dinamik seviyeleri ve frekansları belirlemek için kullanmıştır. Bu bilgiler, geleneksel müzik sembolleri ve sayılar içeren on iki porteli bir partiyon üzerinde gösterilmiştir (Kostka, 1990: 297). Partiyonun notaları eksiksiz olarak belirtilmiş olsa da, radyolar tarafından seçilen sinyallerin tahmin edilemezliği nedeniyle, her icrada farklılık gösterecek ve bu da eserde şansın rolünü artıracaktır. Cage, I-Ching’i “Williams Mix” gibi birçok başka eserinde de kullanmıştır (Kostka, 1990: 297).



Imaginary Landscape No. 4, page 19

7. Nota Örneği: John Cage – I Ching (Cope, 2001).

Besteciler, şans faktörünü kullanarak eserlerini oluşturmak için çeşitli yaratıcı teknikler geliştirmişlerdir. John Cage, “Music for Piano” (1952-56) eserinde notaların yerleştirilmesi için kağıt üzerindeki lekeleri, “Atlas Eclipticalis” (1962) eserinde ise gökbilimsel haritaları kullanmıştır. Şans faktörünün kullanımı açısından dikkat çeken bir diğer eser ise Dick Higgins’in “The Thousand Symphonies” (1968) adlı çalışmasıdır. Bu eserde, partiyon makineli tüfek ateşi ile kâğıda aktarılmıştır (Kostka, 1990: 297). Doğaçlama müziğin karmaşıklığı ve kontrol edilemezliği nedeniyle, geleneksel notasyonun sınırları aşılmalı ve yeni bir notasyon sistemi geliştirilmeliydi. Grafik notasyon, 1950’lerde geliştirilen, geleneksel notasyonun yanı sıra veya yerine

kullanılan, görsel şekiller ve desenlerin kullanıldığı bir sistemdir.

8. Metin tabanlı kompozisyonlar da bir tür grafik kompozisyon olarak kabul edilebilir. Bu tür partisyonlar, doğaçlama yapılması gereken durumları açıklayan metinlerden oluşur ve tüm eser bu şekilde oluşturulabilir. Örneğin, Stockhausen'ın "Aus den sieben Tagen" (1968) eseri, çeşitli müzik toplulukları için yazılmış ve her bölümü, icracıların yaratması gereken bir duygu, tutum veya müzikal eylem gibi unsurları içeren metinlerden oluşur (Brindle, 1987: 96). Bu yaklaşım, müziğin ifade biçimlerini genişleterek, eserlerin her seferinde farklı bir tecrübe sunmasını sağlamaktadır.

<i>for small ensemble</i>	küçük topluluk için
<i>GOLD DUST</i>	GOLD DUST
<i>live completely alone for four days</i>	Dört gün boyunca tamamen yalnız ol
<i>without food</i>	Yemek olmadan
<i>in complete silence, without much movement</i>	Tam bir sessizlik içerisinde, fazla hareket etmeden
<i>sleep as little as necessary</i>	ve mümkün olduğunca az uyuyarak
<i>think as little as possible</i>	mümkün olduğunca az düşün
<i>after four days, late at night,</i>	Dört gün sonra, gece
<i>without conversation beforehand</i>	öncesinde konuşma olmadan
<i>play single sounds</i>	tek sesler çal
<i>WITHOUT THINKING which you are playing</i>	ne çaldığını DÜŞÜNME
<i>close your eyes</i>	gözlerini kapat
<i>just listen</i>	yalnızca dinle

8. Nota Örneği: Stockhausen - Aus den sieben Tagen (Cope, 2001).

9. Dick Higgins'in "Constellations for the Theater (Number X)" (1965) adlı eserinin son bölümü, yalnızca birkaç kelime içeren metinle tamamlanmıştır. Benzer bir yaklaşım Mauricio Kagel tarafından "Sonant 1960/... Fin II/ Invitation au jeu, voix" eserinde kullanılmıştır, burada her çalgı için ayrı talimatlar metin partiyonu şeklinde verilmiştir. Bu partiyon, bazı bölümlerin yüksek sesle okunmasını, bazılarının ise sessizce yorumlanmasını gerektirir. Örneğin, elektrogitar partiyonunun ilk elli dört saniyesinde büyük harflerle yazılan bölümler yüksek sesle okunmalıdır. Küçük harflerle yazılan kısımlar ise müzikal aktiviteleri ve elle yapılan eylemleri tanımlar (Brindle, 1987: 97). Partiyonun sol tarafında toplam ve kısmi süreler belirtilmiştir. Konuşma sesinin tonu ve yoğunluğunun "normalden quasi falsettoya" ve "fısıltıdan nere-

deyse bağırma seviyesine kadar” değişmesi gerektiği belirtilir (Brindle, 1987: 98). Bu tür eserler, müziğin sadece seslerle değil, sözlü ifadelerle de nasıl genişleyebileceğini gösterir ve icracıya benzersiz bir yorum alanı sunmaktadır.

SONANT (1960/....)
for guitar, harp, double bass and membranophones

Mauricio Kagel

FIN II / Invitation au jeu, voix
Electric guitar

T / P 00" / 11"	mf ↓ p	rall. ↓ acc. ↓ p	FIRST, WOULD YOU GIVE A SIGN TO THE OTHER PLAYERS TO MAKE SURE THAT THEY'RE WITH YOU ? AND THEN PLAY chords composed of tones sounding close together, in the middle register, separated by relatively large leaps. (I WOULD LIKE TO CONVINCe MYSELF - WHATEVER ONE'S INTERPRETATION OF THE EXISTENCE IN THE WORLD OF PROBABILITY LAWS - THAT THE SAME PROBLEMS PLAY A PART NOT ONLY IN COMPOSITION, BUT ALSO IN LISTENING.)
11" / 11"	mf ↓ p	rall. ↓ acc. ↓ p	Might I be so bold as to ask you to play the chords strictly periodically, but in such a way that the vertical density -carefully varied- suggests to the listener an aperiodicity of the intervals of attack, WHY NOT BRING THE TONE-CONTROL INTO IT ? Have a try. THAT'S RIGHT. A BIT MORE TO THE LEFT . . . and then suddenly way over to the right. Meanwhile keep playing the chords more narrowly and irregularly, till you reach a monodic articulation in low register. Play each note "on the fret". HOW ABOUT A FAST SEQUENCE OF HARMONICS ? If that doesn't appeal to you, slide with fingernail or plectrum slowly along the 6th string. You know that the glissando is brightest when approaching the bridge, and you can emphasize this with the tone-switch, turned to maximum treble.
22" / 32"	mf ↓ p	rall. ↓ acc. ↓ p	(THERE ARE SEVERAL MECHANISMS WHICH IT IS IMAGINABLE TO CREDIT WITH THE ABILITY TO TRANSFORM A FLEETING TEMPORAL ORDER INTO A LASTING SPATIAL ONE, AND VICE VERSA. OF COURSE IT'S ALL PURE SPECULATION, FOR WE KNOW VIRTUALLY NOTHING OF PROCESSES AT THE DEEPER BRAIN-LEVELS. IF IT EVER BECOMES POSSIBLE TO SURVEY THE EFFECTS OF THE EMERGENCY-EPOCH IN THEIR TOTALITY, IT WILL BE EVIDENT THAT . . .)
54" / 20"	mf ↓ p	rall. ↓ acc. ↓ p	Silent barré. Violent movements of the left hand between the VIth and XVIIIth positions. Use the volume pedal to maximum effect. At the same time strike the fingerboard with the fingertips of the right hand from XIXth to the bridge, and then gradually cut down to plucking with the nails.
1'14" / 09"	mf ↓ p	rall. ↓ acc. ↓ p	(THE AUDIBILITY-THRESHOLD OF THE ROOM WILL DETERMINE THE MINIMUM LOUDNESS-LEVEL OF THE PERFORMANCE. WE HAVE SPOKEN A LOT ABOUT MOTORIC AUTOMATISMS, OR SPONTANEITY OF MOVEMENT.) Play, using the low E-string, a chord consisting of three major sevenths. HOLD TO EXTINCTION !
1'23" / 20"	mf ↓ p	rall. ↓ acc. ↓ p	(HOW ARE PARTS CONNECTED WITH A WHOLE ? IN SEARCH OF SWITCH-PRINCIPLES.)

© 1964 by Henry Loeffel's Verlag

9. Nota Örneği: Dick Higgins - Constellations for the Theater (Cope, 2001).

10. Belirlenmemişliğin en uçta uygulandığı, bütünüyle grafik bir notalamanın belki de en erken örneği olan, Folio'nun December 1952 (Aralık 1952) adlı eserde görülmektedir. Herhangi bir geleneksel müzik öğesi barındırmayan, tamamen soyut tasarımlı bu tek sayfa, icracının müziksel olarak yorumlayacağı betimsel olmayan bir resimden (non-representational painting) farklı değildir. Verilmiş olan kısa açıklamalarda, parçanın “bir veya daha fazla çalgı ve/veya ses-üretim aracı” için olduğu ve partiyonun “herhangi bir süre içinde, tanımlanmış mekân içindeki herhangi bir noktadan başlayarak herhangi bir doğrultuda ve herhangi bir sıra gözetilmeden dört dönel pozisyonun herhangi birinden başlayarak” icra edilebileceği ifade edilmiştir. Buna göre partiyon, serbest bir doğaçlama için yalnızca bir hareket noktasıdır ve aynı partiyona bakılarak yapılan herhangi iki icra arasında ortak noktalar bulunması olasılığı çok azdır.



10. Nota Örneği: Folio – December 1952 (Cope, 2001).

6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

“Müzikte Belirsizlik”, “Aleatorik Müzik” ve “Raslamsal Müzik” kavramları üzerine yapılan bu kapsamlı çalışmanın önemli bulguları, teorik katkıları ve müzik alanına sağladığı yenilikler üzerinde durulmalıdır.

1. Kavramsal Tanımlar ve Tarihsel Gelişim: Çalışma, “Müzikte Belirlenmemişlik” ve “Aleatorik Müzik” kavramlarının etimolojik kökenlerini ve tarihsel gelişimini detaylı bir şekilde inceler. Bu kavramların 20. yüzyılın ortalarında özellikle Kuzey Amerika ve Avrupa’da şekillendiği ve müziğe getirdiği yenilikçi yaklaşımlar vurgulanmalıdır.

2. Notasyon Yöntemleri ve Bestecilik Pratikleri: Belirlenmemiş ve aleatorik müziklerin notasyonuna yönelik çeşitli yaklaşımlar, müzik yazılı ifadeindeki standartlardan sapmaları ve yaratıcı notasyon metodolojileri üzerine odaklanılmalıdır. Özellikle, Stockhausen, Cage ve diğer bestecilerin eserlerinde görülen notasyon yöntemlerinin analizi, bu müzik türlerinin anlaşılmasına önemli katkılarda bulunmuştur.

3. Felsefi ve Teorik Temeller: Çalışma, bu müzik türlerinin arkasındaki felsefi ve teorik temelleri, özellikle determinizm ve indeterminizm arasındaki ilişkileri inceler. Müzikte belirlenmemişliğin ve aleatorik müziğin 20. yüzyıl müzik dünyasında önemli bir dönüşümü temsil ettiği ve bestecilerin müziğin geleneksel anlayışını dönüştürerek genişlettikleri vurgulanmalıdır.

4. Performans ve Yorum Üzerine Etkileri: Belirlenmemiş ve aleatorik müzik eserlerinin icrası sırasında ortaya çıkan yorum farklılıkları ve bu farklılıkların müzikal ifadeye etkileri ele alınmalıdır. Bu tür müziklerin icracılara sunduğu yorum özgürlüğü ve her bir sunumun benzersizliği, müzikal ifadenin yeni yönlerini ortaya çıkarmıştır.

5. Kültürel ve Tarihsel Bağlam: Çalışma, bu müzik türlerinin 20. yüzyılın ortalarından itibaren nasıl geliştiğini ve farklı coğrafyalardaki benimsenme biçimlerini irdeler. Kültürel ve tarihsel bağlamın bu müzik türlerinin anlaşılmasında önemli bir rol oynadığı belirtilmelidir.

6. Taksonomi ve Analitik Yaklaşımlar: Müzikte belirsizlik ve aleatorik müzik gibi karmaşık müzikal kavramları ele alırken kullanılan taksonominin, bu unsurları sınıflandırmak, ilişkilendirmek ve analiz etmek için önemli bir yöntem olduğu sonucuna varılabilir. Bu sayede müzikal formların ve tarzların daha derinlemesine anlaşılmasını ve incelenmesini sağlamaktadır.

7. Genel Değerlendirme: Bu çalışma, müzikte belirsizlik ve aleatorik müzik kavramlarının derinlemesine incelenmesiyle, müzik teorisine önemli katkılarda bulunmuş ve bu alanın daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Bu tür müziklerin estetik, teorik ve pratik boyutlarına yaptığı katkılar, müzikal ifadenin sınırlarını genişletmiş ve yeni yorum ve icra biçimlerinin keşfedilmesine olanak tanımıştır. Müzik dünyasında belirlenmemişlik ve aleatorik müziğin etkileri, günümüz çağdaş müziğinde hala gözlemlenmekte ve bu yaklaşımların müzikte belirlenmemişliği ifade etmede önemli bir rol oynadığı açıktır.

KAYNAKÇA

- Acar, K. Y. (2022). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği* (5. basım). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Boehmer, K., & Pepper, I. (1997). Chance as Ideology. *October*, 82, 62. <https://doi.org/10.2307/778999>.
- Boran, İ., & Acar, K. Y. (2022). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği* (5. basım). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Cope, D. (2001). *New Directions in Music* (7th ed.). Waveland Press.
- Cross, I. (2008). Musicality and the human capacity for culture. *Musicae Scientiae*, 12, 147 - 167. <https://doi.org/10.1177/1029864908012001071>.
- Dolewka, M. (2013). Rola przypadku w twórczości Witolda Lutosławskiego. *Wnawiażaniu do myśli Michała Hellera*, 3, 98-114.
- Gayen, P., Banerjee, A., Sanyal, S., Nag, S., Patnaik, P., & Ghosh, D. (2021). Influence of “indeterminate music” on visual art: a phenomenological, semiotic and fractal exploration. *Journal of Physics: Conference Series*, 1896.
- Klett, J. R., & Gerber, A. (2014). The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance. *Cultural Sociology*, 8, 275-290.
- Jeongwon, J., & Song, H. S. (2002). Roland Barthes’ “Text” and aleatoric music: Is “The birth of the reader” the birth of the listener? *Muzikologija*.
- Michels, U., & Vogel, G. (2013). *Müzik Atlası* (S. Uçar, Çev.). Alfa Müzik: İstanbul.
- Mooney, J., Green, O., & Williams, S. M. (2022). Instrumental, Hermeneutic, and Ontological Indeterminacy in Hugh Davies’s Live Electronic Music. *Contemporary Music Review*, 41, 193-215.
- Newland, I. (2013). Embodying Failure: Music Performance, Risk and Authenticity. , 3, 98-118. <https://doi.org/10.3366/SOMA.2013.0080>.
- Nieto, V. (2011). La forma abierta en la música del siglo XX, 30, 191-203.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları: İstanbul.
- Scotto, C. (2000). A Hybrid Compositional System: Pitch-Class Composition with Tonal Syntax. *Perspectives of New Music*, 38, 169. <https://doi.org/10.2307/833592>.
- Williams, A. (1997). New music and the claims of modernity. . <https://doi.org/10.5860/choice.36-0880>.



Bölüm 5

BESTE-İ KADİMLER'İN YAPISAL ÖZELLİKLERİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Ömer Faruk BAYRAKÇI¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı, o.farukbayrakci@hotmail.com Orcid: 0000-0002-1779-2206

Giriş

Mevlevîlik, Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin görüş ve düşüncelerini benimseyen bir tarikat olarak kendisinin vefatından sonra, talebesi Hüsameddin Çelebi ve oğlu Sultan Veled tarafından kurulmuştur. Merkezi Konya olan tarikat Sultan Veled'in posta geçmesiyle giderek genişlemiş, Sultan Veled'ten sonra yerine geçen Ulu Arif Çelebi'yle sınırları İran'a kadar uzanmış ve bir çok yerde Mevlevihaneler kurulmuştur. Bunlardan derviş yetiştirilen ve çile çıkartılan büyük tekkelere astâne, daha küçük olanlara ise zâviye adı verilmektedir. Âstâne-i Aliyye denilen Konya'daki dergâhdan sonra en büyük âstâneler, Bursa, Eskişehir, Gelibolu, Halep, Kastamonu, Karahisar, Kütahya, Manisa, Mısır ve Yenişehir (Rumeli) olarak sıralanmaktadır. İstanbul'da da âstâne niteliğinde dört Mevlevihane bulunmaktadır. Bunların dışında farklı yerlerde yetmiş altı zâviye bulunmaktadır (Gölpınarlı, 2006: 307).

Genellikle büyük bir avlu içerisinde olan Mevlevihaneler, 1001 gün süren çile dönemi için dervişin ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik tasarlanmış mimari yapılardır. İçerisinde semâhane, meşkhâne, mutfak, kiler, çilehâne, harem dairesi, selamlık gibi bölümler bulunmaktadır. Tarikata özel bir zikir şekli olan ve dönerek yapılan "semâ" için ayrılmış özel alanlara semâhâne denmektedir. Semâhâne, semâzenlerin rahat semâ edebilecekleri şekilde cilalı ahşapla döşenmiş zemini olan ve daire şeklinde bir alandır. Mukâbeleler düzenli olarak haftanın belli gün ve saatlerinde olduğu gibi aynı zamanda mübarek gün ve gecelerde de icra edilmiştir. Semâhânenin üst kısmında mûsikî icracılarının (mutrıb heyeti) yer aldığı camilerdeki müezzin mahfiline benzer alan ve seyircilerin izleyebileceği geniş bir oturma alanı bulunmaktadır. Ayın icrasında şeyh efendi, semazenbaşı, semazenler ve mutrıp heyeti görev almaktadır.

Mukabeleye genellikle semâhânede kılınan namaz ve şeyh ya da mesnevîhan tarafından yapılacak Mesnevî sohbeti ile başlanmaktadır. Şeyh'in yaptığı post duasının ardından Na'than tarafından güftesi Mevlânâ'ya, bestesi İtri'ye ait olan Na't okunur. İcra edilecek olan Mevlevî Ayini'nin makamındaki Peşrev mutrıp heyeti tarafından çalınırken semazenler tarafından semâhâne üç kez yürüyerek devredilir ki buna Devr-i Veleddî denmektedir. Ardından dört selamdan oluşan Mevlevî Ayini son peşrev ve son yürükle birlikte icra edilir. Son taksim bitmesiyle birlikte semâ tamamlanır ve ardından Fatiha ve Gülbankla birlikte mukabele tamamlanmış olur (Tanrıkorur, 2003: 33-134).

Mevlevî Ayini icrasının sistemleşmesi ve belli kurallara bağlanması şüphesiz tarikatın kurulmasından çok sonra gerçekleşmiştir. Mevlevî Ayini bugünkü son halini 17. yüzyılda İtri'nin bestelediği Na't'ın eklenmesiyle almıştır. Mevlevî Ayini formunda eserlerin bestelenmesinden önce hangi

müziklerle semâ yapıldığı bilinmemele birlikte dini içerikli eserler ya da sözleri Mevlânâ'ya ait irticali bestelerin okunmasıyla yapıldığı tahmin edilmektedir.

Mevlevi Ayini, Mevlîd ve Mirâciye gibi birer örneği olan formlar dışında Türk müziğinin en büyük formu olarak kabul edilmektedir. Bu formun ilk örnekleri olan ve Beste-i Kadîm adı verilen Pençgâh, Dügâh ve Hüseyinî makamlarında üç eser mevcuttur. 16.-17. Yüzyıllara ait olduğu düşünülen bu üç eserin bestecileri bilinmemektedir. Pençgâh Mevlevi Ayini dört selâmdan oluşmaktadır. Dügâh Mevlevi Ayini Pençgâh Mevlevi Ayini'nin dördüncü selâmıyla tamamlanır. Hüseyinî Mevlevi Ayini'nin ise birinci selâmın büyük bir bölümü bestelenmiş ancak devamı Pençgâh ve Dügâh Mevlevi Ayinleri'ne ait bölümlerle tamamlanmıştır. Mevlevi Ayinlerinin bir kısmının bestelenerek geri kalan bölümlerinin başka bir Mevlevi Ayini'yle tamamlanması şeklindeki örnekler daha sonraki yıllarda da karşımıza çıkmaktadır. En son örnek 19. Yüzyılda Dede Efendi'nin Bestenigâr ve Saba-Bûselik eserleridir (Tanrıkorur, 2003:117). Beste-i Kadîm'le başlayan Mevlevi Ayini besteciliği 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla da devam etmiş ve bazıları günümüze ulaşamamış olsa da 17.yy'da 6, 18.yy'da 8, 19.yy'da 47, 20.yy'da ise 103 Mevlevi Ayini tespit edilmiştir. Bestecisi bilinen ilk ayin 17. Yüzyıla ait olup Afyon Mevlevihanesi şeyhi olan Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Bayâtî Mevlevi Ayini'dir.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Türk din müzikisi formları içerisinde önemli bir yere sahip olan Mevlevi Ayini formu ilk örneklerinden günümüze kadar varlığını sürdürmüş ve dini müzikîyle ilgilenen pek çok besteci için bu formda eser bestelemek bestecilikte önemli bir aşama olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda pek çok müzikşinas Mevlevi Ayini besteciliğini bestecilikte en üst seviye olarak kabul etmiştir. Uzun ve içeriği itibarıyla pek çok kurala tabi, sanatlı bir form olması bakımından bu formun ilk örneklerinin müzikî literatürümüzdeki yeri ayrıca önem taşımaktadır. Beste-i Kadîm adı verilen ve üç eserlerden oluşan ilk Mevlevi Ayini örnekleri besteciler tarafından model alınmış, bu formun tavrı ve kurallarını belirlemiştir. Bu çalışmada Mevlevi Ayini formunun kurallarını belirleyen bu üç eserin yapısal özellikleri ortaya koyularak formun daha iyi anlaşılması ve bugünün bestecilik anlayışıyla değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Buradan hareketle çalışmanın temel problem cümlesi:

Beste-i Kadîmler'in yapısal özellikleri nelerdir?

Alt problem cümleleri ise şöyle belirlenmiştir:

- Beste-i Kadîmler'de form anlayışı nasıldır?
- Beste-i Kadîmler'in güfte-vezin ilişkisi nasıldır?

- Beste-i Kadîmler'in makam anlayışı nasıldır?

Yöntem

Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılan çalışmada gerekli bilgilere ulaşmak için literatür taraması yapılmıştır. Ulaşılan nota nüshaları incelenerek bilgisayar ortamında yeniden yazılmış ve çalışmanın ilgili yerlerinde şema olarak gösterilmiştir. Ulaşılabilen güfteler incelenerek vezin kalıpları tespit edilmeye çalışılmış ve nota yazım programı aracılığıyla şema haline getirilerek usul-vezin şemaları oluşturulmuştur. Beste-i Kadîmler'den yalnızca Peçgâh Mevlevi Ayini'nin dört selamdan oluşması nedeniyle çalışma eserlerin birinci selamlarıyla sınırlandırılmıştır.

Beste-i Kadîm Üzerine Görüşler

Peçgâh, Dügâh ve Hüseyini makamlarındaki bu üç ayini “Ayin-i Kadîm” olarak tanımlayan Ergun, bu eserlerin 15. ya da 16. yüzyılda bestenmiş olabileceği ihtimalini ileri sürmüştür. Abdülkadir Meragi'nin oğlu Abdülaziz'e ait olabileceği yönünde rivayetleri aktarmıştır (Ergun, 1943: 19).

Eserlerin en eski mecmualardan beri Beste-i Kadîm adıyla kaydedildiğini belirten Heper, Abdülkadir Meragi'nin oğlu Abdülaziz, torunu Mahmut ve Molla Cami'ye ait olduğu yönündeki rivayetleri aktarmış ancak bunların tahminden ileri gidemediğini belirtmiştir (Heper, 1974: 510).

Gölpınarlı, pek çok mûsikîşinas tarafından şaheser olarak kabul edilen bu eserlerin Mevlevi tarikatına mensup kişiler tarafından Mevlânâ'ya ya da Sultan Veled'e ait olduğu yönünde görüşler olduğunu belirtmiştir (Gölpınarlı, 2006: 419).

Çevikoğlu, bu eserlerin 15. Yüzyılın ikinci yarısına ait olduğu yönündeki görüşler olduğunu Rauf Yekta Bey'den aktarmıştır (Çevikoğlu, 2011: 8).

Öztuna, Beste-i Kadîm adı verilen bu üç eserin 16. yüzyılda bestelendiğini, Hüseyini Mevlevi Ayini'nin bir bölümünün 17. Yüzyılda Ali Ufki Bey tarafından notaya alındığını belirtmiştir (Öztuna, 2006: 134).

Can, Mevlevi Ayinlerinin ilk örneklerinin 15. ve 16. yüzyıllara ait olduğunu belirtmiş, 17. Yüzyılda bir, 18. Yüzyılda on iki, 19. Yüzyılda kırk iki, 20. Yüzyılda dokuz eser tespit etmiştir (Can, 1969: 26).

16. Yüzyılda bestelendiği ihtimaline vurgu yapan Tanrıkorur, bu üç eserden yalnızca Peçgâh Mevlevi Ayini'nin dört selamdan oluştuğuna dikkat çekmiştir. Ayrıca bu üç eserin de aynı kişi tarafından ve Peçgâh, Dügâh, Hüseyini şeklindeki sırayla bestelenmiş olabileceğini belirtmiştir (Tanrıkorur, 2003: 117).

Özkan, bu eserlerin Mevlânâ ya da Sultan Veled'e ait olduğu yönündeki iddiaların doğru olamayacağını belirtmiştir. Üslup ve tavır itibarıyla 14., 15. Ya da 16. Yüzyıllarda bestelenmiş olabileceğini ileri sürmüş, günümüze gelene kadar pek çok değişiklik geçirmiş olduğuna vurgu yapmıştır (Özkan, 2008: 67).

Rauf Yekta Bey, Beste-i Kadîm'lerden önce yapılan mukâbelelerde Mevlânâ'nın mesnevisinden, rubâîlerinden ya da gazellerinden seçilen şiirlerin günümüze ulaşamamış bazı bestelerin okunduğunu belirtmektedir. Bu mukabeleleri düzenlemek isteyen güçlü bir besteci tarafından Beste-i Kadîm'lerin bestelendiği görüşünü ileri sürmüş, beş asır öncesine ait olduğunu düşündüğü bu eserlerin ancak büyük bir sanatkâr ruhla bestelenebileceğine vurgu yapmıştır (Rauf Yekta Bey 1985:67'den akt. Hatipoğlu, 2011:18).

Pençgâh Mevlevi Ayini'ne Ait Bulgular

Beste-i Kadîmler içerisinde ilk bestelenen eserdir. Dört selamdan oluşmaktadır. Birinci selamda Devr-i Revan, ikinci selamda Evfer, Üçüncü selamda Devr-i Kebîr, Aksak Semâî, Yürük Semâî, dördüncü selamda Evfer usulleri kullanılmıştır. Sonraki yüzyıllarda bestelenen Mevlevi Ayinlerinde dördüncü selamın ayrıca bestelenmediği, bunun yerine ikinci selamın tekrar edildiği pek çok örnek karşımıza çıkmaktadır. Ancak Mevlevi Ayini formunun ilk örneği olarak kabul edilen Pençgâh Mevlevi Ayini'nin ikinci ve dördüncü selamlarının farklı beste ve güftelerle bestelendiği görülmektedir. Yürük Semâî bölümünün başında kullanılan ve bu formun değişmez kuralı halini almış olan Ahmed Eflâkî Dede'nin "Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur" mısrasıyla başlayan güftenin Pençgâh Mevlevi Ayini'nde de kullanıldığı görülmektedir. İkinci ve dördüncü selamlarda yaygın olarak tercih edilen Mevlânâ'nın Divân-ı Kebir'inden alınan "Sultân-ı meni sultân-ı menî, ender dil ü cân îman-ı menî" mısralı güfte Pençgâh Mevlevi Ayini'nin dördüncü selamında kullanılmıştır. Yunus Emre'ye ait olan "Yar yüreğim yar, gör ki neler var" şeklindeki güfte Mevlevi Ayinleri'nin birinci ya da üçüncü selamlarında farklı şekillerde kullanılmaktadır. Pençgâh Mevlevi Ayini'nde bu güfte birinci selamda sözlü terennüm bölümünün içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Beste-i Kadîmler'in içerisinde birinci selamda saz terennümü kullanılan tek ayin Pençgâh Mevlevi Ayini'dir. Ayinin başında Salih Dede'nin Pençgâh Peşrevi, son peşrev ve son yürükte Yusuf Paşa'nın Segâh eserleri icra edilmektedir.

Tablo 1. Pençgâh Mevlevi Ayini birinci güftenin form anlayışı

Melodik Şema	Birinci Güfte	Terennüm
A	Şeh-bâz-ı Cenâb-ı Zül'-celâlest semâ'	Lafzî Terennüm
A	Ferrâş-ı kulûb-i ehl-i hâlest semâ'	Lafzî Terennüm
A	Der mezheb-i münkirân harâмест semâ'	Lafzî Terennüm
A	Der mezheb-i âşıkân helâlest semâ'	Lafzî Terennüm

Mef û lü me fâ i lün me fâ î lü fe ûl
 Şeh ba zı Ce nâ bı Zül ce lâl est (i) se mâ
 Fer raş ı ku lü bi eh li hâl est (i) se mâ
 Der mez he bi mün ki ran ha ra mest se mâ
 Der mez he bi â şı kan he lâ lest se mâ

Şekil 1. Pençgâh Mevlevi Ayini birinci güftenin usul-vezin şeması**Tablo 2.** Pençgâh Mevlevi Ayini ikinci güftenin form anlayışı

Melodik Şema	İkinci Güfte	Terennüm
A	Sanem-i giriz-pâyem geleyim dedi ne-yâmed	-
A	Meh-i âfitâb-râyem geleyim dedi ne-yâmed	-

Fe i lâ tü fâ i lâ tün
 Sa ne mi gi ri zi pâ yem
 Me hi a fi ta bı ra yem
 Fe i lâ tü fâ i lâ tün
 ge le yim de di ne yâ med
 ge le yim de di ne yâ med

Şekil 2. Pençgâh Mevlevi Ayini ikinci güftenin usul-vezin şeması**Tablo 3.** Pençgâh Mevlevi Ayini üçüncü güftenin form anlayışı

Melodik Şema	Üçüncü Güfte	Terennüm
A	Âteş ne-zened der dil-i mâ illâ hû	Lafzî Terennüm
B	Kûteh ne-küned menzil-i mâ illâ hû	Lafzî Terennüm
A	Ger âlemiyân cümle tabîban bâşend	Lafzî Terennüm
B	Hallî ne-küned müşkil-i mâ illâ hû	Lafzî Terennüm Saz Terennümü



Şekil 3. Pençgâh Mevlevi Ayini üçüncü güfthenin usul-vezin şeması

Pençgâh Mevlevi Ayini birinci selamında üç farklı güfte kullanılmıştır. Dört mısradan oluşan birinci güfthenin her mısrası aynı melodiyle bestelenmiştir. Her mısra üç ölçüde tamamlanmış ve mısra sonlarında üç ölçülük sözlü terennümler kullanılmıştır. Vezni “Mef‘ûlü mefâilün mefâilü feül” dür. Birinci güfthenin sonunda uzun bir sözlü terennüm bölümüne yer verilmiştir. Terennüm bölümünde Yunus Emre ait olduğu düşünülen “*Yar yüregim yar gör ki neler var*” cümlesi kullanılmıştır.

İkinci güfte “Feilâtü fâilâtün feilâtü fâilâtün” vezninde olup, her iki mısra aynı melodiyle bestelenmiştir. Mısraların başı, ortası ve sonunda sözlü terennümlerin kullanıldığı ikinci güfte yirmi ölçüde tamamlanmıştır. Güfthenin bölünmesinden dolayı vezin şemasında da uzun boşlukların olduğu bu şekildeki kullanımların sonraki Mevlevi Ayinlerinde çok fazla tercih edilmediği görülmektedir.

Üçüncü güfte “Mef‘ûlü mefâilü mefâilün fâ” veznindedir ve her mısra üç ölçüde tamamlanmıştır. Mısra sonlarında bir ölçülük sözlü terennüm cümleleri kullanılmıştır. A-B-A-B melodik şemayla bestelenmiş sonunda ise altı ölçülük saz terennümüyle birinci selam tamamlanmıştır.

Dügâh Mevlevi Ayini'ne Ait Bulgular

Beste-i Kadîmler'in ikincisidir. Birinci, ikinci ve üçüncü selamları mevcuttur. Hatta üçüncü selamın “*Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur*” güfteli bölümüne kadar bestelenmiş ve devamındaki saz terennümüyle beraber Pençgâh Mevlevi Ayini'yle tamamlanmıştır. Dördüncü selam Pençgâh Mevlevi Ayini'nin dördüncü selamıdır. Birinci selamda Devr-i Revân, ikinci selamda Evfer, üçüncü selamda Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî usulleri kullanılmıştır. Pençgâh Mevlevi Ayini'nin birinci selamında yoğun şekilde kullanılan sözlü ve saz terennümleri Dügâh Mevlevi Ayini'nin birinci selamında hiç kullanılmamıştır. Sonraki yüzyıllarda Mevlevi Ayinleri'nde çok kez karşımıza çıkan “*Âşık oldum bilmedim yâr özgelerle yâr imiş*” mısrasıyla başlayan güfthenin ilk kez Dügâh Mevlevi Ayini birinci selamında kullanıldığı görülmektedir. Pençgâh Mevlevi Ayini'nin dördüncü selamında kullanılan “*Sultân-ı meni sultân-ı menî, ender dil ü cân îmân-ı menî*” mısralı güfte

Dügâh Mevlevî Ayini'nin ikinci selamında karşımıza çıkmaktadır. Dügâh Mevlevî Ayini'nin başında Sâlih Dede'nin Uşşak Peşrevi, son peşrev ve son yürük bölümlerinde Pençgâh Mevlevî Ayini'nde kullanılan Yusuf Paşa'nın Segâh saz eserleri eklenmiştir.

Tablo 4. Dügâh Mevlevî Ayini birinci güftenin form anlayışı

Melodik Şema	Birinci Güfte	Terennüm
A	Aşkest tarîk-i râh-ı peygamber-i mâ	-
B	Mâ zâde-i aşk ü aşk bûd mâder-i mâ	-
A	Ey mâder-i mâ nühüfte der çâder-i mâ	-
B	Pinhan şöde ez tabî'at-ı kâfir-i mâ	-

Mef û lü me fâ i lün me fâ î lü fe ûl
 Aş kast ta ri kü ra hi pey gam ber i mâ
 Ma za de i aş kü aş kı bed ma de ri mâ
 Ey ma de ri mâ nü huf te der çâ de ri mâ
 Pin han şü de ez ta bî a tı kâ fe ri mâ

Şekil 4. Dügâh Mevlevî Ayini birinci güftenin usul-vezin şeması

Tablo 5. Dügâh Mevlevî Ayini ikinci güftenin form anlayışı

Melodik Şema	İkinci Güfte	Terennüm
A	Men bende-i Kur'ânem eğer can dârem	-
B	Men hâk-i reh-i Muhammed-i muhtârem	-
A	Ger nakl küned cüz in kes ez güftârem	-
B	Bîzârem ez ô ve zin sühan bîzârem	-

Mef û lü me fâ i lün me fâ î lü fâ
 Men ben de i Kur â nem e ğer cân dâ rem
 Men hâ kı re hî Mu ham me di muh tâ rem
 Ger nak li kü ned cüz in kes ez güf tâ rem
 Bî zâ rem e zo ve zin sü han bî zâ rem

Şekil 5. Dügâh Mevlevî Ayini ikinci güftenin usul-vezin şeması

Tablo 6. Dügâh Mevlevî Ayini üçüncü güftenin form anlayışı

Melodik Şema	Üçüncü Güfte	Terennüm
A	Bâ an ki mî dâni me-râ hergiz ne-mî hânî me-râ	-
B	Hestem segî z'in âsitan ez der çi mî râni me-râ	-

Müs tef i lün müs tef i lün müs tef i lün müs tef i lün
 Bâ an ki mi dâ ni me râ her giz ne mi hâ ni me râ
 Has tem se gi zin â si tan ez der çi mi râ ni me râ

Şekil 6. Dügâh Mevlevî Ayini üçüncü güfthenin usul-vezin şeması

Tablo 7. Dügâh Mevlevî Ayini dördüncü güfthenin form anlayışı

Melodik Şema	Dördüncü Güfte	Terennüm
A	Âşık oldum bilmedim yâr özgelerle yâr imiş	-
A	Allah Allah âşık bunca cefâlar var imiş	-

Fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün
 A şık ol dum bil me dim yâr öz ge ler le yâr i miş
 Al lah Al lah â şı ka bun ca ce fâ lar vâ r i miş

Şekil 7. Dügâh Mevlevî Ayini dördüncü güfthenin usul-vezin şeması

Tablo 8. Dügâh Mevlevî Ayini beşinci güfthenin form anlayışı

Melodik Şema	Beşinci Güfte	Terennüm
A	Ey bî vefâ yâr in çünin bî rahmü sengin dil mebâş	-
A	Ey derd-i mendân-i tü im ez hâl-i mâ gâfil mebâş	-

Müs tef i lün müs tef i lün müs tef i lün müs tef i lün
 Ey bî ve fâ yâr in çü nin bî rah mü sen gin dil me baş
 Müs tef i lün müs tef i lün müs tef i lün müs tef i lün
 Ey der di men da ni tü im ez ha li ma gâ fil me baş

Şekil 8. Dügâh Mevlevî Ayini beşinci güfthenin usul-vezin şeması

Tablo 9. Dügâh Mevlevî Ayini altıncı güfthenin form anlayışı

Melodik Şema	Altıncı Güfte	Terennüm
A	Der çemen üftâd nâle-i bülbül	-
B	Tâ tü der âyi der hayme-i gül	-

Dügâh Mevlevî Ayini'nin birinci selamında altı farklı güfte kullanılmıştır. Devri- Revân usulünde bestelenmiştir. Vezni "Mef'ülü / mefâ'ilün / mef'a'ilü / fe'ül" dür. Sözlü terennümün kullanılmadığı birinci güftenin melodik şeması A-B-A-B'dir ve on iki ölçüde tamamlanmıştır. Birinci ve üçüncü mısraların ilk ölçülerinde melodik farklılığın yanı sıra ilk mısranın birinci ölçüsünün usul-vezin şemasında da farklılık görülmektedir. Bu durum eserin zaman içerisinde aktarılırken bozulma yaşandığı ihtimalini düşündürmektedir. İkinci güfte "Mef'ülü / mefâ'ilün / mefâ'ilün / fâ" veznindedir. Benzer vezne sahip olan birinci ve ikinci güftele aynı melodik şemanın (A-B-A-B-) ve birinci güftele aynı melodilerin kullanılması dikkat çekicidir. İkinci güfte de birinci güfte gibi terennümsüz ve on iki ölçüde tamamlanmıştır. Üçüncü güfte "Müstef'ilün / müstef'ilün / müstef'ilün / müstef'ilün" veznindedir ve iki mısradan oluşmaktadır. A-B Melodik şemayla bestelenmiş, terennüm kullanılmamış ve sekiz ölçüde tamamlanmıştır. Dördüncü güfte "Fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün" veznindedir. İki mısradan oluşan bu güftenin her iki mısrası da aynı melodiyle bestelenmiştir. Dört ölçüde tamamlanan bu güftenin son iki mısrası güftele bir kelimedede, giriş melodisinde ve beşinci güftele bağlantıyı sağlayan karar melodisindeki küçük değişikliklerle tekrar edilmiştir. Bu güfte daha sonra bestelenmiş pek çok Mevlevî Ayininde kullanılmıştır. Beşinci güfte iki mısradan oluşmaktadır ve "Müstef'ilün / müstef'ilün / müstef'ilün / müstef'ilün" veznindedir. Sekiz ölçüde tamamlanan bu bölümün usul-vezin şeması üçüncü güftele aynıdır. Birinci ve ikinci mısra aynı melodide bestelenmiş ancak birinci ölçülerde mevcut notalarda ufak farklılıklar olduğu görülmüştür. Son ölçüde ise altıncı güftele bağlantıyı sağlayan makam geçkisinden dolayı melodik farklılık olduğu görülmektedir.

Altıncı güfte iki mısradan oluşmaktadır ve on dört ölçüde tamamlanmıştır. Farklı melodilerde bestelenmiş olan mısraların vezni tespit edilememiş ve asimetrik melodiler taşıdığı görülmüştür. Bu bölümün zaman içerisinde bozulduğu ya da yanlış aktarıldığı düşünülmektedir. Dört ölçülük sözlü terennümle birinci selam tamamlanmıştır.

Hüseyni Mevlevî Ayini'ne Ait Bulgular

Beste-i Kadimler'in üçüncüsü olan Hüseyni Mevlevî Ayini'nin yalnızca birinci selamı bestelenmiştir. Hatta beş güfteden oluşan birinci selamın yalnızca ilk üç güftesine ait bölümler bestelenmiş, dördüncü güfteden itibaren Dügâh Mevlevî Ayini ile devam edilmiştir. İkinci selam Dügâh Mevlevî Ayini'nin ikinci selamıdır. Üçüncü selam yine Dügâh Mevlevî Ayini ile devam etmiş ve Yürük Semâî saz terennümü bölümünden itibaren Pençgâh Mevlevî Ayini'yle tamamlanmıştır. Bu durumda Hüseyni Mevlevî Ayini'nde kullanılan usulleri şöyle sıralamak mümkündür: Birinci selam Devri Revân, ikinci selam Evfer, üçüncü selam Devri Kebir, Aksak Semâî, Yürük Semâî, dördüncü selam Evfer'dir. Hüseyni Mevlevî Ayini'nin başında

yer alan Hüseyini Peşrev'in bestecisi bilinmemektedir. Son yürük ve son peşrev bölümleri Pençgâh ve Dügâh Mevlevi Ayinleri'ndeki gibi Yusuf Paşa'nın Segâh eserleri kullanılmaktadır.

Tablo 10. *Hüseyini Mevlevi Ayini birinci güfthenin form anlayışı*

Melodik Şema	Birinci Güfte	Terennüm
A	Âteş ne-zened der dil-i mâ illâ hû	Lafzî Terennüm
A	Kûteh ne-küned menzil-i mâ illâ hû	Lafzî Terennüm
A	Ger âlemyan cümle tabîban bâşed	Lafzî Terennüm
B	Hallî ne-küned müşkil-i mâ illâ hû	Lafzî Terennüm

Mef û lü me fâ î lü me fâ î lün fâ
 Â teş ne ze ned der di li mâ il lâ Hû
 Kû teh ne kü ned men zi li mâ il lâ Hû
 Ger â le mi yan cüm le ta bî ban bâ şed
 Mef û lü me fâ î lü me fâ î lün fâ
 Hal lî ne kü ned müş ki li mâ il lâ Hû

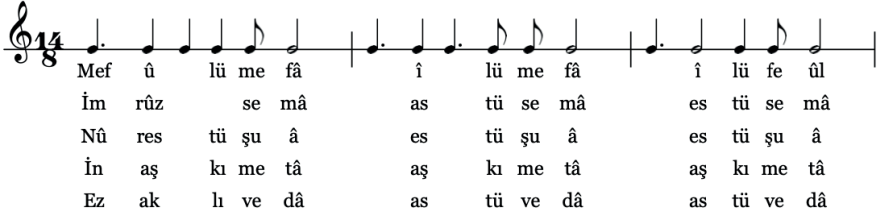
Şekil 9. *Hüseyini Mevlevi Ayini birinci güfthenin usul-vezin şeması*

Tablo 11. *Hüseyini Mevlevi Ayini ikinci güfthenin form anlayışı*

Melodik Şema	İkinci Güfte	Terennüm
A	(Ger) sebzeî râ nî me-râ gül-berg-i ter(i)	-
B	Şâdmânem ki resed ender murâd-ı hoş	-
C	(Velî ey çârei ender murâd yâr-i men)	-

Tablo 12. *Hüseyini Mevlevi Ayini üçüncü güfthenin form anlayışı*

Melodik Şema	Üçüncü Güfte	Terennüm
A	İmrûz semâast semâast semâ'	Lafzî Terennüm
A	Nürest şuaast şuaast şua'	Lafzî Terennüm
B	În aşk metâast metâast metâ'	Lafzî Terennüm
A	Ez akl vedâast vedâast vedâ'	Lafzî Terennüm



Şekil 10. Hüseyni Mevlevi Ayini üçüncü güfthenin usul-vezin şeması

Tablo 13. Hüseyni Mevlevi Ayini dördüncü güfthenin form anlayışı

Melodik Şema	Dördüncü Güfte	Terennüm
A	Ey bî vefâ yâr in çünin bî rahmü sengîn dil mebâş	-
A	Ey derd-i mendân-i tü im ez hâl-i mâ gâfil mebâş	-

Tablo 14. Hüseyni Mevlevi Ayini beşinci güfthenin form anlayışı

Melodik Şema	Beşinci Güfte	Terennüm
A	Der çemen üftâd nâle-i bülbül	-
B	Tâ tü der âyî der hayme-i gül	-

Hüseyni Mevlevi Ayini beş farklı güfteden oluşmaktadır. Devri- Revân usulünde bestelenmiştir. Birinci güftede Pençgâh Mevlevi Ayini'nde üçüncü güftede kullanılan güfte karşımıza çıkmaktadır. Vezni "Mef'ûlü mefâilü mefâilün fâ" olan güfthenin her mısrası üç ölçüde tamamlanmış ve ölçü sonlarında birer ölçülük sözlü terennüm ifadelerine yer verilmiştir. Üç mısra aynı melodiyle bestelenirken dördüncü mısradaki farklı bir melodi (A-A-A-B) ve usul-vezin şeması kullanılmıştır. Birinci güfthenin sonunda beş ölçü boyunca sözlü terennüm yer almaktadır. İkinci güfte üç mısradan oluşmaktadır ve on üç ölçüde tamamlanmıştır. Melodik bir düzeni olmayan ve vezni tespit edilemeyen bu bölümün zamanla bozulduğu düşünülmektedir. Üçüncü güfte dört mısralıdır. Her mısra üç ölçüde tamamlanmış ve mısra sonlarında iki ölçü sözlü terennüme yer verilmiştir. A-A-B-A Melodik şemayla bestelenmiş sonunda altı ölçülük sözlü terennüm kullanılmıştır. Dördüncü ve beşinci güftelerin olduğu bölüm Dügâh Mevlevi Ayini'nden alınmıştır.

Beste-i Kadimler'de Makam Anlayışı

Beste-i Kadimler'in birincisi olan Pençgâh makamı Farsça'da beşinci yer anlamına gelmektedir. Bugün az kullanılan makamlardan olan Pençgâh makamı Pençgâh-1 Asıl ve Pençgâh-1 Zâid olarak isimlendirilen iki türü vardır (Özkan, 2003: 445). Beste-i Kadimler'in ikincisinin makamı olan Dügâh ise Sabâ ve Zirgüleli Hicaz makamlarının birleşmesiyle oluşan birleşik bir makamdır (Karadeniz, 2013: 140). Pençgâh gibi günümüzde az kullanılan makamlardan olan Dügâh makamı seyri itibarıyla farklı makam geçkilerini barındırmaktadır. Üçüncü eserin makamı olan Hüseyni ise sonraki yüzyıllarda ve günümüzde de

hemen her formda tercih edilen makamlardan biridir.


Dört selamdan oluşan Mevlevi Ayinleri'nde genellikle birinci selamlar asıl makama ait sesler üzerinde seyretmektedir. Üçüncü selamlar eserin meyan bölümü olarak kabul edilerek temponun artırılmasıyla beraber farklı makam geçkilerinin de yapıldığı bölümlerdir. Dördüncü selamlarda asıl makama geri dönüldüğü eserler olduğu gibi farklı bir makamla tamamlanan pek çok eser örnekleri de mevcuttur. Beste-i Kadimler aynı zamanda başladığı makamdan farklı bir makamla tamamlanan ilk Mevlevi Ayini örnekleridir. Beste-i Kadim'lerde kullanılan makam geçkilerini şöyle sıralayabiliriz:

Pençgâh Mevlevi Ayini: Birinci selamda Pençgâh-1 Asıl ve Nevâ, ikinci selamda Pençgâh-1 Asıl, Dilrubâ, üçüncü selamda Dügâh-1 Kadim, Pençgâh-1 Zâid, Mâhur-1 kebir veya Gerdâniye, Canfezâ veya Sabâ-Aşîrân, Sabâ-Uşşak veya Sabâ-Perişan, Necd-i Hüseyinî, Yegâh veya Lâlerûh, Pençgâh-1 Asıl, Müberkaa, Segâh-Mâye, Sazkâr, dördüncü Segâh ve Bestenigâr-1 Kadim.

Dügâh Mevlevi Ayini: Birinci selamda Dügâh-1 Kadim, Nevâ, Segâh, ikinci selamda Segâh, Gerdâniye, üçüncü selamda Necd-i Hüseyini, Hüseyini (devamı Pençgâh Mevlevi Ayini ile aynıdır).

Hüseyini Mevlevi Ayini: Birinci selam Hüseyini makamıdır. Üçüncü selamın yarısına kadar Dügâh Mevlevi Ayini ile sonrası Pençgâh Mevlevi Ayini ile aynıdır (Hatipoğlu, 2011: 33, 42, 46).

Beste-i Kadimler'deki makam anlayışı ve tavır itibariyle üç eserin aynı kişi tarafından bestelenmiş olmak ihtimali yüksektir. Eserlerin bugün ulaşılabilen notalarında farklılıklar vardır ancak ana melodi itibariyle benzer motifler karşımıza çıkmaktadır.



(Pençgâh Mevlevi Ayini)	Yar	Hey	Hey Hey	Hey	Gör ki	ne ler...
(Hüseyini Mevlevi Ayini)	Vay	Hey	Hey	Hey	Hey Hey	Ya ri men

Şekil 11. Pençgâh ve Hüseyini Mevlevi Ayinleri'nde benzer melodik yapılar

Pençgâh Mevlevi Ayini birinci güftenin sonundaki uzun sözlü terennüm cümlesinde kullanılan “Yar yüreğim yar, gör ki neler var” güftesinin bir bölümü ile Hüseyini Mevlevi Ayini'nde üçüncü güftenin sonundaki sözlü terennüm cümlesine ait melodinin benzerliği dikkat çekicidir. Her iki eserde de terennüm bölümünde kullanılan bu melodilerin çeşitli notalarda farklı güfte ve nota kalıplarıyla yazılmıştır. Yukarıda gösterilen nota örneği mevcut notalara bağlı kalınarak sadeleştirilmiş bir yazımdır. Bu çalışmada uzun ve yoruma açık olduğu düşüncesiyle yer vermediğimiz birinci selamlara ait benzer melodik yapılar olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç

Mevlevi Ayinleri'nin ilk örnekleri olan Pençgâh, Dügâh ve Hüseyni makamlarındaki eserlerin ulaşılabilen notalarının tamamı incelenmiştir. Eserlerin yalnızca birinci selamları münferit besteler olduğundan çalışma için ikinci, üçüncü ve dördüncü selamlar hakkında genel bilgi verilmiş ancak asıl çalışmaya dahil edilmemiştir. Pençgâh Mevlevi Ayini'nin tamamının bestelenmiş olması, Dügâh Mevlevi Ayini'nin bir bölümünün Pençgâh ile, Hüseyni Mevlevi Ayini'nin Pençgâh ve Dügâh Mevlevi Ayinleri'ne ait bölümlerle tamamlanması bu eserlerin Pençgâh, Dügâh ve Hüseyni şeklindeki sırayla bestelendiği görüşünü öne çıkartmaktadır. Çalışmada eserlerin bestecilerine ait çeşitli görüşlere yer verilmiş, hangi döneme ait olduğu yönündeki genel görüşün ise 15. ve 16. yüzyıllar üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Eserlerin genel yapısal özellikleri incelendiğinde aynı kişi tarafından bestelenmiş olma ihtimali öne çıkmaktadır.

Pençgâh Mevlevi Ayini'nde kullanılan usuller Dügâh ve Hüseyni Mevlevi Ayinleri'nde de aynı şekilde kullanılmıştır. Sonraki yüzyıllarda kullanılan birinci selamda Düyek, üçüncü selamda Düyek, Frenkçin, Darb ve Evsat gibi usullerde bestecilerin Beste-i Kadîm modelinden bağımsız olarak kendi tercihlerini ortaya koydukları görülmektedir. Beste-i Kadîmler'in birinci selamlarında yalnızca bir güftenin (Pençgâh ve Hüseyni'de) ortak kullanıldığı görülmüştür. Mevlevi Ayinleri'nin tamamında değişmez bir kural olan Yürük Semâi bölümünün ilk güftesinde "Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur" mısralı güftenin kullanılması Beste-i Kadîmler'den beri uygulandığı tespit edilmiştir. Yine Mevlevi Ayinlerinin bir çoğunun ikinci ve/veya dördüncü selamlarında yaygın olarak tercih edilen "Sultân-ı meni sultân-ı menî, ender dil ü cân îman-ı menî" güftesinin, birinci ya da üçüncü selamlardaki "Âşık oldum bilmedim yâr özgelerle yâr imiş" mısralı güftenin ve "Yar yüreğim yar gör ki neler var" mısralarının çıkış noktasının Beste-i Kadîmler olduğu görülmektedir. Pençgâh Mevlevi Ayini'nde lafzi ve saz terennümlerinin, Hüseyni Mevlevi Ayini'nde ise yalnızca lafzi terennümlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Lafzi terennümlerin güftelere eklenme şekli ve melodik şemayla birlikte oluşan form anlayışı sonraki ayinlerde de daha sistemli hale getirilerek, Beste, Ağırsemâi, Yürüksemâi gibi formlarındaki nakış ve murabba türlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Birinci selamlarda tercih edilen vezinlerin genellikle üç eserde de aynı olduğu ve aynı şemayla usule yerleştirildiği tespit edilmiştir. Dügâh ve Hüseyni Mevlevi Ayinleri'nde bazı güfte ve melodilerin zamanla tahrip olduğu ve ulaşılabilen notalarda farklılıklar olduğu görülmüştür. Eserlerde tespit edilen benzer makamsal ezgiler üç eserin aynı kişi tarafından bestelendiği ihtimalini öne çıkarmaktadır.

KAYNAKÇA

- Can, H. (1969). Hz. Mevlânâ ve Mevlevî Âyinleri:1. *Mevlevî Âyini*. (ss.17-27). İstanbul. Milliyetçiler Derneği Neşriyatı.
- Çevikoğlu, T. (2011). *Mevlevî Âyinleri, Usûller ve Arûz*. Konya. Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Ergun, S. N. (1943). *Türk Musikisi Antolojisi, Dini Eserler*. İstanbul. Rıza Koşkun Matbaası.
- Karadeniz, E. (2013) *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul. İnkılâp Yayınevi.
- Hatipoğlu, E. (2011). *Mevlevî Âyinleri Makamlar ve Geçkiler*. İstanbul. Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Heper, S. (1974). *Mevlevî Âyinleri*. Konya. Konya Turizm Derneği Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2008). Giriş; *Mevlevî Âyinleri*. M. Fatih Salgar. (ss. 10-71). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2003). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul. Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Orient Yayınları.
- Rauf Yekta Bey. (1986). *Çev. Orhan Nasuhioğlu Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yay. Akt. E. Hatipoğlu, (2011). *Mevlevî Ayinleri Makamlar ve Geçkiler*, İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul. Dergâh Yayınları.



Bölüm 6

MULTİDİSİPLİNER YAKLAŞIMLA ŞAN TERAPİ

Ayhan HELVACI¹

¹ Prof. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü ORCID:
0000-0003-3305-2678.

GİRİŞ

İnsan sesi tıpkı parmak izi gibi herkese göre farklılıklar gösteren ve kendimizi herkesten farklı hissetmemizi sağlayan muhteşem bir iletişim aracı ve enstrüman olarak kabul edilebilir. Yaşadığımız toplumu bir ormana benzetirsek sesimiz bizi bu ormanda tek ve özgür yapan yegâne özelliklerimizden biri olarak görebiliriz. İnsanda ses en kısa tanımıyla akciğerlerden gelen havanın gırtlığımız içerisinde bulunan ses tellerini titreştirmesiyle oluşmaktadır. Fakat kaliteli bir sesin ortaya çıkabilmesi için vücudumuzda birçok şeyin mükemmel bir şekilde bir araya gelmesi gerekmektedir. Tüm bunlar olsa bile eğer psikolojimiz yerinde değilse (çok ağlamış ya da olumsuz bir olay yaşamışsak) bu hemen sesimize yansiyacak ve kaliteli bir ses elde etmemiz zorlaşacaktır. Eğer böyle olmamış olsaydı karşımızdaki insanlar bu olumsuzluğu fark edemezler ve “iyi misin?” sorusunu yöneltmezlerdi. Bu bağlamda bazı uzmanlarca insan sesi insan sağlığının barometresi olarak da tanımlanmaktadır.

Konuşmada ses; kelime ve söz akımından meydana geldiğine göre bir sözü açıkça anlatabilmek, söz ve anlatımın inandırıcı olması, söz ve anlatımda güzelliğe ulaşabilmek, diksiyon sanatının başlıca amacıdır (Şenbay, 1990). Konuşma, kişinin kendisi ve çevresiyle dengeli ilişkiler kurmasına ve sürdürmesine yarayan; geleneksel sesli sembollerin kullanıldığı iletişim sistemi olarak tanımlanmaktadır. Kısaca konuşma, akciğerden çıkan havanın sese dönüşmesidir. Bu ses, rezonans boşluklarında büyüyüp zenginleşmekte ve artiküle organları yardımıyla da çeşitli şekillere girerek ünlü ve ünsüz sesleri oluşturmasıyla anlamlı bir konuşmaya dönüşmektedir (Ömür, 2001).

İnsan sesi, ses ve konuşmanın salt mekanik uzantısının çok daha fazlası olarak söylenebilir. Sesli yaşamımızın önem kazanabilmesi için sesimizin ve konuşmamızın bireyselliğimizin göstergesi olan fiziksel ve ruhsal enerjileri de içine alması gerekmektedir. Yalıtılmış olarak işlevi olmayan sesli yaşam, ses ve sözel iletişimle ilişkili sinerjik enerjilerin bir kompozisyonunu sunmaktadır.

Bilinçli bir profesyonel ses kullanıcısı için sesinin, içsel enerjilerin uzantısından daha fazlası olduğu söylenebilir. Bu enerjilerin dinamikleri üzerinde sesin yaratıcı bir kontrol etkisinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İnsan bedenini mükemmel bir çalgı olarak düşündüğümüzde, olumsuz hiçbir durum yaşanmadığında bedenimizin nasıl çalışması gerektiği dikkatli bir gözlem yapmayla kolaylıkla anlaşılabilir. Bedenimiz mükemmel sesler üretirken, bu durumda rol alan organlarımızdan ilk akla gelen gırtlak hiç zorlanmayacak, ses üretmeye devam edecektir. Elde edilen bu ses, kalitesi yüksek, güçlü, harmonik yönden zengin, yumuşak ve renkli bir tınıya sahip olacaktır. Bu çalışmada; multidisipliner bir yaklaşımla şan terapisi ele alınmış ve aşağıdaki sorular ve konular açıklanmaya çalışılmıştır:

- Şan terapisi nedir?
- Şan terapisi kimlere uygulanır?
- Şan terapide neler yapılır?
- Multidisipliner yaklaşımla şan terapi örnek bir vaka ile anlatılmıştır. Yine bu çalışma ile profesyonel ses kullanıcısı olan ve sesiyle sıkıntı yaşayan kişilere yol göstermek, konuyla ilgili araştırma yapan kişilere kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

Ses bozuklukları genellikle üç başlıkta incelenmektedir. Bu bozuklukları;

- Organik ses bozuklukları;

Organik ses bozuklukları gırtlakta oluşan patolojiden ya da anatomik anomalilerden meydana gelmektedir.

- Nörojenik ses bozuklukları;

Nörojenik ses bozuklukları sinir sisteminde meydana gelen bozukluklardan meydana gelmektedir.

- İşlevsel ses bozuklukları;

İşlevsel ses bozuklukları genellikle yanlış ses kullanımına bağlı olarak sürekli bağırarak ses üretme, yanlış perdeden konuşma, aşırı çay, kahve, sigara, alkol tüketimi, kronik öksürme, tozlu ve nem oranı düşük kuru ortamlarda bulunma gibi ses hijyenini olumsuz etkileyen durumlara karşı tedbirli davranmama gibi olumsuz etmenlerden kaynaklanmaktadır. İşlevsel ses bozuklukları, yoğun olarak sesini kullanan meslek gruplarında sıklıkla görülmektedir. Bu meslek gruplarının başında ses sanatçıları, profesyonel ses eğitimi almakta olan öğrenciler, din görevlileri, tiyatrocular, çağrı merkezi çalışanları, öğretmenler ve avukatlar bulunmaktadır. Bu çalışma şarkı sesini kullanan ve şan terapisine ihtiyaç duyabilen, profesyonel ses kullanıcısı olan, seslerini müziksel anlamda kullanan ses sanatçıları, din görevlileri, tiyatrocular ve öğretmenler ile sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda uygulanan yöntemler ve bu sürece dahil olan farklı disiplinlerin şan terapi sürecindeki rolleri ortaya konulmuştur. Multidisipliner çalışma, ele alınan konu ya da olaya çok boyutlu ya da çok yönlü bakabilme olanağını sağlamaktadır. Bu yönüyle bir disiplinin tek başına çözümü de sıkıntı yaşayabileceği konu çoklu ve farklı disiplinler yoluyla daha kolay ve anlaşılabilir şekilde çözüme ulaşabilmektedir.

Günümüzde pek çok bilimsel çalışma multidisipliner olarak yapılmaktadır. TDK 'ya (2023) göre; multidisipliner kelimesi çok branşlı anlamı üzerinden değerlendirilir. Kısaca Türk dil kurumu dahilinde bu anlama sahiptir. Herhangi bir konuya belirlenmiş olan bir plan eşliğinde, ele alınan bakış açısı

sını anlatır. Aynı zamanda kişinin kendi işini yapması ile başkalarının işine bakmaya gerek olmadan gerçekleşen düzenli bir çalışmadır. Multidisipliner çalışan ise; kendi işini başkalarının müdahalesine gerek kalmadan etkin bir şekilde yapması anlamına gelmektedir. Güçlü bir disiplin yapısı olarak öne çıkması ile, belirli bir konu dahilinde çoklu bir çalışma olarak da öne çıkar. Ancak bu çalışma herkesin ele almış olduğu kendi çalışmasını gerçekleştirerek, disiplinli biçimde yapmasıdır (http 1).

İnsan ses bilimi olan vokoloji; insanın sesini etkin bir şekilde kullanma, geliştirme kısaca ses yeteneğini geliştirme olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda laboratuvar araştırmalarında, klinik ve eğitsel uygulamalarda son yıllarda aynı dilden konuşabilen ve birbirilerinden faydalanarak gelişme imkânı yakalayan ses ekipleri etkin çalışmalar yürütebilmektedir. Bu ekipte yer alan farklı alan disiplinleri aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- KBB Uzmanı
- Şan Pedagogu
- Dil ve Konuşma Terapisti
- Odyolog
- Manuel Terapist (fizyoterapist, masaj terapisti)
- Müzik Koçu
- Repertuvar ve Dil Koçu
- Hareket ve Drama Koçu
- Akustik (insan sesi ile ilgili) fizikçi
- Biyomedikal Mühendis, Biyofizikçi, Fizyolog (Denizoğlu, 2012).

Yukarıda yazılan disiplinler ses ekibinde olması muhtemel olan en ideal disiplinler olarak görülebilir. Bu çalışmada ise; ses ekibinde KBB Uzmanı, Dil ve konuşma terapisti, Odyolog ve Şan pedagoğu yer almıştır.

Vokoloji temel, pedagojik ve klinik olmak üzere üç bölümde incelenebilir (Denizoğlu, 2012):

- Temel Vokoloji: insan sesinin laboratuvar ortamında ölçme ve değerlendirmesi ile ilgili disiplinlerden meydana gelmektedir. Bu alanlar genellikle fizik ve matematiği birlikte kullanarak farklı boyutlarıyla sesi inceler ve değerlendirir.
- Pedagojik Vokoloji: her seviyede profesyonel ses kullanıcısının

sesini mesleki olarak sürdürülebilir halde korumayı ve geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda şan ve tiyatro gibi sahne sanatlarının pedagojik öğretileri bilimsel bir yöntemle değerlendirilerek yine bilimsel araştırmalar yoluyla klinik uygulamalarda kullanılabilir duruma getirilmeye çalışılmaktadır. Eğitim sürecinde de bilgiyi kullanarak sanatsal gelişimin daha bilinçli ve hızlı olmasına yardımcı olunmaktadır. Pedagojik vokoloji çalışmaları, sahne sanatları dışında mesleğini sesini kullanarak icra eden profesyonel ses kullanan kişilerin de gereksinimlerine yönelik çözümler aramaktadır. Sorunsuzca sürdürülebilir ses tüm profesyonel ses kullanıcıları için çok önemli bir konudur. Bir ses profesyonelinin işini sorunsuz bir şekilde sürdürmesinin yanında karşılaşılabileceği sesiyle ilgili sıkıntıların tedavisinde başarılı olunabilmesinin ilk şartı uygun tanı ve değerlendirme olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İlk değerlendirme yapılırken her sesiyle ilgili rahatsızlık geçiren kişinin ses kullanım ihtiyacı ve seviyesi önem arz etmektedir ve yarattığı sıkıntı düzeyi farklılıklar göstermektedir. Örneğin bir şarkıcı için ses tellerinde gelişmiş bir nodül onun hayatında ölümcül bir travma yaratırken başka bir meslekteki kişi için farkına varılmayan ya da yaşantısını etkilemeyen bir durum olabilir.

- Klinik Vokoloji: Larengoloji, dil ve konuşma terapistliği, odyoloji gibi disiplinlerden meydana gelmektedir. Ses bozukluklarına tanı koyabilmek amacıyla vokolojik anamnez ve fizik muayene yanında tanısal yöntemlerin değerlendirilmesi yapılmaktadır. Buradaki tedavide ses terapisi öncelikli tedavi yöntemi olarak görülebilir.

Mesleki olarak ses kullanımına ilişkin sınıflama yapıldığında dört grupta ele alınabilir. Aşağıda yer alan ilk iki grup profesyonel ses kullanıcısı olan, 3. grup kısmen profesyonel ses kullanıcısı olan, 4. grup için ise ses bozukluklarının mesleki yaşantılarını en az etkileyebilecek grup olarak söylenebilir.

1. Grup: Profesyonel ses kullanıcısı olarak en üst vokal performans seviyesi olarak ele alabileceğimiz grup olarak söylenebilir. Seste yaşanan küçük bir problem bile olsa bu grupta mesleğin icrasına yönelik ciddi sorunlar yaratabilir. Ses sanatçıları, tiyatro sanatçıları ve en üst seviyede opera sanatçılarının bu grup içerisinde yer aldığı söylenebilir.
2. Grup: Bu grupta yer alan profesyonel ses kullanıcılarında karşılaşılabilecek ses bozuklukları meslek yaşantılarını ciddi bir şekilde etkileyebilmektedir. Bu grupta yine ses sanatçılarını,

profesyonel ses eğitimi almakta olan öğrencileri, tiyatro sanatçıları, sesini etkin bir biçimde kullanan din adamlarını, spikerleri ve öğretmenleri sayabiliriz.

3. Grup: Bu grupta doktorları, avukatları ve iş insanlarını sayabiliriz. Yaşanabilecek ses bozukluklarının mesleki yaşantılarına etkisi 1. ve 2. Grupta yer alan profesyonellere göre daha az olduğu söylenebilir.
4. Grup: Fabrika işçisi, tarım işçisi vb. meslek gruplarının oluşturduğu kişilerden oluşabileceği söylenebilir. Mesleki yaşantılarında ciddi ses bozukluklarının etkisinin en az olduğu bu grupta, yaşanabilecek ses bozukluklarının mesleki görevlerini yerine getirmedeki etkisi minimum seviyededir (Denizoğlu, 2012).

Şan Terapisi Nedir ve Kimlere Uygulanır?

Şan terapi sesini müzikal anlamda profesyonel kullanan kişilere; ses sanatçıları, tiyatro sanatçıları, opera sanatçıları, şarkı söyleme üzerine eğitim alan tüm öğrenciler, müzik öğretmenleri, din adamları vb. kişilere uygulanan ve ses eğitimi ya da şan hocasının aktif rol üstlendiği bir tedavi süreci olarak tanımlanabilir. Bu bir fizik tedavi sürecindeki gibi incinen ya da hasar gören kasları eski durumuna döndürmeye benzetilebilir. Profesyonel ses kullanıcısının sesindeki bozulmalar çalışma süreci içerisinde sağlıklı koşulların (ses hijyeni) sağlanmamasından, teknik anlamda bilinçsiz ve yanlış kullanım sonucu ya da geçirilen bir rahatsızlık neticesinde oluşabilmektedir. Bu durum neticesinde oluşabilecek ses bozukluklarında ilk hedef profesyonelin sesini eski kalitesine ulaştırmak ve kişinin fark edemediği kullanım hatalarını düzeltmek şan terapinin temel amacı olarak söylenebilir.

Şan terapi belli bir program dahilinde yapılmalıdır. Aksi takdirde bilinçsiz ve belli bir program dahilinde yapılmayan uygulamalar süreci etkileyecek ve olumlu gelişme sağlanamayacaktır. Şan terapisi ile ses rahatsızlığı yaşayan kişinin şan sesini etkileyen olumsuzlukları değiştirme, sesini davranışsal yöntem ve tekniklerle değiştirirken mesleki ihtiyaçlarını karşılayarak hasta olan kişi için en uygun ve yeterli düzeye getirmek amaçlanmaktadır.

İnsan sesini çok yönlü, çok boyutlu olarak ölçme, değerlendirme ve uygulama bilimi olan vokolojinin tanımında da olduğu gibi şan terapiye başlanmadan önce sesiyle ilgili sorun yaşayan kişiye multidisipliner yaklaşımla tedavi süreci uygulanması büyük önem taşımaktadır. Burada unutulmaması gereken; verimli olacağı düşünülen şan terapinin kim için uygulanacağı, kişinin hangi yaş grubunda olduğu, hangi meslek grubunda yer aldığı mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu süreçte;

1. Şan pedagogu ve dil ve konuşma terapistinin eşliğinde KBB uzmanınca görüntülü muayenesi yapılarak problem tespiti yapılır. Ses bozukluklarının tanısı ile tedavisinin planlanması ve takibi için çok önemlidir.
2. Kişinin rahatsızlık hikayesi alınır. Ses analizi ve sesiyle ilgili test ve ölçümler yapılır.
3. Dil ve konuşma terapisti ve şan pedagogunca hastanın sesi dinlenir.
4. Dil ve konuşma terapistince temel çalışmalar yaptırılır. Bu süreç ses rahatsızlığı yaşayan kişinin gelişimine göre değişiklik gösterebilir. Yine KBB uzmanınca kontrolü yapılır.
5. Ses eğitimsi / şan pedagogunca şan terapiye geçilir.

Şan terapi yöntemleri ses eğitiminin temel ilke ve yöntemleriyle benzerlikler göstermektedir. Bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir;

- Ses sağlığı ve korunmasına yönelik tedbirlerin alınmasına ilişkin önerilerden oluşmaktadır. Sesin bilinçli kullanılmasına yönelik tedbirlerin alınmasını sağlamak (gereksiz bağırma, boğaz temizleme, ses sınırlarını zorlayıcı tonlarda şarkı söylemekten kaçınma vb.). Düzensiz beslenme alışkanlıkları varsa bunları düzene sokmak. Uzmanlarca önerildiği gibi bol su içmek vb. örnekler verilebilir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.
- Şan terapisti öncelikle temel ses terapisi almış olan hastanın müzikal sesini dinler ve gördüğü aksaklıkları belirler. Amaca yönelik hedef sese ulaşabilmek adına her hastaya göre farklılıklar gösteren süreç ve yapılacak egzersizler belirlenir. Bazen değişik yöntemler kullanılsa da genellikle terapist öncelikle alışkın olduğu yöntem ve uygulamaları kullanır ve hastanın durumuna göre bu temel üzerinden değişik egzersizlere yönelebilir.
- Yapılacak egzersizler yine hastanın durumuna göre farklılıklar gösterse de yapılacak egzersizler ses eğitimi temel konuları kapsamında şekillendirilir (Helvacı,2012) ve aşağıdaki gibi sıralanabilir:
 - Doğru Duruş (Postüre)
 - Doğru Nefes ve Nefes Kontrolü
 - Fonasyon

- Atak (Ton Hamlesi)
- Rezonans
- Artikülasyon
- Register
- Vibrato

Yukarıda sıralanan konulara göre belirlenen egzersizler 3- 4 çalışma yapıldıktan sonra;

- Hastanın görüntülü muayenesi tekrar KBB uzmanınca yapılır.
- Ardından ses analizleri tekrar yapılır.
- Her iki kontrol ilk bulgularla karşılaştırılır.
- Ses ekibince değerlendirmesi yapılarak egzersizler şekillendirilir.

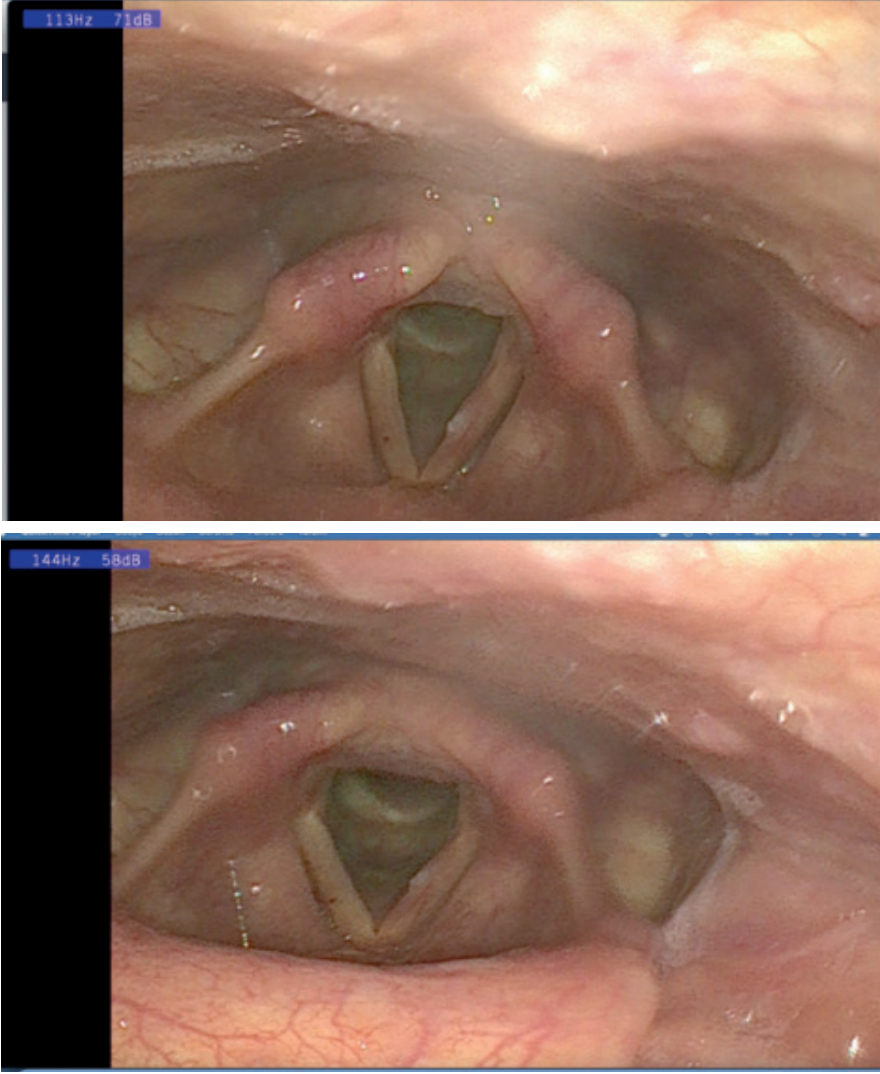
Buradaki multidisipliner paylaşım en başta olduğu gibi sürecin hızlanması ya da aksaklıkların görülmesi açısından oldukça önemli görülmektedir.

Bir Vaka Örneği

Yukarıda anlatılanları destekler nitelikte olan bu vaka örneği süreçteki gelişmeyi göstermesi bakımından önemli bulunmuştur.¹ Yapılan bu araştırmada; profesyonel ses kullanıcısı olan ve şarkı söylemede ses problemi yaşayan bir tiyatro sanatçısı örnek olarak alınmıştır. İlk olarak KBB uzmanı tarafından görüntülü muayenesi yapılarak problem tespiti yapılmıştır.

Hastanın hikâyesi incelendiğinde; daha önce ses teli polipi nedeniyle bir merkezde operasyon geçirmesine rağmen bir düzelmeye sebebiyle operasyondan 25 gün sonra merkezimize başvurmuştur. Stroboskopi ile yapılan muayene bulgularında; mukozal dalganın tamamen kaybolduğu ve büyük bir granülasyon dokusu olduğu ve bu durumun ses telinde skarlaşmaya gittiği görülmüştür. Fonasyon süresinin çok kısa olduğu, gündelik konuşmalarda bile zorlandığı ve hiç şarkı söyleyemediği gözlenmiştir. KBB uzmanınca yapılan ilk görüntülü muayene bulguları gösteren resimler aşağıdaki gibidir.

¹ Bu vaka örneğindeki görüntüler Prof. Dr Hakan Coşkun Ses Kliniğinden alınmış ve 03-05 Mart 2022 tarihinde Uludağ 2022 KBB Günleri Sempozyumu'nda poster bildiri olarak sunulmuştur.



Resim 1. Tedavinin başındaki görüntüler.

Hastanın şikâyetleri ve bulgular doğrultusunda KBB uzmanınca ilaç tedavisi (reflü tedavisi ve inhaler steroid) ve ses dil konuşma terapisti tarafından ses terapisine aynı anda başlanmış, vokal hijyen önerilmiştir. Hastanın periyodik aralıklarla terapiye gelmesi planlanmıştır.

Bu tedavi süreci doğrultusunda;

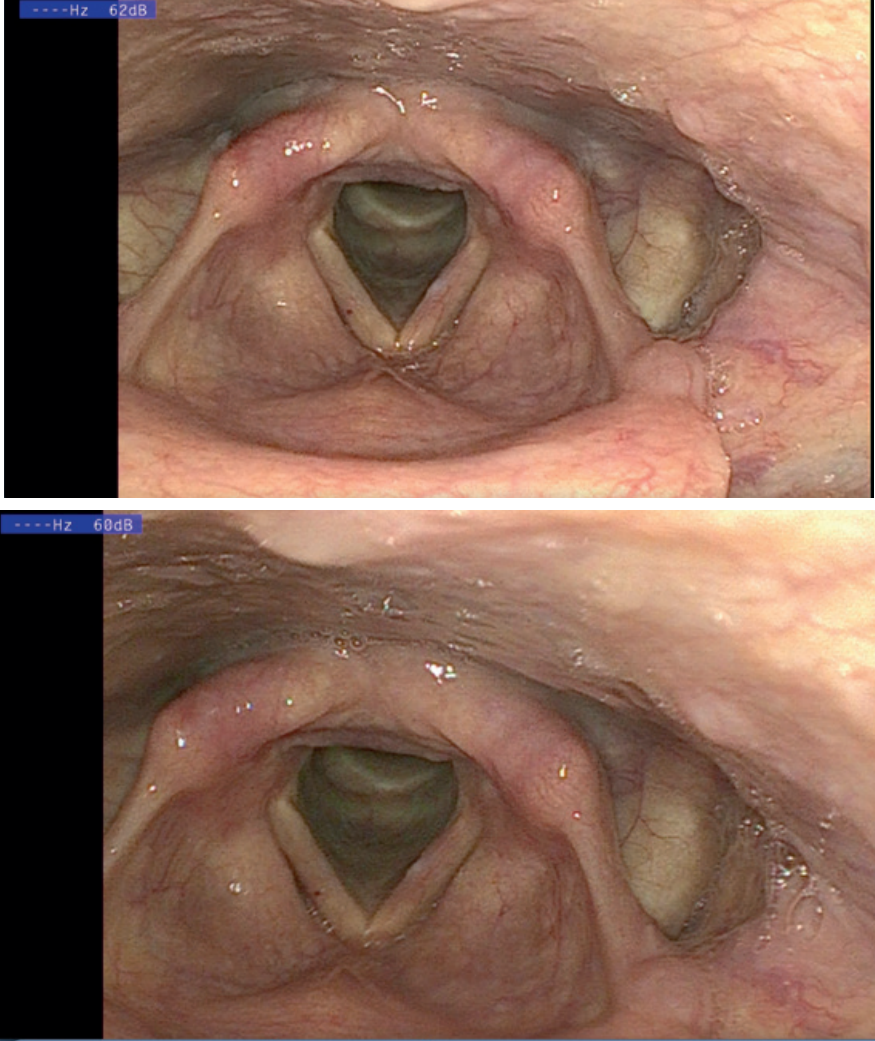
- Dil ve Konuşma Terapisti hastaya;

Lax vox terapi ile farklı terapi yöntemleri de uygulamıştır.

- Şan Pedagogu hastaya;

Doğru postür, doğru solunum (diyafram) doğru atak yapabilmeye yönelik çalışmalar, artikülasyon ve rezonans çalışmaları yaptırmıştır.

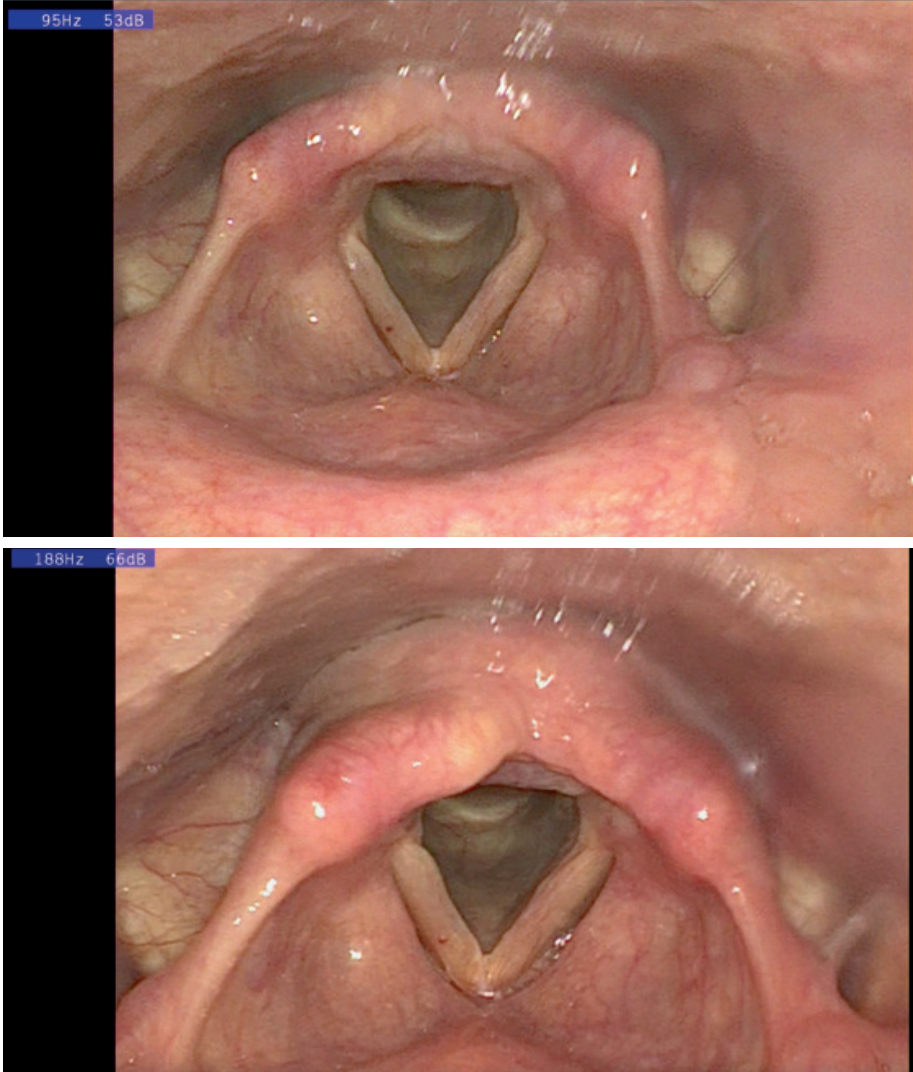
Çalışmalar devam ederken hastaya KBB uzmanınca değerlendirme amacıyla görüntülü kontrol yapılmıştır. Aşağıdaki görüntüler ve analizler perspektifinde ekip olarak değerlendirme yapılmıştır.



Resim 2. Tedavinin ortasındaki görüntüler

Tedavi süreci sonunda; Stroboskopi ile yapılan muayene bulgularında, hastanın stroboskopik özelliklerinin ve mukozal dalganının tamamen normale döndüğü, şan terapi sonrası fonasyon süresinin uzadığı, nefes kontrolünü sağlayarak doğru ses atakları yapmaya başladığı, rezonans bölgelerini doğru kullanmak suretiyle ses kalitesinde belirgin bir düzelme

olduğu görülmüştür.



Resim 3. Tedavinin sonundaki görüntüler

SONUÇ

İnsan sesini en iyi analiz eden yine bir insan kulağıdır. Şan pedagojisinden vokolojiye, ses terapisine giden yolda yukarıda da sözü edildiği gibi analiz-sentez-analiz-sentez sürecinden bahsedilebilir. İlk analiz, sanatçının doğanın bir sırrını sezgileriyle analiz etmesidir. Ardından gelen sentez, bu sırrı, sesi ile ifade etmesidir. Diğer analiz ise, modern bilimin sınırlarının başladığı yer olarak kabul edilebilir. Mükemmel sesi ile doğanın bir sırrını ifşa şarkıcının sesinin içindeki formülleri ortaya çıkarmaktadır. Son sentezde ise bu formüller, ses bozukluğu yaşayan kişinin rehabilitasyonu – habilitasyonu için

kullanılır veya uyarlanır (Denizoğlu, 2012).

Şan terapisti, şan pedagojisinin temel konu ve prensiplerini bilmenin yanı sıra ses fizyolojisini de iyi bilmeli ve terapilerinde bu bilgilerden de mutlaka faydalanmalıdır. Bilinçsiz şekilde yapılacak uygulamalar sesiyle ilgili problem yaşayan kişiyi daha işin içinden çıkılmaz problemlere doğru kaydırabilir ve süreci uzatabilir. Bu nedenle multidisipliner çalışmanın faydaları burada kendini gösterecek doğru konulan tanı doğru bir yöntem uygulanmasına olanak sağlayacaktır.

Yapılan bu çalışmada da görüldüğü gibi son yıllarda bilimsel araştırmalarda yaygın bir biçimde kullanılan multidisipliner çalışmalar problemlerin çözümünde kolaylıklar sağlamaktadır. Farklı disiplinlerin kendi alanlarıyla ilgili ortak problem üzerine değerlendirmeler yapması süreci daha güvenli hale getirdiği gibi, daha kısa sürede netice alınmasının da önünü açmaktadır. Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de farklı meslek gruplarında profesyonel ses kullanıcısı olan çok sayıda insan bulunmaktadır. Bu kişiler zaman içerisinde sesleriyle ilgili çeşitli türde problemler yaşayabilmektedir. Karşılaşılan farklı problemlerden bazıları, bu çalışmada da görüldüğü gibi şan terapisi yoluyla multidisipliner yaklaşımla ele almayı gerektirmektedir. Bu durum göz ardı edildiğinde tek bir disiplin tarafından ele alındığında süreç uzamakta, ilgili kişilerin mesleki yaşantıları sekteye uğramakta ve sonuç başarısızlıkla sonuçlanıp kişileri olumsuz psikolojik durumlara sokabilmektedir. Bu çalışmada üzerinde durulan ve ele alınan multidisipliner yaklaşımınla şan terapi, en üst vokal performans seviyesi olarak ele alabileceğimiz ses sanatçıları, profesyonel ses eğitimi alan öğrenciler, din adamları, tiyatro sanatçıları ve opera sanatçıları arasında yaşanan küçük bir ses problemi bile mesleklerini icra etmede ciddi sorunlar yaşayabilecek kişiler ile sınırlandırılmış ve sonuçlandırılmıştır. Sonuç olarak; en üst düzeyde ses profesyoneli olan bu kişilere ses hastalıkları konusunda tecrübeli bir KBB uzmanınca yapılacak görüntülü muayene ve konulacak teşhis, ses ekibi olarak belirlenecek olan yöntem ve teknikler hem olumlu sonuca ulaşılmasını hem de sürecin kısılmasını sağlamaktadır.

Şan terapi uygulamasında aşağıdaki önerilerin faydalı olacağı düşünülmektedir:

- Şan terapi egzersizleri planlanmadan önce ses ekibince ön değerlendirme yapılmalı ve süreç birlikte planlanmalıdır.
- Bazı temel çalışmalar dışında, egzersizler kişiye özel planlanmalıdır.
- Egzersizlerin sesi önceki sağlıklı haline döndürmek, kaliteli sesi elde edebilmek için bir araç olduğu söylenebilir. Yalnızca doğru yapılan egzersizler kayda değer sonuçlar verebilecek, bu yapılmadığı takdirde

süreci uzatan faydasız bir çaba olarak kalacaktır.

- Hedefe yönelik kalıcı ve geliştirici bir değer taşımayan, sürekli tekrara dayanan egzersizlerin hiçbir yararı olmadığı gibi boşa harcanan zamandan başka bir şey olmadığı unutulmamalıdır.
- Şan terapiyle ilgili herhangi bir teorik bilginin uygulama çalışmaları (egzersizler) olmaksızın başarılı olması mümkün değildir.
- Her egzersiz doğru ya da yanlış yapılabilir. Burada önemli olan konu faydalı olanları özümseyebilmektir.

Kaynaklar

- Denizoğlu, İ., (2012) Klinik Vokoloji Ses Terapisi, S:9,10,11, Nobel Kitabevi, Adana.
- Helvacı, A.,(2012). Şarkı Söyleme Eğitimi – Temel Konular ve Uygulamalar, Ekin Yayınevi, Bursa.
- Helvacı, A., Erataç, B., Fırat, Ş., Coşkun, H., (2022). “Profesyonel Ses Problemlerine Multidisipliner Yaklaşım, Örnek Bir Vaka Sunumu”, Uludağ 2022 KBB Günleri, s:43, 03-06 Mart, Uludağ, Bursa.
- Ömür, M. (2001). Sesin Peşinde. (1. Baskı), S:32, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Şenbay, N. (1990). Araştırmalı Diksiyon Sanatı, S:4, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- http: 1. <https://www.milliyet.com.tr/egitim/sozluk/multidisipliner-ne-demek-tdk-sozluk-anlami-nedir-multidisipline-calisan-kime-denir-6763910> Erişim tarihi: 28.11.2023



Bölüm 7

KAPRİS FORMU ÖNCESİNDE İTALYAN KEMAN SANATINDA EĞİTİM VE İCRA ALANINDAKİ GELİŞİM: KEMAN SANATÇILARI/EĞİTİMCİLERİ VE KEMAN YAPIMCILARI¹

Cavid ASADOV²

Levent DEĞİRMENCİOĞLU³

¹ Bu çalışma “N. Paganini Keman Kaprislerinin Aşamalı Olarak Öğrenilmesine Yönelik Uygulamalı Bir Yaklaşım (5. ve 16. Kaprisler)” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

² Öğretim Görevlisi Dr., Erciyes Üniversitesi, cavidasadov@gmail.com.tr, Orcid: 0009-0009-0328-2107

³ Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, leventdegoglu@hotmail.com, Orcid: 0000-0001-7162-8645

Ortaya çıktığı 16. yüzyıl itibariyle keman, fiziksel ve teknik anlamda hızlı bir gelişim göstermiştir. Sonraki süreçlerde ise icrasındaki teknik çeşitlilik, ifade tarzı, etkileyciliği, değişik yay teknikleri, vurma efektleri vb. unsurlar bakımından, basit bir melodi çalışından virtüöz performanslara kadar benzersiz bir solo enstrüman olarak görülmüştür. Bu nedenle keman, müzik topluluklarında her zaman öncü bir rol almıştır. 16-18. yüzyıllar arasında, İtalyan bestecilerin kemana yönelik eserlerde kullandığı yenilikler ve bu doğrultuda çeşitli teknikler geliştirilmesi, dönemin İtalyan keman yapımcılarında karşılık bulmuş; en iyi akustik özellikler aramanın bir sonucu olarak, farklı biçim ve ilginç deneysel keman örnekleri ortaya çıkmıştır. 16. yüzyılın sonuna gelindiğinde, viyola ve keman biçimsel anlamda açıkça ayırt edilebilir olmuş, sonrasında ise gelişim sürecini devam ettirerek günümüzde klasik olarak kabul edilen biçim ve boyutunu ulaşmıştır.

16. yüzyılın bestecileri, Avrupa toplumunun ayrıcalıklı tabakaları arasında yaygın olan, asil müzikseverlerin enstrümanı olan viyolayı özellikle tercih etmişlerdir. Bu anlamda, tanınmış keman sanatçısı ve öğretmen Leopold Mozart'ın, viyola çeşitlerinden biri olan, *viola d'Amour*'u "...gecenin sessizliğinde aşk gibi duyulan farklı bir keman" olarak tanımladığı ifade edilmektedir. İnsan sesine en yakın enstrüman olarak bilinen keman, 17. yüzyılda Avrupa salonlarına ve kraliyet saraylarına hızla girerek yerleşmiştir. Kemanın bu şekilde hızlı yayılımı, viyolaların ikinci planda kalmasına neden olmuştur. Öte yandan yumuşak ve boğuk sesli viyola, büyük konser salonları için yeterli görülmemiş, bunun sonucu olarak keman, viyolaların yerini alarak geri planda tutulmasına neden olmuştur. Daha güçlü ve parlak tonuyla keman sesini büyük alanlarda ve salonlarda rahat bir şekilde duyurabilmiştir. Bu bakımdan, 17. yüzyıldan itibaren Avrupa genelinde, özellikle İtalyan kültüründe keman sanatına daha çok önem verildiği söylenilebilir.

Zaman içinde keman için çok sayıda solo ve orkestra eseri yazılmıştır. 16.-17. yüzyılda oluşturulan Venedik, Mantua, Bologna, Napoli ve Roma keman okulları, tanınmış İtalyan bestecileri, keman sanatçıları ve öğretmenleri sayesinde dünya keman okulunun gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Yıllar boyunca besteciler, kendi tecrübe ve bilgilerini birbirlerine aktararak günümüze kadar süren temel keman eserlerinin formlarını oluşturmuşlardır. Besteciler, kendi duygu dünyalarını aktarmanın yanı sıra, doğayı taklit etmeye çalışmış, enstrümanın tüm potansiyelini kullanmaya çalışarak bu doğrultuda yeni eserler ve teknik unsurlar ortaya koymuşlardır.

17. yüzyılın en büyük İtalyan keman sanatçılarından biri olarak gösterilen ve Roma keman okulunun (ekolünün) kurucusu da olan A. Corelli, (1653-1713) aynı zamanda 17. yy İtalyan enstrümantal müziğinin bir simgesi olmuştur. A. Corelli tarafından bestelenen trio-sonat, solo keman sonatı, konçerto grosso, Barok keman sanatının mükemmel eserlerine dair seçkin örneklerdendir.

A. Corelli ile başlayan bu süreç A. Vivaldi, G. Tartini ve öğrencileri olan F. Geminiani, P.A. Locatelli tarafından devam ettirilmiştir. Keman repertuarının daha da gelişmesiyle birlikte, erken keman kapris (capriccio) formları da ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu araştırmada, kapsris formunun ortaya çıkışından önce, İtalyan keman sanatındaki gelişimin dönemin aktörleri olan icracılar ve keman yapımcıları üzerinden tartışılması amaçlanmıştır.

Giriş

İtalyan müzik sanatının gelişmesinde keman sanatı önemli ve büyük bir yer almıştır. 16-17. yüzyıllarda İtalya'da büyük ve önemli müzik merkezleri Venedik, Mantua, Bologna, Napoli ve Roma olmuştur. Bu merkezlerde soyluların sarayında, müzik akademilerinde, kurumlarda geniş çapta karnavalların ve konserlerin yapıldığı görülmüştür. 17. yüzyılda artık konserlerin verildiği yerler ve mekânlar genişlemeye başlamıştır. Pazar günleri kiliselerde de missalar'dan sonra halka açık konserlerin verilmesine başlanmıştır. Böylece İtalya'da 16-17. yy'da başlayan müzik sanat gelişmesi neticesinde ve artık 17. yy'da sadece soylu tabakalar için değil ayrıca halk için açık olan canlı konserler, müzisyenler tarafından vermeye başlanmıştır. İtalyan müzik sanatının gelişmesinde keman sanatçıları önemli bir yer almışlardır. Önemli keman sanatçıları, besteciler ve öğretmenler kendi isimlerini böylece İtalyan keman sanatının tarihine yazdırmışlardır.

Keman sanatçıları tarafından, İtalya'da değişik kentlerde okullar kurulmaya başlanmış ve bu okullarda bulunan topluluklar için besteciler kendi eserlerinde kemana da yer vermeye başlamışlardır. İtalya'da en erken keman okullarından biri Venedik'te oluşturulmuştur. Venedik'te doğmuş ve ilk profesyonel toplulukta kendi eserlerinde enstrüman olarak kemana yer ayıran ve uygulayan, besteci Andrea Gabrieli'dir (1510-20-1586). A. Gabrieli aynı zamanda Venedik müzik okulunun kurucusu Adrian Willaert'in (1480-90-1562) öğrencisi olarak da tanınmaktadır (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 52). Bu bakımdan İtalya'da keman sanatı geniş şekilde yayılmaya başlamıştır.

16. yy'a kadar çalgı olarak topluluklarda yer almayan keman, artık bestecilerin yazdığı müzik eserlerinde viyolalar ve nefesli bakır üfleli enstrümanlar ile birlikte yer almaya başlamıştır. Bestecilerin yazdığı eserlerde kemanların topluluklarda yer alması, kendi müziklerinin daha güzel ve etkileyici şekilde seslenmesine yol açmıştır. İlerideki zamanlarda topluluklarda ve sonradan orkestralarda keman, vazgeçilmez bir enstrümana dönüşecektir.

Venedik keman ekolü geleneğini devam ettiren ünlü ve tanınmış opera bestecisi Claudio Monteverdi (1567-1643) de bu süreçte önemli bir isim olmuştur. Claudio Monteverdi'nin olağanüstü yeteneği kendi bestelediği eserlerinde ve özellikle opera sanatında gelişmiş ve öne çıkmıştır. Aynı zamanda bir keman virtüözü olduğundan kendi bestelediği eserlerinde kemanlara daha

geniş bir yer ayırmaya çalışmıştır. Uzun yıllar Mantua kapelâsında başkemancı olarak çalışması nedeniyle de C. Monteverdi, Mantua keman okulunun kurucusu olarak kabul edilmiştir (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 58). Geçmiş dönemlere bakıldığı zaman ünlü İtalyan keman sanatçıları ve bestecileri birbirini tamamlayarak keman sanatının gelişmesi için kendi eserlerinde kemanın zengin tonunu kullanarak, bazen de değişik müzik usullerini uygulayarak önemli adımlar atmışlardır. C. Monteverdi'nin takipçisi ve devamı olarak büyük katkıda bulunan bir başka isim Giovanni Legrenzi'dir (1626-1690). G. Legrenzi, keman sanatçı B. Pallavicino'nun öğrencisidir. C. Monteverdi'nin yaratıcılığında genel olarak opera sanatı ağırlıktadır, G. Legrenzi ise opera sanatının yanında çalgısal müziğe ve keman müziğine büyük bir önem vermiştir.

B. Marini ise virtüöz kemancı olarak kemanda müziğin farklı ifadelendirilmesinin yollarını bulmuştur. 1626 yılında bestelenmiş Op. 8'de yer alan iki keman için yazılmış kapriçyosu dikkat çekmektedir. Eserde iki kemanın çift sesler ile icra edilerek dörtlü (quartet) seslendirilmesinin farkını yaratmaktadır. Kendi "Hünerli keman için sonat" eserinde "scordatura" (tellerden birisinin veya hepsini uyumunu belli bir amaç için değiştirmek) usulünü (mi telini üç ses aşağı do notasına kadar çekerek, üçlü çift seslerinin parmak ile iki tele basarak çalması için) uygulamış ve aynı sonatın kapriçyosunda üç alt tellerde yavaş tempoda akorların çalması tekniğini uygulamıştır (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 61).

Böylece keman sanatçıları kendi besteledikleri eserlerinde keman partilerini zenginleştirerek aynı zamanda gelişmesini ve öne çıkmasını sağlayarak gelecek dönemlerde yeni müzik türlerinin oluşmasına yol açmışlardır.

Keman tekniklerinin gelişmesi açısından (sol elin altıncı pozisyonuna kadar kullanılmasını ve aynı zamanda sağ kol için değişik zıplayan (sıçrayan) yay tekniklerinin uygulanması gibi) keman sanatının gelişmesinde önemli adımlar ise Marco Uccellini tarafından atılmıştır.

İtalyan keman sanatının gelişmesinde, Bologna okulu da önemli bir rol oynamıştır. Akademide önemli sanatçılar, ressam, besteciler ve şairler yer almıştır. Görüldüğü gibi, Bologna'da İtalya'nın diğer bölgelerinden farklı olarak bir kurumun içinde artık farklı sanatların temsilcileri yer almaya başlamıştır. Bu durum çok önemli bir gelişmedir. Çünkü sanatın her yönü birbirinin gelişmesine yardım edecek ve birbirini tamamlayacak durumdadır. Bologna keman okulunun temelini kurucusu olarak Ercole Gaibara gösterilmektedir. Keman sanatçılığı çok yüksek seviyede olduğu için "kemancı" lakabını almıştır. Bologna keman okulunun kurucusu olarak gösterilen Ercole Gaibara ve onun öğrencisi G. Benvenuti, İtalyan keman sanatının gelişimine büyük ve önemli bir katkı sağlamışlardır. Sonraki dönemde G. Benvenuti'nin öğrencisi dünyaca ünlü A. Corelli olmuştur.

Bologna okulunun diğer önemli kemancı ve bestecilerden biri ise Maurizio Cazzati'dir. Bologna'da keman solo sonatlarını yazan ve yayınlayan ilk besteci olmuştur. Maurizio Cazzati'nin en tanınmış ve ünlü öğrencisi olarak Giovanni Battista Vitali gösterilmiştir. Giovanni Battista Vitali (1644-1692) Cremona'da doğmuş ve müzik eğitimini Bologna'da almıştır. G.B. Vitali besteci olarak kilise sonat formunun gelişmesine önemli katkı sağlamıştır. G.B. Vitali'nin eserleri G. Torelli A. Corelli H. Purcell yaratıcılığını belirgin şekilde etkilemiştir (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 67). İtalyan keman sanatçıları sadece keman icra ederek kalmamış, aynı zamanda kendi eserlerini besteleyerek de keman tekniklerinin ve sanatının gelişmesini sağlamaya çalışmışlardır.

Giuseppe Torelli (1658-1709) Verona'da doğmuştur. Keman formlarının ve özellikle keman konçertosunun gelişimine oldukça önemli ve büyük katkı sağlamıştır. G. Torelli'nin bestelediği ilk "Sonate a tre strumenti con il basso continuo" 1686 Op. 1 ve 1686 Op. 2'den başlayarak, kendi eserlerinde polifonik ve homophone kombinasyonunu bir araya getirmiştir. Ayrıca İtalyan bestecileri, kendi eserlerinde önceden hiç kimsenin uygulamadığı yenilikleri getirerek, keman eserlerine yeni renkler katarak daha da genişletmeye çalışmışlardır. Bologna keman okulunun temsilcileri tarafından çok sayıda yazılan konçerto, sonat ve süitler, İtalyan keman sanatının gelişmesine önemli katkı sağlamıştır. Bu eserler A. Corelli yaratıcılığı için önemli bir zemin oluşturmuştur. 17-18. yy arasında keman sanatına mükemmelliğini kazandıran ve büyük katkı sağlayan besteci ise A. Corelli olmuştur.

Corelli

Arcangelo Corelli, (17 Şubat 1653, Fusignano, İmola (Papalık Devletleri, İtalya) - 8 Ocak 1713, Roma), İtalyan keman sanatçısı ve bestecisidir. A. Corelli esas olarak keman stiline gelişimi üzerindeki etkisiyle ve sonatları ile 12 konçerto grosso ile tanınmaktadır. A. Corelli'nin İlk eğitim yıllarına dair belgelenmiş ayrıntılar bulunmamıştır. İlk öğretmenin Fusignano kilisesinde görev alan papaz San Savino olduğu düşünülmektedir. Daha sonra A. Corelli Faenza ve Lugo'da müzik eğitimini sürdürmüştür. 1666-1667 yılları arasında Bologna'da "San Petronio" kapelâsında keman sanatçısı G. Benvenuti'den ders almıştır. G. Benvenuti tarafından A. Corelli'ye keman eğitiminde temel bilgiler aktarılmıştır ve sonradan keman sanatçısı Leonardo Brugnoli ile keman eğitimini sürdürmüştür. 1670 yılında A. Corelli Bologna Filarmoni Akademisi'ne girmiştir. (Britannica, 2021)

1706'da A. Corelli, B. Pasquini, A. Scarlatti sanatçıları, müzisyenler ve yazarların bir araya getiren Arcadian Akademisi'ne (L'Accademia dell'Arcadia) üye seçilmiştir. Geleneğe göre yeni üyelere iki kelimelik takma adlar verildi ve A. Corelli'nin takma adı da "Arcomelio Erimanteo" idi. İlk kelimeyi deşifre ederseniz: arco - yay, melo - söylemek (şarkı söylemek), yani "şarkı söyleyen

yay” olarak düşünölmüştür. İkincisi ise, Arcadia’daki en yüksek dağı, yani mecazi anlamda - “Olympus” olarak belirlenmiştir. Böylece “Olympus” da “şarkı söyleyen yay” anlamına geldiği düşünölmüştür. A. Corelli’ye verilen “şarkı söyleyen yay” takma ismi, dönemin sanatçıları tarafından ne kadar yüksek bir şekilde değer gördüğünü göstermektedir (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 78).

A. Corelli hayat boyu çok sayıda keman öğrencisi yetiştirmiştir. Roma keman okulunun kurucusu olarak kabul edilmiştir. Ünlü öğrenciler arasında F. Geminiani, P.A. Locatelli, G. Valentini, F. Gasparini gösterilmiştir. A. Corelli aynı zaman besteci olarak keman repertuarını geliştiren önemli eserler bestelemiştir. Örneğin Op.5’te yer alan “La Follia” (İspanyol - Portekiz kökenli olan halk ezgiler üzerinde yazılmış eser) bizim günümüzde keman repertuarında önemli bir yere sahiptir. Op. 6’ya dahil olan 12 Concerti Grossi ve solo sonatlar A. Corelli’nin besteci olarak yazdığı eserlerin zirvesini oluşturmuştur. A. Corelli kendi 12 Concerti Grossi’da uyguladığı solist enstrümanların partilerin ve orkestra partiler arasındaki dinamik kontrast farklılığını öne çıkartmıştır. Aynı zamanda 12 Concerti Grossi’da tüm partiler özellikle yaylı enstrümanlar için yazılmıştır. A. Corelli’nin yaratıcılığı, İtalya’da 17. yy keman sanatında önemli başarıları esas alarak ve geliştirerek klasik dönemden önce önemli temellerin atılmasını sağlamıştır. A. Corelli’nin eserleri ve yaratıcılığı bir örnek olarak sadece İtalyan müzisyenleri değil, aynı zamanda G. F. Telemann, G.F. Handel, J.S. Bach, F. Couperin ve diğer müzisyenleri de etkilemiştir.

F. Geminiani

Francesco Geminiani (1687-1762) Lucca, Toskana bölgesinde doğmuştur. Küçük yaşta yetenek göstererek babasından (Lucca kapelâsın keman sanatçısı) keman dersleri almıştır. Daha sonra Milano’da Carlo Ambrogio Lonati’nin ve ardından Roma’da ünlü A. Corelli’nin keman öğrencisi olmuştur. (Baroquemusic, 2021) 1707 yılında F. Geminiani vefat eden babasının yerine Lucca kapelâsında çalışmaya başlamış ve sonradan kapelânın yöneticisi olmuştur. 1711 yılında Napoli’de orkestra’da keman ve viyola sanatçısı olarak çalışmış, aynı zamanda orkestranın yöneticiliğini de yapmıştır. Ayrıca Napoli’de kaldığı zaman, bir süre Alessandro Scarlatti’den bestecilik dersleri de almıştır. 1 Mart 1726 yılında kurulan Academy of Vocal Music üyelerinden biri olmuştur. Londra’da müzisyenler tarafından çok önemli ve otorite sahibi bir keman sanatçısı olarak kabul edilmiştir (Kalova, 2012, s. 8).

F. Geminiani’nin zengin keman tonu ve değişik icra yorumculuğu çok etkileyici olduğundan, G. Tartini F. Geminiani’yi “il furibondo Geminiani” (öfkeli Geminiani) olarak adlandırmıştır. 1759 yılında F. Geminiani İrlanda’nın en iyi kapelâsı sıralarında yer alan kont Bellamont davetini alarak kapelâda başkemancı olarak çalışmaya başlamıştır. 1760 yılında F. Geminiani Dublin’e

taşınmıştır. 3 Mart 1760 yılında F.Geminiani son konserini sahnede vermiştir. F. Geminiani 1762 yılında hayatını yoksulluk içinde bitirmiş ve tablo sanat galerisi borçlarının ödenmesi için satılmıştır (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 90). F. Geminiani'nin eserleri ve özellikle The Art of Playing on the Violin (1751) son Barok döneminde keman sanatında önemli bir yer almıştır.

P.A. Locatelli

Pietro Antonio Locatelli, (3 Eylül 1695, Bergamo, Venedik Cumhuriyeti (İtalya) - 30 Mart 1764, Amsterdam, Hollanda), İtalyan kemancı ve besteci, virtüözlük uğruna keman virtüöz tekniklerini geliştiren ilk büyük kemancılardan biri olarak tanınmıştır. Böylece kemanın teknik sınırlarını ve usullerini genişletmiştir. En çok solo keman için yazdığı 24 Capriccios ad libitum adı ile yayınlanan 12 keman konçertosundan oluşan L'Arte Del Violino ile tanınmaktadır. (Britannica, 2021) P.A. Locatelli ilk keman eğitimini Bergamo'da öğretmenleri L. Ferconati ve C.A. Marino'dan almıştır (Janoşkova, 2014, s. 18).

Sonradan ünlü A. Corelli'nin yönetmeliğinde keman eğitimini geliştirmek için Roma'ya gitmiş ve 1714 yılına kadar Roma'da yaşamıştır. 1729 bazı kaynaklara göre ise 1732 yılında P.A. Locatelli Amsterdam'a taşınmış ve oraya tamamen yerleşmeye karar vermiştir. (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 96). P.A. Locatelli, Amsterdam'da ilk halka açık konserleri düzenlemiştir. P.A. Locatelli keman sanatçısı ve orkestra şefliğini yaparak devamlı konserler vermiştir. Ayrıca, Amsterdam'da İtalyan bestecilerinin müzik eserlerinin yayınlanmasına da yardımcı olmuştur.

P.A. Locatelli'nin bestelediği L'Arte Del Violino Op. 3 (1733 Amsterdam) eseri keman tarihinde önemli bir yere sahiptir. 20. yy başında Fransız kemancı E.Nadeau, P.A. Locatelli kapislerine editörlük yaparak G. B. Viotti'ye ithaf ederek yayınlamıştır. 1921 yılında R. Franzoni tarafından L'Arte Del Violino Op. 3 eseri tekrar yayınlanmıştır (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 98). P. A. Locatelli keman tarihinde "Parlak yenilikçi" olarak sadece kendi eserlerinde yeni keman tekniklerini uygulayarak sınırlanmamış, aynı zamanda keman sanatını önemli ölçüde zenginleştirerek kemanda yeni ifade usullerini keşfetmiştir.

A. Vivaldi

Antonio Lucio Vivaldi (4 Mart 1678 - 28 Temmuz 1741) İtalyan Barok bestecisi, virtüöz kemancı, öğretmen ve din adamı olarak tanınmaktadır. Venedik'te doğmuş ve yaşadığı süreçte Avrupa'ya etkisini yansıtan Barok dönemine ait olan en büyük bestecilerden biri olarak kabul edilmiştir. (Lumenlearning, 2021). A.Vivaldi erken yaşlardan itibaren babasından keman eğitimi almaya başlamıştır. "San Marco" kapelâsının yöneticisi G. Legrenzi

genç A. Vivaldi'nin yeteneğini görerak bestecilik ve organ derslerini vermeye başlamıştır. Bizim günümüze ulaşan A. Vivaldi'nin ilk eseri 1691 yılında yazılmıştır (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 101).

1693 yılında papaz olduktan sonra “Ospedale della Pieta” da bir kızlar yetimhanede göreve başlamıştır. A. Vivaldi ile aynı dönemde (zamanda) “Ospedale della Pieta” da A.P. Lotti ve A. Corelli'nin ünlü öğrencisi F. Gasparini çalışmışlardır. 1713 yılında F. Gasparini ayrıldıktan sonra A. Vivaldi (her ay iki konçerto bestelemek şartı ile) “Ospedale della Pieta” da aynı zamanda da baş bestecisi olarak göreve geçmiştir (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 102).

A. Vivaldi'nin keman sanatçılığı hakkında çok az şey bilinmektedir. Bazen “Ospedale della Pieta” da kendi konçertolarını çalarken, bazen de kendi operalardan solo veya kadanslar olduğu zaman keman sanatçısı olarak performans göstermiştir. A. Vivaldi ile aynı dönemde yaşayan müzisyenlerin tanıklığı esas alınarak ve günümüze ulaşan eserlerden dolayı, olağanüstü virtüöz kemancı olduğu anlaşılmıştır. Barok döneminin parlak bestecisi olarak A. Vivaldi, müzik sanatının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.

G. Tartini

Giuseppe Tartini, (8 Nisan 1692, Piran, Istria, Venedik Cumhuriyeti - 26 Şubat 1770, Padova, Venedik Cumhuriyeti) kemancı, besteci ve teorisyen. Müzikal süsleme ve harmoni ilkelerini formüle etmiş ve aynı zamanda keman yayınının modern tarzının şekillendirilmesinde katkı sağlamıştır (Britannica, 2021). Babası bir din adamı olmasını istemiştir ama G. Tartini buna direnmiş ve 1709 yılında hukuk eğitimi almak üzere Padova Üniversitesini kazanmıştır. Üniversitede müzik dersleri sürekli ilgisini çekmiş ve Giulio di Terni'den keman dersleri almaya başlamıştır. (Sminthe, 2013)

F.M. Veracini'nin keman üzerindeki cesur ve parlak yorumu G. Tartini'yi etkilemiştir. F.M. Veracini'nin sonatlarında rastlanan parlak serbest melodik çizgileri, cesur harmoniler, rastlanan kromatik pasajlar, çift notalar ve süslemeler genç G. Tartini'yi etkilemiştir. Kendi keman çalışmalarında sağ kolundan dolgun ve derin ton elde etmek G. Tartini için büyük bir önem taşımaktaydı. Bunun için keman yayınının A. Corelli dönemine göre 6 santim uzamasına karar vermiştir. Aynı zamanda ilk defa G. Tartini tarafından yay sarma ve bazı zıplamalı yay tekniklerinin keşfedildiği iddiası bulunmaktadır (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 121).

N. Paganini

Niccolò Paganini, İtalyan besteci ve 19. yüzyılın önder keman virtüözüdür. Ünlü bir müzisyen olarak romantik virtüöz müziğine ilham vermiş ve keman tekniğinde devrim yaratmıştır. (Britannica, 2021)

N. Paganini'nin hayatı ve yaratıcılığı hakkında birçok sır ve efsane dolaşmaktadır. Ünlü müzisyen, ilk biyografisini yazan J.M. Schottky ile konuşmasında, 18 Şubat 1784 yılında doğduğunu kesin olarak iddia etmiştir ve yüzyıldır dünya bu iddianın doğruluğuna inanmıştır. Sonradan “Chiesa di San Salvatore” Cenova kilisenin kitabında N. Paganini'nin vaftiz kayıtları bulunmuş ve burada N. Paganini'nin 27 Ekimde doğduğu ve 28 Ekim 1782 yılında vaftiz edildiği ortaya çıkmıştır. Resmi olarak N. Paganini'nin doğduğu tarih kilise kayıtlarında geçen tarih olarak kabul edilmiştir (Grigoryev, 1987, s. 4).

N. Paganini'nin müzikal yeteneği, erken yaşta kendini göstermiştir. Babası Antonio bunu fark ederek genç N. Paganini'ye mandolin, gitar ve sonradan keman da öğretmeye çalışmıştır. N. Paganini'nin ilk keman öğretmeninini bazı kaynaklara göre G. Servetto olduğu iddia edilmiştir. Ancak, N. Paganini'ye yönelik yazılan iki biyografide de G. Servetto'nun adı geçmemektedir. Dolayısıyla, bu iddialar karşılık bulmamıştır. Genç N. Paganini Cenova'da ünlü besteci G. Gnecco'nun dikkatini çekmiştir ve kendisi de bir keman sanatçısı olduğu için N. Paganini'ye faydalı tavsiyeler vermiştir. N. Paganini G. Gnecco'nun azda olsa kendi yaratıcılığını etkilediğini kabul etmiştir. Muhtemelen G. Gnecco, “San Lorenzo” kapelâsının kemancısını ve aynı zamanda kendi keman öğretmenini Giacomo Costa'yı N. Paganini'nin babasına tavsiye etmiş ve N. Paganini keman eğitimine Giacomo Costa ile devam etmiştir (Yampolskiy, 1961, s.19-20).

Daha sonra N. Paganini, Parma'da çalışan ve dük kapelâsın keman ve viyola sanatçısı olan ünlü Prof. A. Rolla ile keman eğitimini geliştirmeyi planlamıştır. Ancak Rolla'nın Paganini'ye öğretmenlik yaptığına dair literatürde hiçbir kanıt bulunmamaktadır. F. Botti'nin ifadelerine göre, A. Rolla kendi konçertosunun notalarını, son dakikada salonda bir performans sergilemesi için N. Paganini'ye vermiştir. Notaları alan N. Paganini, nota sehпасına tam tersine koymuş (a rovescio) ve sonra sinsice (sornionamente), hiçbir şey yokmuş gibi (fingendo di nulla) sakin, soğukkanlı, doğru bir şekilde konçerto çalmaya başlamıştır. Bu eseri N. Paganini ilk kez görmüştür (Berford, 2010, s. 62). N. Paganini'nin beste yeteneği de erken yaşta ortaya çıkmıştır. Sekiz yaşında keman için bir sonat yazmış ve on üç yaşında kendi varyasyonları ile konserde performans sergilemiştir. Keman repertuarının türler çerçevesini genişleterek, yeni romantik konçerto türünü yaratmış ve varyasyon formunu zenginleştirmiştir. Kemancıların repertuarına küçük lirik ve virtüözite içeren eserleri dahil ederek kapris formunu da yeni bir şekilde geliştirerek daha üst seviyeye taşımıştır (Yampolskiy, 1961, s. 241).

İtalyan Keman Yapımcıları

A. Corelli, F. Geminiani, P.A. Locatelli, A. Vivaldi, G. Tartini ve N. Paganini gibi keman virtüözleri, üst düzey icraları ile Avrupa keman sanatına yön

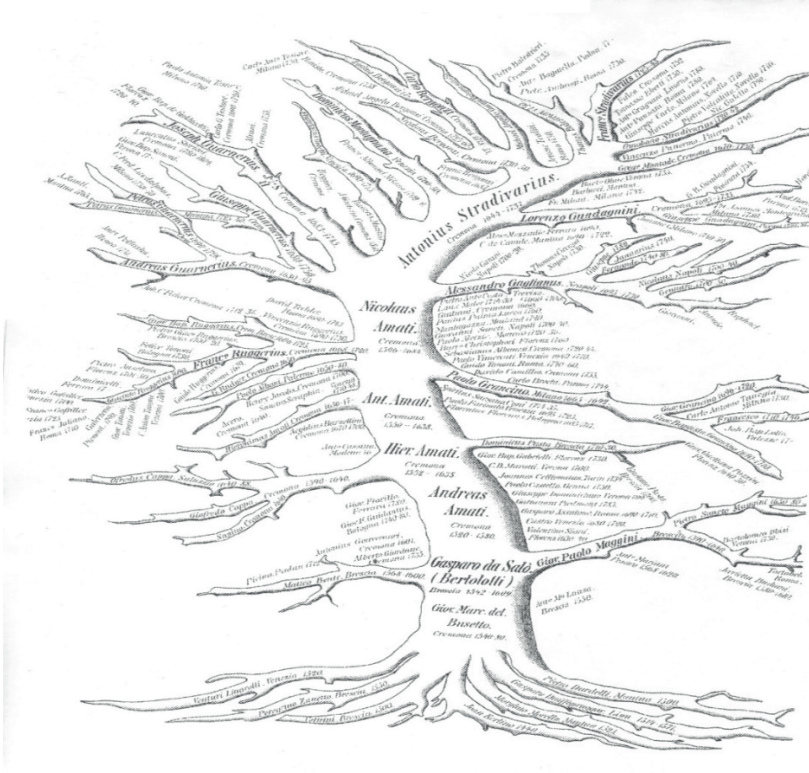
vermiş, şüphesiz bu alanda sağlanan gelişimin paydaşları olmuşlardır. Ancak, döneme yönelik kaynakları incelediğimizde, keman sanatının gelişimine virtüözlerin yanı sıra dönemin lüthiyerlerinin de önemli katkılarından olduğunu söyleyebiliyoruz. Kaynaklarda, dönemin keman sanatçılarıyla lüthiyerlerinin sıklıkla bir araya geldiklerinden (iletişimlerinden) bahsedilmekte, kemanın teknik (tını zenginliği, yayın boyutu, tellerin yapısı vb. birçok değişiklik) gelişiminin dönemin virtüöz keman sanatçılarından yönlendirmelerine (istek ve tavsiyelerine) göre şekillendiği ifade edilmektedir. Bu noktadan hareketle, araştırmada Avrupa keman sanatının gelişimini doğrudan etkilediği düşünülen çok önemli bazı İtalyan keman yapımcılarına yer verilmiştir.

Klasik tip kemanların ortaya çıkışı ve pek çok keman müziğinin gelişmesi genel olarak İtalya ile bağlantılıdır. Gerçekten de geçmişin ünlü İtalyan keman yapımcıları (luthier), büyük keman sanatçıları ve bestecileri bu sürece büyük katkılar sağlamışlardır. 16. yüzyılın sonunda başlayan İtalyan keman okulunun en parlak dönemi iki asırdan fazla sürmüştür ve Avrupa müzik sanatında büyük bir etki yaratmıştır.

İtalyan keman yapımcılarının beşiği, bize klasik keman türünün en eski örneklerini veren iki küçük şehir Brescia ve Cremona'dır. Brescia bize geçiş tipli bir keman sunmaktadır. Cremona ise bize tını, sesin doğası bakımından keskin bir şekilde viyolalardan farklı bir keman sunmaktadır. İtalyan keman yapımcılarının sayısı çok fazla olduğundan, yüzlerce İtalyan keman yapımcısının eserleri, ekol özelliklerine ve yapımcıların yaşadığı İtalya şehirlerinin isimlerine göre gruplandırılmaktadır. Keman yapımcılarını birleştirici altı okul sırasıyla şunlardır: Brescia, Venedik, Cremona, Milan, Napoli ve Floransa, Roma, Bologna (Vitachek, 1964, s. 91).

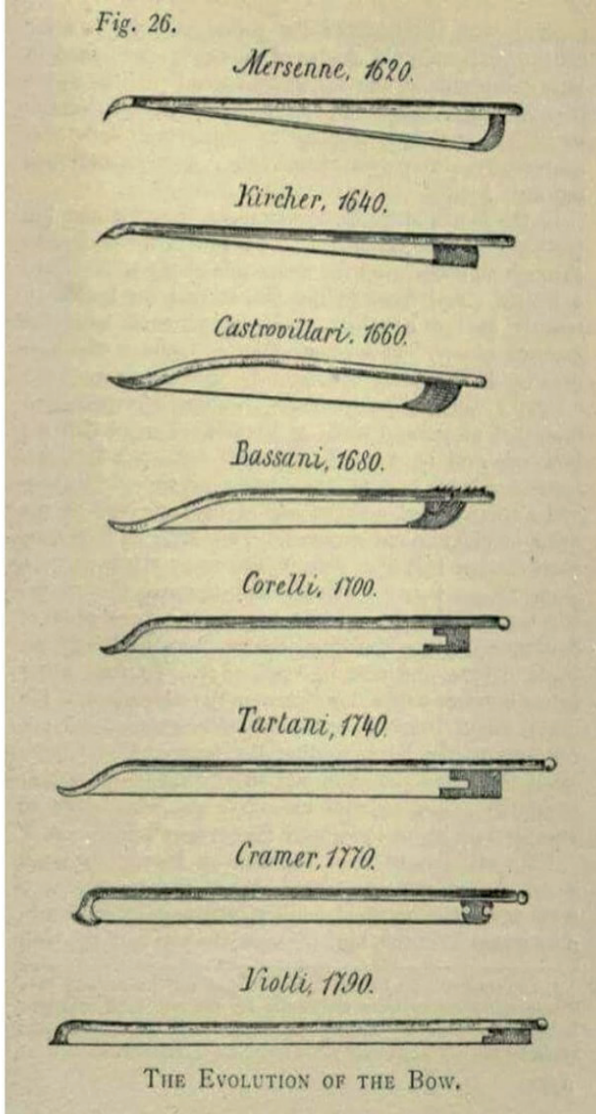
Enstrümantal sanat tarihi birçok önemli keman yapımcısına sahiptir, lakin onlardan sadece dört keman yapımcısı, dört tür keman tipini ölümsüzleştirmiştir. Bu yapımcılar: G.P. Maggini (1580-1630), N. Amati (1596-1684), A. Stradivari (1644 -1737) ve B.G. Guarneri del Gesu'dur (1698-1744). Günümüzde tüm kemanlar bu dört model üzerinde yapılmaktadır. C. Bergonzi, A. Gagliano, G.B. Guadagnini, P. Testore, D. Montagnana, C.F. Landolfi ve diğer birçok eski keman yapımcıları kendi öğretmenlerinin enstrümanlarını örnek alarak kopyalamışlardır (Leman, 1903, s. 19).

İlkel bir halk kemanından mükemmel örneklerle kadar olan uzun yol, İtalyan klasik okulunun keman yapımcıları tarafından tamamlanmıştır. Enstrümanların köklü el yapımı üretimiyle, seçkin keman yapımcılarının varlığı ile İtalya, kemana mükemmel bir klasik form verme ve gelişen müzik sanatı için profesyonel enstrümanların seri üretimini genişletme konusunda en başarılı ülkedir.



Şekil 1. İtalyan Keman Yapımcıların Soy Ağacı (Blagaya, 2019)

Sadece klasik keman şeklinin ortaya çıkmasından sonra, eski keman yayının şeklinden modern keman yayına doğru bir gelişme başlamıştır. Tüm bunlar, öncelikle kemancıların keman ses üretiminin evrimi ile ve keman tonunun güzel seslendirilmesi çabalarıyla ile bağlantılıdır. Günümüzde kullanılan keman yayının son hali 1780’li yıllarda şekillendirilmiştir. Keman yayının son halini alması uzun bir sürecin sonucudur. 16-17. yüzyıllarda kullanılan keman yaylarının çubuğunu düzleştirerek, uç ve topuk kısımları değiştirilmiştir. Daha önce sabit olan topuk kısımları hareketli bir hale getirilerek kolların gerginliğinin ayarlanabilmesi sağlanmıştır. Ve kolların gerginliğini ayarlanabilmesi için “cremallere” yerine 17. yüzyılın sonunda keman yayına vida eklenmiştir. Son olarak ünlü Fransız yaylar yapımcısı F. Tourte (1747 -1835), Fransa’da yaşayan ünlü İtalyan kemancı J.B. Viotti’nin tavsiyelerini dikkate alarak keman yayının reform sürecini bitirmiştir (Ginzburg ve Grigoryev, 1990, s. 30).



Şekil 2. Mersenne'den Viotti'ye Keman Yayının Gelişimi (Hann, 2015 s. 4)

Sonuçlar

Kapris formunun ortaya çıkışından önce, İtalyan keman sanatındaki gelişime odaklanan, dönemin aktörleri olan keman sanatçıları/eğitimcileri ve keman yapımcıları üzerinden gelişimi tartışmayı amaçlayan bu çalışmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- 16-17 yüzyıllarda İtalya'da, önemli müzik merkezleri olarak ifade edilen Venedik, Mantua, Bologna, Napoli ve Roma şehirlerinde; soyluların saraylarında, müzik akademilerinde, müzik kurumlarında

- vs. yapılan karnavallar ve konserler müzik sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır.
- 17. yy da konserlerin verildiği mekânlar genişlemeye başlamış; pazar günleri kiliselerde missa'lardan sonra halka açık konserler verilmeye başlamıştır.
 - 17. yy da müzik sanatının gelişimine paralel olarak, müzisyenler artık sadece üst düzey soylu tabakalar için değil, halk için de konserler düzenlemeye başlamıştır.
 - 17. yy da müzik sanatının gelişimine paralel olarak keman icracıları, farklı şehirlerde müzik okulları kurmaya başlamıştır.
 - Okullar, keman sanatçılarının kendi eserlerini bestelemelerinde ve geliştirmelerinde önemli rol oynamıştır.
 - 16. yy la kadar çalgı topluluklarında yer almayan keman, bestecilerin ve keman icracılarının da katkılarıyla artık çalgı topluluklarında yer almaya başlamıştır.
 - Profesyonel çalgı topluluklarında ilk olarak kemana yer veren besteci, Venedik müzik okulunun kurucusu olan Adrian Willaert'in (1480/90-1562) öğrencisi Andre Gabriel (1510/20-1586) olmuştur.
 - Özellikle opera sanatındaki yeteneği ile bilinen ve aynı zamanda keman virtüözü olan Claudio Monteverdi, yazdığı eserlerde kemanlara daha fazla yer vermiş, bu sayede keman sanatının gelişmesine doğrudan katkıda bulunmuştur.
 - B. Pallvicino'nun öğrencisi olan Giovanni Legrenz, Claudio Monteverdi'nin takipçisi olmuş; opera sanatının yanında çalgı müziğine daha fazla önem vermiştir. Çalgı müziği ve keman için yazdığı eserleri keman sanatının gelişmesine doğrudan katkıda bulunmuştur.
 - Virtüöz kemancı B. Marini (1594-1663) müziğin farklı ifadelendirilmesi odağında bulunduğu yeni icra teknikleriyle keman sanatının gelişmesine doğrudan katkıda bulunmuştur.
 - Marco Ucellini (1603-1680), sol elde 6. pozisyonu, sağ elde ise sıçrayan yay tekniklerini ilk defa kullanarak keman sanatının gelişmesine doğrudan katkıda bulunmuştur.
 - Keman virtüözü Ercole Gaibara tarafından kurulan ve sanatın bütüncül bir şekilde tüm yönlerinin bir biriyle olan iletişimini sağlayan Bologna Keman Okulu, keman sanatının gelişmesine

doğrudan katkıda bulunmuştur.

- Bologna Keman Okulu'nda keman için bestelenen çok sayıdaki konçerto, sonat ve süitler sonraki dönemlerde yetişen öğrencilerin yaratıcılığının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.
- Bologna Keman Okulu'nun virtüöz kemancılarından birisi olan Maurisio Cazzati (1616-1678) ilk keman sonatlarını yazmış ve yayınlamış bu bağlamda keman sanatının gelişmesine doğrudan katkıda bulunmuştur.
- Maurisio Cazzati (1616-1678) öğrencisi olan keman virtüözü Giovanni Battista Vitali (1644-1692) kilise sonat formunun gelişmesinde önemli katkılarda bulunmuştur.
- Keman virtüözü Giuseppe Torelli (1658-1709), keman için yazılan formların, özellikle de konçerto formunun gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.
- Arcangelo Corelli (1653-1713), yazdığı keman sonatları ve 12 Konçerto Grosso ile keman sanatının gelişimine doğrudan katkıda bulunmuştur.
- Corelli kendisinden sonra keman sanatının gelişimini sürdürecektür virtüöz icracılar yetiştirmiştir.
- Corelli'nin öğrencisi olan Francesco Geminiani (1687-1762), kemandan elde ettiği zengin ton ve icralardaki farklı yorumculuğu ile keman sanatının gelişmesine doğrudan katkıda bulunmuştur.
- Corelli'nin öğrencisi olan Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), kemanda virtüöz icra üzerine çalma tekniklerini geliştirmiş, bu üst düzey icra tekniklerin yer aldığı 12 keman konçertosunu yazarak, keman sanatının gelişmesine doğrudan katkıda bulunmuştur.
- Barok bestecisi ve virtüöz keman icracısı Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741), yazdığı keman konçertoları ile keman sanatının gelişmesine doğrudan katkıda bulunmuştur.
- Keman virtüözü Giuseppe Tartini (1692-1770), derin ve dolgun tonlar elde etmek amacıyla kendisinden önceki dönemlere göre keman yayının boyunu 6 cm daha uzattırmıştır. Keman yayına getirdiği yenilik ve kullandığı yeni yay teknikleri (sarma ve zıplatma) ile keman sanatının gelişmesine doğrudan katkıda bulunmuştur.
- Keman virtüözü Niccolò Paganini (1782-1840), keman müziğinde devrim yapan virtüöz olarak ifade edilmektedir. Paganini keman

repertuarını türler üzerinden genişletmiş; yeni romantik konçerto formunu yaratarak varyasyon formunu genişletmiştir. Bu sayede keman sanatının gelişmesine doğrudan katkıda bulunmuştur.

- Dönemin keman yapımcılarının keman sanatının gelişmesine doğrudan katkıları olmuştur.
- Dönemin virtüöz keman icracılarının istek ve talepleriyle kemanın fiziksel özelliklerinde (yapısında, tellerinde, yayında vs.)
- Dönemin lüthiyelerinin yaptığı kemanların, temsil ettikleri ekol ve yaşadıkları şehirlere (Brescia, Venedik, Cremona, Milan, Napoli, Floransa, Roma, Bologna vs.) göre gruplandırıldığı tespit edilmiştir.
- Kemanın fiziksel yapısının bugün ki haline ulaşmasında G.P. Maggini (1580-1630), N. Amati (1596-1684), A. Stradivari (1596-1684) ve B.G. Guarneri del Gesù (1698-1744) olmak üzere dört önemli lüthiyerin önemli katkılarının olduğu tespit edilmiştir.

Sonuçları değerlendirdiğimizde; 16-17. yüzyıllarda İtalyan keman sanatının gelişmesinde; konser faaliyetlerinin yaygınlaşmasının bu bağlamda müziğin kilise dışına çıkarak halk için de yapılmasının, Bologna keman okulu ve benzeri müzik eğitim kurumlarının açılmasının, özellikle bu okullarda yetişen virtüöz keman sanatçılarının ve İtalya'nın muhtelif şehirlerinde yaşayan keman yapımcılarının önemli katkılarının olduğunu söyleyebiliyoruz.

Kaynakça

- Berford. T. V. (2006). *İskusstvo Otdelno Vzyatogo Instrumenta, Starinnaya Muzika Dergisi*, №№ 3-4 (33-34), s. 20, Literaturnoe Agentstvo “PREST”, Moskva.
- Ginzburg. L, Grigoryev. V. (1990). “İstoriya Skripichnogo İskusstva 1” (Keman Sanatı Tarihi 1), “Muzika”, Moskva.
- Grigoryev, V. Y. (1987). *Niccolo Paganini: Zhizn i Tvorchestvo* (N. Paganini: Hayatı ve Yaraticılığı). İzdatelstvo Muzika, Moskva.
- Hann, H. C. (2015). *The Undergraduate Research Journal at the University of Northern Colorado*, 4(3), [2015], Art. 4
- Janošková, Eva. (2014). P. A. Locatelli: *L'Arte del violino Op. 3 (1733)*. Masarykova Univerzita Filozofická Fakulta, Brno (2014). Masaryk Üniversitesi, Felsefe Fakültesi, Brno (2014).
- Kalová, Eva. (2012). *Překlad a analýza houslového traktátu Francesca Geminianiho*. Masarykova Univerzita Filozofická Fakulta, Brno (2012). Masaryk Üniversitesi Felsefe Fakültesi, Brno (2012).
- Leman, A. (1903). *Kniga o Skripke* (Keman Hakkında Kitap), Moskva-Leipzig. *Sobstvennost İzdatela P.Yurgensona 1903 g*, Moskva.
- Vitachek, E. F. (1964). *Ocherki Po İstorii İzgotovleniya Smichkovih Instrumentov* (Yaylı Çalgı Yapımının Tarihi Üzerine Makaleler), İzdatelstvo Muzika, Moskva.
- Yampolskiy, İ. (1961). *Niccolo Paganini, Zhizn i Tvorchestvo* (N. Paganini, Hayatı ve Yaraticılığı), Gosudarstvennoe Muzikalnoe İzdatelstvo, Moskva.

İnternet Kaynakları

- WEB 1. (2021). A. Vivaldi: His Life and Legacy. <https://courses.lumenlearning.com> (Erişim Tarihi 07/02/2021).
- WEB 2. (2019). Blagaya, A., Skripichniy Master “Geneologicheskoe” drevo italyanskih shkol skripichnogo masterstva (s saita Gos. koleksii unikalnih muz. instrumentov). İtalyan Keman Yapımcıların Soy Ağacı. https://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/luthier/ (Erişim Tarihi 03/05/2019).
- WEB 3. (2021). Baroque Composers And Musicians-Francesco Geminiani <https://www.baroquemusic.org/biogeminiani.html> (Erişim Tarihi 03/04/2021).
- WEB 4. (2013). C. Sminthe - Giuseppe Tartini. <https://aviolinlife.org/tartinilipinski/> (Erişim Tarihi: 05/02/2021).
- WEB 5. (2021). Encyclopaedia Britannica “Arcangelo Corelli” <https://www.britannica.com/biography/Arcangelo-Corelli> (Erişim Tarihi 09/02/2021).
- WEB 6. (2021). Encyclopaedia Britannica “Giuseppe Tartini” <https://www.britannica.com/biography/Giuseppe-Tartini> (Erişim Tarihi 07/02/2021).
- WEB 7. (2021). Encyclopaedia Britannica “N. Paganini” <https://www.britannica.com/biography/Niccolo-Paganini> (Erişim Tarihi 11/02/2021).
- WEB 8. (2021). Encyclopaedia Britannica “Pietro Antonio Locatelli” <https://www.britannica.com/biography/Pietro-Locatelli> (Erişim Tarihi 11/02/2021).



Bölüm 8

BAROK DÖNEMDE KULLANILAN FLÜT TEKNİKLERİ VE SÜSLEMELERİ

Bahar SARIBOĞA AKCA¹

¹ Doç. Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü,
baharsariboga@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0902-344X

Giriş

Rönesans müziğine karşı ortaya çıkan müzikte barok dönem tarihsel olarak 1600'lü yıllarda İtalya'daki opera denemeleriyle başlar, 1750'de Johann Sebastian Bach'ın ölümüyle sona erdiği kabul edilir. Barok kelimesi 'biçimsiz inci' anlamında İspanyolca'dan Fransızca'ya geçmiş *barocco* kelimesinin kökünden türediği bilinmektedir. Bir tür saray müziği olan barok müzik, soylu kesimin beğenisine göre gelişmiştir. Ancak 17. yüzyıl sonlarına doğru halka yayılmış, konserlerin düzenlendiği salonlar ve halkın da izleyebildiği operalar açılmıştır. Fransız sanat tarihçi Victor-Lucian Tapié barok dönemi şöyle tanımlamıştır:

“Barok, temel olarak Floransa çıkışlı Rönesans kavrayışıyla Roma Rönesansı'nın kurduğu dengenin kopuşunu temsil eder. Tinsel yücelik, evrensel bilince dönük bir atılım, insan tutkularıyla doğanın zenginlikleri arasında sağlanan Platoncu uzlaşma gibi kavramların çözüldüğü görülür bu dönemde. Dolayısıyla, 16. yüzyıl sanatı modern dünya için bir geçiş dönemi olarak değerlendirilir” (Tapié,1961).

Barok dönem Erken Barok, Orta Barok ve Geç (Olgun) Barok olmak üzere üç evrede şekillenmiştir. Barok dönemin başlarında müzik, kilisenin denetiminden çıkmış, sarayda, şehirlerde ve evlerde de yapılmaya başlanmış ve oda orkestraları yaygınlaşmıştır. Kontrpuan sisteminin yerine armonik dikey yazı sistemi gelişirken, kilise modlarının yerine majör-minör dizilerine dayalı ton sistemi yerleşmeye başlamıştır. Çalgı müziği ön plana çıkmış, insan sesi ise geri planda kalmıştır. Ancak çoksesliliğin gelişmesiyle opera ve oratoryo gibi çalgı gruplarının katıldığı yeni müzik türleri ortaya çıkmıştır. *Ricercare* da bu dönemde ortaya çıkmış, daha sonra yerini füg formuna devretmiştir. Barok dönem, gelişmiş armoni teknikleri ve farklı formlarda yazılmış eserleriyle Alman besteci J. S. Bach ile zirveye ulaşmıştır.

Barok dönemde farklı tınıya sahip çalgıların karşılıklı olarak kullanılmasıyla kontrast (karşıtlık, zıtlık) kavramı müziğe hâkim olmuş ve bu sayede konçerto formunun temelleri atılmıştır. Barok dönemde karşıtlığı hissettirecek en önemli buluş ise nüans olmuştur. Bu bağlamda 'f' (forte, kuvvetli), 'p' (piano, hafif), 'crescendo' (gittikçe kuvvetlenerek), 'decrescendo' (gittikçe hafifleyerek) gibi işaretler barok dönemde ortaya çıkmıştır. Örneğin eserlerde önce piano nüansı ile yazılan pasajın tekrarı daha sonra forte ya da tam tersi olarak önce forte yazılan pasajın tekrarı piano şeklinde yazılarak kontrast oluşturulmuştur.

Barok dönemin bir başka özelliği ise basso continuo (sürekli bas) kullanımınıdır. Sürekli bas, bir çalgı veya ses için yazılmış melodinin altında yazılan bir partiyonla bas çalgı ile armonik birlikteliğin sağlanmasıdır. Klavsen, org, gitar, viyolonsel gibi bas sese sahip çalgılar sürekli bas görevini

üstlenirler. Ayrıca bu dönemde eserin sonuna gelindiğini belirten ve bitiş duygusunu hissettiren kadans kavramı ortaya çıkmış, icracıya doğaçlama tarzında süslemelerle özgürce çalabilme imkânı sağlamıştır.

Barok Dönemde Kullanılan Flüt Teknikleri

Barok dönemde kullanılan flüt teknikleri; duruş pozisyonu, dudak pozisyonu, entonasyon, dil teknikleri, parmak pozisyonları, barok dönemde kullanılan süsleme teknikleri ise; tril, mordan, çarpma, grupetto ve barok dönemde bir süsleme olarak düşünüldüğü için vibrato da süslemeler başlığı altında açıklanacaktır.

Duruş Pozisyonu

Flüt duruşunda doğru duruş çok önemlidir. Çünkü hatalı duruş, ciğerleri kasarak güzel nefes alıp vermeyi engellemektedir. Flüt çalınmasında genellikle ayakta çalınması önerilmektedir. Ancak doğru oturuş pozisyonunda da flüt çalınabilmektedir. Bu yüzden flüt çalınmasında oturma pozisyonunda düz bir sandalye seçilmeli ve vücut hafifçe sağa çevrilerek ayakta duruyormuş gibi dik tutulmalıdır. Barok dönemde flüte getirdiği yeniliklerle tanınan Fransız flüt yapımcısı ve icracısı Hotteterre flütte temel duruşu şu sözleriyle ifade etmiştir:

“Ayakta veya oturarak, her iki pozisyonda da vücut düz durmalıdır. Başımız dik ve hafifçe sol omuza doğru dönük durmalı, ellerimiz ise dirseklerimizi veya omuzumuzu kaldırmadan yukarıda durmalıdır. Sol bilek bükülmemeli ve sol kol vücuda yakın olmalıdır. Ayaktayken ilk olarak bacaklarımız sabit durmalı, sol ayak önde olmalı, vücudun ağırlığı sağ kalçanın üzerinde olmalıdır. Bunlara ek olarak sanatçı herhangi bir baş veya vücut hareketinden kaçınmalıdır. Bu duruşa ulaşıldığında sanatçı oldukça zarif görünür ve göze hitap ettiği kadar kulağa da hitap edecektir” (Hotteterre, 1968:9).

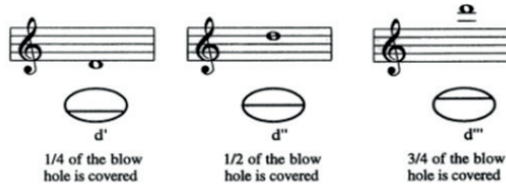
Dudak Pozisyonu ve Entonasyon

Dudaklar, havanın sese dönüştüğü nokta olduğundan flüt çalarken önemli bir görevi üstlenir. Flütü üflemedeki rahatlık ve buna bağlı olarak çıkan sesin kalitesi doğru dudak pozisyonuyla sağlanmaktadır. Çene gevşek tutulmalı, dudakların ortasında hava geçişini sağlayacak küçük bir boşluk bırakılmalı ve kenarları birleştirilip düzleşmesi için de hafifçe içeri doğru çekilmelidir. Flütü yerleştirirken dudaklar ve yanaklar sıkılmamalı ve dudakların esnek ve serbest olmasına özen gösterilmelidir. Barok dönemde flüte getirdiği yeniliklerle tanınan Alman besteci, flüt, öğretmeni, yapımcısı ve icracısı “*Quantz, flütü dudağa doğru pozisyonda yerleştirebilmek için dudakların kapatılmasını, flütün dudağa konmasını, ağızlık deliğinin alt kenarının alt dudağın ortasında*

hissedilmesini ve sonra flütün dışa doğru çevrilmesini tavsiye etmiştir” (Brown, 2002: 46).

Flütte pes ve tiz seslerin üretilmesi için de farklı dudak pozisyonu gereklidir; üfleme deliği tiz ve forte nüanslarda daha çok kapatılırken, pes seslerde ve piano nüansında daha az kapatılmalıdır. Hotteterre bu konu ile ilgili tavsiyelerini şu şekilde belirtmiştir: “*Tiz sesleri yumuşatmak ve daha kolay üretmek için dudaklarınızı sıkarak, kenarlardan gererek, dilinizi dudağınıza doğru uzatarak ve havanın yoğunluğunu arttırarak ağrı çekmelisiniz*” (Hotteterre, 1968: 18).

Barok dönem flütlerinde doğru ses elde edebilmek için parmak pozisyonlarının yanında, flütü içe veya dışa çevirmek gibi dudak pozisyonlarıyla da entonasyon desteklenmektedir. Çünkü dışa çevirerek deliği açmak sesi tizleştirirken, içeri çevirerek deliği kapatmak ise sesi pesleştirmektedir. Örneğin fa diyez, do diyez, mi bemol, si bemol ve re bemol ağızlık dışarı doğru çevrilirken, sol bemol, la diyez, mi diyez gibi seslerde içeri doğru çevrilmelidir. Quantz ve diğer dönem flütçüleri tizleşen notalar için dudaklar ile çenenin aşamalı olarak ve devamlı hareket etmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Quantz’ın söylemlerine göre düzenlenmiş aşağıdaki görsel, flütçünün üç farklı oktavdaki re notasını çalarken ağızlık deliğinin ne kadar kapatılacağını göstermektedir.



Şekil 1. Üç farklı oktavdaki üfleme açısı (Quantz, 2001).

Dil Teknikleri

Barok dönemde çoğunlukla kullanılan dil teknikleri tek dil ve çift dildir. Tek dil tekniği dilin ‘t’ veya ‘d’ vuruşuyla iki notayı birbirinden ayırır. ‘T’ vuruşu daha keskindir ve dilin hızla geri çekilmesiyle kısa kesilir. ‘D’ vuruşu ise daha yumuşak ve zarif tınlar, sürekliliği daha fazladır. T ve d vuruşları ülkeden ülkeye değişen dil telaffuz ile u, ü, û, ou, oo, i, ee, eu, ö, e, o, a gibi çeşitli sesli harflerle nitelendirilmiştir. Dönemin icracıları tercihlerinde özgür olmalarına rağmen doğal olarak kendi ana dillerindeki ünlü seslerden etkilenmişlerdir. Kısa kesilen ‘t’; tekrarlanan notalar, sıçramalar, noktalı notalar ve adagio bölümlerdeki noktalı notalar gibi ayırırda netlik gerektiren yerlerde kullanılırken, daha yumuşak olan ‘d’; lirik ve uzun notalarda, ses kaydırmalarında ve kademeli olarak yükselen ve inen sekizlik notaların hareketlerinde kullanılmıştır. Quantz bu iki vuruşla ilgili görüşünü şöyle açıklamıştır:

“Tutkuların ifadelerinin önemli bir bölümünün dayandığı *ti* veya *di* arasındaki farkı kelimelerle tam anlamıyla tanımlamak mümkün değildir... Siyah ve beyaz arasında çeşitli tonlar olduğu gibi, sağlam ve nazik bir dil vuruşu arasında birden fazla ara derece bulunur. Bu sebeple *ti* veya *di*’ yi dille çeşitli şekillerde de ifade edebilirsiniz. Notalara bir defada daha sağlam şekilde, diğerinde daha nazikçe dokunabilmek için, dili doğası gereği yeterince yumuşatmaya çalışmalısınız. Bu, dilin damaktan daha hızlı veya daha yavaş geri çekilmesi ve nefesin daha güçlü veya zayıf verilmesiyle sağlanır” (Brown, 2002: 52).

Genel olarak dişlerin bitimindeki damak üzerine dil vuruşu kullanılmışsa da tam olarak dil vuruşunun nasıl yapılması gerektiğiyle ilgili olarak farklı görüşler vardır. Quantz sesin aralığına göre dil vuruşunu şöyle açıklamıştır:

“Her bir notaya uygun yürütmeyi vermek için, dudakları ve çeneyi kullandığınız gibi dili de kullanmalısınız, yani en pes notadan en tize yükselen bir diziyi yerleştirirken dili dişin bir başparmak genişliği kadar arkasına, damağa karşı kavis yapmış şekilde koymanız gerekir; en pes nota için dudağınızı büyütmeniz ve her yüksek birim için dil ile damağın daha ilerisine vuruş yapmanız ve kademeli olarak dudağı sıkılaştırmanız gerekir. Dilin dişlerin çok yakınına geldiği en tiz si notasına gelene kadar bu şekilde devam etmelisiniz. Bununla birlikte en tiz do’dan itibaren vuruş artık kavisli bir dille değil, dudaklara karşı dişler arasında düz bir dille yapılmalıdır. En yüksek nota için dili geriye doğru çekerek zıt metodu denerseniz veya en düşük nota için dişler arasında vuruş yaparsanız, tiz notalarda iyi ses çıkarmayan ısıklama duyulurken, düşük notalar zayıf ve ince olacaktır” (Brown, 2002: 50).

Hotteterre ise çok fazla dilden kaçınmak için iki ana dil vuruşu kullanmıştır. Daha yaygın olan ‘tu’ yu tüm notalarda kullanırken ‘ru’yu sadece sekizlik ve onaltılık notalarda kullanan Hotteterre, ‘ru’nun ‘tu’ ile dönüşümlü olarak kullanılmasını, trillerde veya ard arda gelen iki notada kullanılmaması gerektiğini belirtmiştir. ‘T’ ve ‘d’ den daha yumuşak olan ‘r’ vuruşu Hotteterre’in tavsiyesi ile kesinlikle tek başına kullanılmayan bir geri vuruştur. Fransızca, İspanyolca ve Yunanca gibi dillerde kullanılıyor olsa da başka dillerde telaffuzu zor olduğundan yaygınlık kazanmamıştır. Quantz da Hotteterre’in ‘r’ vuruşuyla ilgili tavsiyesini destekleyerek şu ifadeleri kullanmıştır: *‘R’ harfini çok keskin şekilde telaffuz etmeye çalışmalısınız. Her ne kadar çalan kimseye aynı gelmese de kulakta tek dil d kullanıldığıyla aynı etkiyi bırakmaktadır*” (Brown, 2002: 55). Hotteterre, ‘tu-ru’ vuruşunu parçanın ölçü sürelerini ve melodi bağlamını baz alarak eşit olmayan notalarda (notes inégales) kullanırken, Quantz orta hızdaki onaltılık notalarda ‘di-ri’, noktalı notalarda ise ‘ti-ri’ vuruşunu kullanmıştır.

Çift dil tekniği 18. yüzyılda daha yaygındır, ancak çift dilin vuruşlarını yuvarlayarak çalmak zor olmasına rağmen Quantz'ın 'did'll'(di del, tar'll, tad'll, tut'tle, tet le, did'l) açıklamasıyla barok dönemde de kullanılmıştır. Did'll için di vuruşunu yaptıktan sonra, dil tekrar damağa vuruş yapar. Ardından gelen ve daha fazla nefes gerektiren d'll vuruşunu yaparken dudağın yanlarından hava çıkar. Bu pozisyonda dil yarım saniyeden fazla kalırsa kilitlenerek flüte hava iletmez ve bir kekemelik durumu oluşur. Quantz bu heceleme için şu tavsiyede bulunmuştur:

“İkinci hecede görülmesi gereken sesli harf bastırılmalıdır. Ancak d'll dilin ucu ile di gibi hecelere ayırarak söylenmemelidir. Did'll hecelere ayırarak söylemek için öncelikle di' yi söyleyin ve dilin ucu damağa doğru ilerlerken, dilin orta kısmını hızlı şekilde her iki tarafta damaktan uzağa doğru biraz aşağıya çekin, böylece hava yandan ve dişlerin arasından dışarı atılmış olacaktır” (Brown, 2002: 60).

Üç dil tekniği ise barok dönemde yaygın olarak kullanılmamış olsa da Quantz çift dili geliştirerek üç dil vuruşunu kitabında ti tid'll, did'll did'll di şeklinde vermiştir.

Barok dönemde dil tekniklerinin uygulandığı artikülasyonlardan ses kaydırması çok önemlidir. Barok müzikte ses kaydırmaları kısa ve temponun hepsini ya da bir kısmını kapsayacak şekilde yazılmıştır. Bazen çok yaygın olmayan şekilde bir dizeden daha uzun kullanılmıştır. Genel olarak ses kaydırmaları çift nota ile yapılmıştır. Üç notalı ses kaydırmaları ise iki notaya bağlı bir nota dil vuruşlu ya da tam tersi bir kalıpta yapılmıştır. Ses kaydırmaları ufak notalar, ek notalar, ses titreşimleri ve birçok farklı süslemeyle de yapılmıştır. Trillerin bitiminde de kullanılan ses kaydırmasını Hotteterre ve Quantz isteğe bağlı olarak nitelendirmiştir. Dönemin ilerleyen zamanlarında en çok dikkat çeken Quantz'ın ses kaydırmasında 'tu-ru' kullanması olmuştur.

Barok dönemde bir notayı normal uzunluğunun yarısı kadar kısaltan *staccato*, 'bağlı' anlamına gelen, iki veya birkaç notayı birbirine bağlayan ve tek nefes ile çalınan *legato*nun karşıtı olarak düşünülmüştür. Buna karşılık olarak *staccato* ise tam olarak çok keskin çalmaktan ziyade parçalara ayırarak çalmak olarak anlamlandırılmıştır. Dönemin bestecileri bu keskinliği istediklerinde *staccatissimo* şeklinde belirtmişlerdir. Ayrıca dikey kesik çizgiler veya noktalar ile işaretlenmiş notaların sadece ayrı dilli değil, aynı zamanda net olmasını istemişlerdir. Keskin bir dil vuruşuyla sağlanabilen barok *staccato* için dil ve parmak uyumu gerektiğinden pratik yapmak çok önemlidir. Quantz, *staccato* notaların *allegro* parçalarda daha fazla kısaltılarak kullanılmasını önermiştir.

Parmak Pozisyonları

Barok dönem flütlerinde istenen notayı ve doğru entonasyonu sağlamak amacıyla birçok farklı parmak pozisyonu kullanılmıştır. Parmak kullanımı flütlerdeki deliklerin boyutuna, şekillerine, aralıklarına ve perdelerin farklı yüksekliklere açılmasına göre değişiklik göstermiştir.

Barok dönemin ilk yarısında yaygın olan çapraz parmak, 'fork fingering, cross fingering' bazı ses deliklerinin sıra düşünülmeden kapatılması ve diğerlerinin açılması olarak tanımlanmıştır. Çapraz parmak kullanımı, mevcut notanın sesini, entonasyonunu ve ton kalitesini geliştirmektedir. Pes bir notayı çalınmaz hale getirerek bir ses perdesi deliği oluşturur ve böylece tiz bir notanın çalınmasını sağlamaktadır. Çapraz parmak kullanımıyla tek anahtarlı flütün birinci ve ikinci oktavlarında fa, sol diyez, si bemol ve do gibi yeni notalar üretilmektedir.

Aşağıdaki tabloda Hotteterre'in flütteki yedi delikten her birine karşılık gelen parmak pozisyonları gösterilmiştir. Doğal seslerin içi boş, diyez ve bemollü notaların ise içi dolu olarak gösterildiği tabloda, parmak pozisyonların da beyaz noktalar açık deliği, siyah noktalar da kapalı deliği ifade etmektedir.

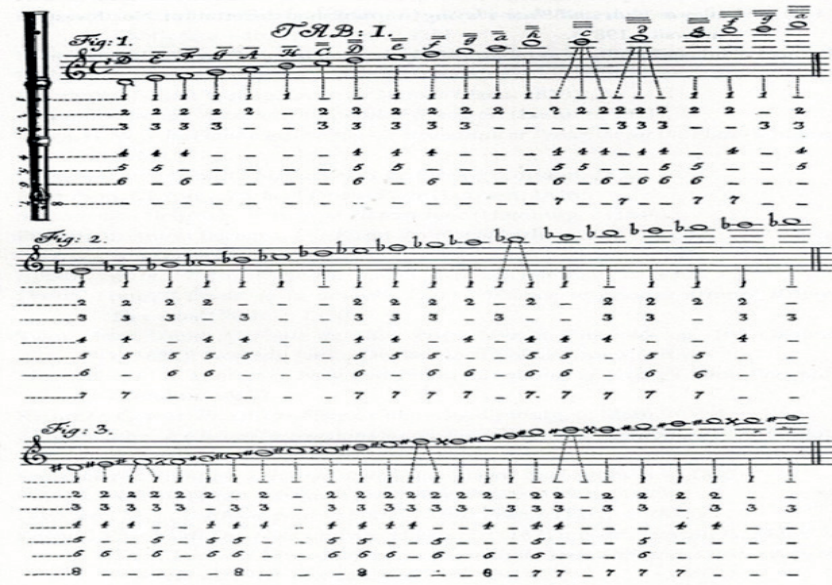
Şekil 2. Hotteterre parmak tablosu (1728:47)

Re notasında parmaklar yedi deliğin hepsini kapatır. Altıncı deliği açarak Mi notası elde edilirken, Fa notası beşinci deliği açıp altıncı deliği kapatılarak üretilir. Fa notasının tonunu desteklemek için flüt içeri doğru çevrilmelidir. Sağ elin küçük parmağı altıncı delik perdenin arasında durmalıdır. Sol notasında tüm parmaklar açıktır ve küçük parmak yine aynı aralıktadır. La notasını elde etmek için üçüncü delik açılır, altıncı parmak ise beş ve altıncı deliğin arasına konarak flütün sabitlenmesi için destek olur. Si notası ikinci deliği açarak, Do ise birinci deliği açıp iki ve üçüncü deliği kapatılarak elde edilir. İkinci oktav Re notasında ise birinci delik açılmalı diğerleri kapatılmalıdır. Mi notasında birinci delik kapanır, altıncı delik açılır. Flütü içeri çevirerek desteklenen

Fa notasında altıncı delik kapatılır, beşinci delik açılır. Sol notasını üretmek için açık olan beşinci deliğe dördüncü ve altıncı delikte eklenir. La notasında üçüncü deliği, Si notasında ise ikinci deliği açarak üretilirken, flütü içeri çevirmek ya da altıncı deliğin yarısını kapatmak gibi hassas ayarlar isteyen Do notası birinci deliği açıp ikinci, dördüncü ve beşinci deliği kapatarak ses elde edilir. Re notası birinci delik açık diğerleri kapalı bir parmak pozisyonuyla ve dudaklar biraz sıkılarak çalınır. Mi notasında üçüncü, dördüncü ve yedinci delikleri açık, diğerleri kapalı olarak ses elde edilir. Üçüncü oktav Fa notasının parmak pozisyonu birinci, ikinci ve dördüncü delikler kapalı, beşinci deliğin yarısı kapalı, üçüncü, altıncı ve yedinci delikler açık şekilde olsa da tek perdeli flütlerde bu sesi çıkarmak oldukça güçtür. Bu yüzden Hotteterre neredeyse çalınamaz dediği fa notasını yukarıdaki tabloya koymamıştır. Fa diyez sesi ikinci delik açık diğerleri kapalı olarak elde edilirken, üçüncü oktav sol notası birinci ve üçüncü delik kapalı diğerleri açık olarak sağlanır. Flütün konik bir şekle dönüşmesiyle iki oktav aralığındaki çoğu notada birbirine benzeyen ya da aynı olan parmakların kullanımı rahatlamıştır (Brown, 2002).

Quantz (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* isimli kitabında iki perdeli flüt için birinci oktav Re ve üçüncü oktav La notaları arasında çalma imkânı sağladığından ancak üst notaların (üçüncü oktav mi notasından sonrası) çapraz parmak gerektirdiğinden bahsetmiştir. 19.yüzyılın ortalarında eşit akort sisteminin getirilmesiyle birlikte Quantz'ın çok sayıdaki kromatik çapraz parmak ihtiyacı da ortadan kalkmış oldu.

Barok dönemin bir veya iki perdeli flütlerinin çizelgelerindeki farklılık tamamen sesteş notaları ayırt etmek içindir. Özellikle bu an armonik notaları birbirinden ayırmak için iki perdeli flütü yapan Quantz'ın diyatonik gam, bemol gam ve diyez gam olarak üçe ayırdığı parmak çizelgesi aşağıdaki görselde verilmiştir.



Şekil 3. Quantz'ın parmak tablosu (1752:354).

Barok Dönemde Kullanılan Flüt Süsleme Teknikleri

Barok dönemdeki süslemeler, gelişmiş ve oldukça popüler hale gelmiştir. Barok dönemde süslemeler oldukça önemlidir. İlyasoğlu barok dönem müziğini tarif ederken şu bilgileri aktarmaktadır: “Barok dönem müziği, temel bir bas ve süslü bir tiz sesin yalın bir armoni aracılığında birleşmesinden doğar” (2003: 26).

Süslemelerin isimleri ülkelere ve stillerine göre çeşitlilik gösterdiği gibi, farklı şekillerde çalınan süslemelerin aynı sembol ile temsil edildiği de gözlenmiştir. Dönemin ortalarında süslemeler anlaşılabilir olması ve rahat çalınması için çeşitlerine ve birbirlerine olan benzerliklerine göre sınıflandırılmış ve nota üzerinde detaylı bir şekilde yazılmaya başlanmıştır. Her şeyin ihtişamlı ve abartılı olduğu barok dönemde bestecilerde eserlerinde kendilerince süslemeler kullanarak bunu yansıtmaya çalışmışlardır.

Fransız stilinde kaçış notaları, süslemenin son notasının ayrı çalınması ve tekrarlar en çok göze çarpan süslemelerdir. “Bu dönemde Fransızlar, en eski barok flüt repertuarında genellikle kendilerinin kısa ve vurgudan önce olan “notes de gout” larını (geçiş notaları) tercih etmişlerdir” (Brown, 2002: 88).

Barok dönemin sonlarından itibaren Fransız flütçüler coşkulu ve popüler olan parçaları çalarken çok gösterişli serbest süslemeler kullanmışlardır. Erken klasik dönemde; genellikle tek sayılı notalardan oluşan, sonunda sıkıştırılmış hızlı notaları olan ve yuvarlak biçimde çalınan İtalyan ezgileri popüler olmuştur.

Flüte de uyarlanan Corelli'nin Op.5 No.1 keman sonatları İtalyan ezgilerine en güzel örnektir. Alman stiline süsleme sürekli olarak değişen ritmik motife ve artikülasyona dayalıdır. Quantz'ın yükselen üçlemeleri, armoni notalarına bağlanan geçiş notaları ve süslü vurguları dikkat çeker (Brown, 2002).

Tril

Tril, küçük ya da büyük ikili olan iki sesin parmak ile hızlıca titretilmesidir. Sesi titretmek için hızlı hareket eden parmak delikten uzaklaşmamalıdır. Parmağın titretme sayısı notanın değerine göre değişiklik gösterebilir. Barok triller, çalış şekline göre kısa ve uzun olarak ikiye ayrılır. Kısa triller üst mordan ile aynı şekilde çalınırken, uzun trillerin süresi notanın uzunluğu kadardır ve kısa tril işaretinin biraz uzunluğunda sembolize edilir.



Şekil 4. Kısa tril örneği



Şekil 5. Uzun tril örneği

Bu dönemde triller genellikle tiz olan sesle başlar ve pes olan bağlayıcı sesle biter. Ancak ülkelere göre değişiklikler göstermektedir. “İtalyan stiline genel olarak trile ana sestem başlanmıştır. Ama hiçbir zaman kesin ve katı kurallar konulmamıştır” (Akt. Döğer, 2012: 14).



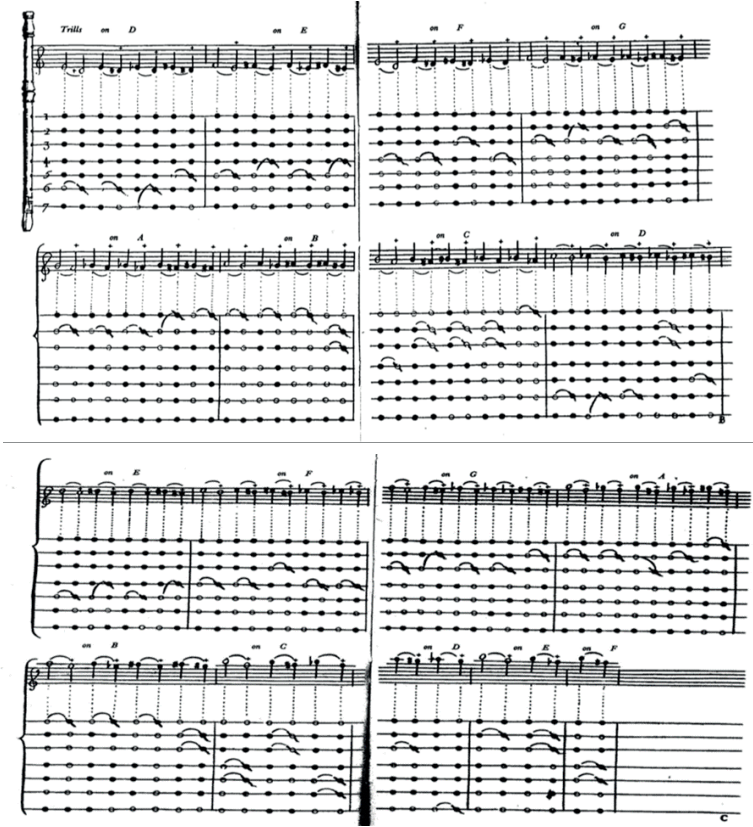
Şekil 6. İtalya'da tril (Döğer, 2012:14)

“Almanya, İtalya'nın etkisinde kalmış ve Alman trilleri çoğunlukla İtalya stili gibi ana notadan başlamıştır. Fransız trilleri ise 1700'lü yıllarda bir üst notadan başlatılmış, 1700'lu yılların sonunda ise İtalya'da olduğu gibi ana notaya bir dönüş söz konusu olmuştur” (Akt. Döğer, 2012: 14). Kısa duraklamalar Fransız trillerinin en belirgin özelliğidir.



Şekil 7. Fransa 'da tril (Döger, 2012:14)

Barok dönem eserlerinde triller küçük bir çarpı işaretiyle gösterilirken, tril yapılacak sestten önce çalınan tiz ses nota üzerinde gösterilmemektedir.



Şekil 8. Hotteterre Tril Tablosu (Hotteterre, 1728).

Hotteterre'in tril tablosunda görülen iki parmak deliğini bağlayan çizgi, trilin başladığı ve bittiği deliği göstermektedir. Re ve Do trili diğerlerine göre biraz farklıdır. Do trili sadece iki delik açık, diğerleri kapalı olacak şekilde başlar, dördüncü deliği açıp kapatarak devam eder ve tril yapılan delik açılarak biter. Re trili ise iki şekilde yapılır. Birinde altıncı delik yarım kapatılır, dördüncü ve beşinci delikler aynı anda açılıp kapatılır. Diğeri ise tüm parmaklar kapalı sadece ilk delik açık olacak şekilde üçüncü ve altıncı delikler aynı anda açılıp kapatılır. Tril yapan bu parmakların açılmasıyla tril biter.

İkinci oktav sol diyez trili ise genel olarak birinci, ikinci, dördüncü ve altıncı delikler kapalı, yedinci delik perdesi açık olarak kullanılır. Dönem icracılarından bazıları dördüncü ve altıncı parmaklarıyla aynı anda tril yapmış olsalar da Hotteterre bunu “zor ve başarısız bulduğunu belirterek, ikinci parmak ile tril yapıp, flütü içe doğru çevirmeyi” savunmuştur (Hotteterre,1968: 33). Bu pozisyon La bemol notası için de geçerlidir.

Her flütte kolayca üretilmeyen tiz Do diyez trili de birkaç parmak pozisyonunda çalınabilir. Tüm delikler açık, sadece ikinci ve üçüncü delikler kapalı olacak şekilde dördüncü ve altıncı delikler aynı anda tril yapar ve parmakların kapalı pozisyonunda tril biter. Diğer bir seçenek de tüm delikler kapalı, birinci ve beşinci delik açık olacak şekilde altıncı delik açılıp kapatılarak tril yapılacaktır.

İkinci oktav Si notasında üç delik kapalı olacak şekilde ilk delik trillenir. Ancak bu pozisyonda nota tiz olacağı için flüt içe çevrilmelidir. İkinci oktav Si bemol trilinde ikinci deliğin yarısı kapatılır, birinci ve üçüncü deliklerde tril yapılır. Bir diğer pozisyonda ise yine birinci ve üçüncü delikler tril yaparken diğer tüm delikler açıktır. Ancak bu pozisyonda ses yapay duyulur. Si bemolün aksine La diyez trilinde üçüncü ve yedinci delikler açık tüm delikler kapalıdır. Yedinci delikte tril yapılırken flüt içeri doğru çevrilir. Barok dönemde tril parmak pozisyonlarından bazıları aynı kalsa da bazıları flütün modeline göre değişiklik göstermektedir.

Vibrato

Göğüs vibratosunun kullanımıyla ilgili olarak herhangi bir bilginin bulunmadığı barok dönemde vibrato, Hotteterre’in metodunda ‘flattement’ adıyla bahsettiği bir teknik olan parmak vibratosu şeklinde ifade edilmektedir. “Genel inanın aksine vibrato modern bir buluş değildir. Süsleme olarak başlamış ve genel olarak parmakların kullanılmasıyla yapılmıştır” (Toff, 2012:109).

Barok dönemde üflemeli çalgıların da kullandığı parmak vibratosu tekniği bazen sadece ses rengini değiştirirse de genellikle bir akort ve ses vibratosudur. Dönemin tüm perdeli flütlerinde aynı parmak pozisyonlarına sahiptir, ancak perdeli flütlerin alt kısmındaki perdelerinde uygulanmaz. Yapılması zor olduğu için tiz notalarda kullanılmayan parmak vibratosu, ana sestem alt sese inerek bir tril gibi çalınır, ancak kadans trilinin yerine kullanılamaz. Hotteterre ve Michel Corrette’in (1739-40) flüt metodlarında iki vibrato tekniği anlatılmaktadır. Bir tanesi parmak vibratosu, diğeri bu tekniğin uygulanmadığı notalarda flütü sallamaktır.



Şekil 9. Parmak vibratosu gösterimi (Hotteterre, 1968: 47)

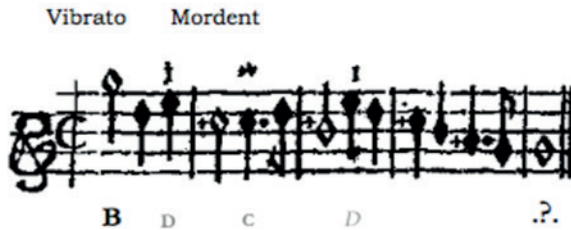
Hotteterre dalgalı bir çizgi işareti ile gösterdiği parmak vibratosunu kendi trio sonatlarının elle yazılmış versiyonunda da kullanmıştır ve dönem boyunca Fransa ‘da kullanılan ortak simge haline gelmiştir. Parmak vibratosu tekniğini anarmonik seslere de uygulayan Hotteterre 1715’te flüt ve bas için yazdığı ilk suit kitabının önsözünde şu ana kuralı tekrarlar: “*Neredeyse tüm uzun notaları parmak vibratosuyla çalmak gerektiğini not alacaksınız*” (Bania, 2008: 22). Buradan parmak vibratosu yapılacak notaların genellikle birlik notalar, ikilik notalar gibi uzun notalarda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Hotteterre vibrato için ayrıca şöyle bir açıklama yapmıştır: “*Vibrato, neredeyse normal trille aynı şekilde üretilir; tek fark, re notası dışındaki notalarda sonda parmağın her zaman yükselmesidir. Buna ek olarak daha uzaktaki delikler üzerinde ve bazıları deliklerin kenarında yapılır. Trilin aksine pes nota içerir*” (Hotteterre,1968: 45).

Quantz’ın Versuch adı kitabında (1752) vibrato hakkında yazılı bir bilgi yoktur. *On Playing the Flute* adlı kitabında ise sadece Adagio çalmayı anlatan bölümünde ve başlıca süslemeleri anlattığı bölümde parmak vibratosundan bahseder. En yakın açık delik üzerinde parmakla vibrato yapılmasını önerir. Ancak bu yöntem akordu düşürdüğünden Quantz ağızlık ile desteklenmesini tavsiye etmiştir. Vibrato için Almanca ‘bebung’ kelimesini kullanan Quantz, parmak vibratosunun ‘messa di voce’ tekniğiyle kullanılmasını tavsiye eder (Quantz, 2001:165).

Barok dönemde çok kullanılan parmak vibratosu tekniği, erken klasik dönemde de Almanya ve İngiltere’deki flütçüler tarafından kullanılmaya devam etmiştir.

Mordan

Barok dönemde yaygın olarak kullanılmış süslemelerden olan mordan (mordent), parmakla ana sesin deliğine birkaç kez vurularak sağlanır. Mordan genellikle dörtlük ve sekizlik gibi kısa notalarda çalınır. Hotteterre mordan için şunu tavsiye etmiştir: “*Bu süslemelerin dağılımı ile ilgili daha olumlu kurallar vermek pek mümkün değildir. Teori yerine zevk ve tecrübe doğru kullanımı öğretir*” (Hotteterre, 1968: 47).



Şekil 10. Hotteterre vibrato ve mordan gösterimi (Hotteterre,1968: 47)

Hotteterre'in mordanı çalmak için şu parmak pozisyonlarını tavsiye etmiştir:

“Re sesinde mordan yapılmaz. Re diyez ve mi bemol perde üzerindeki küçük parmakla yapılır. Mi altıncı, fa ve fa diyez ise beşinci delik üzerinde yapılır. Sol dördüncü delik, sol diyez ve la bemol üçüncü delik, la sesi üçüncü delik, la diyez ve si bemol altıncı delik, si ikinci delik üzerinde yapılır. Do dördüncü ve beşinci deliklerde aynı anda yapılır. Do diyez ve re bemol ilk delikte çalınırken, re diyez ve mi bemol yine perdede yapılır. Ancak re diyez de mordan bitirilirken birinci delik açılıp, ikinci ve üçüncü delikler kapatılmalıdır. Re diyez-mi bemolden, la diyez- si bemole kadar olan mordanlar muadilleri gibi ancak bir oktav alttan çalınır. La diyez ve si bemol ise dördüncü delikte veya ikinci delikte çalınabilir. Do notası altıncı veya üçüncü deliklerde çalınırken, do diyez – re bemol de dördüncü ve yedinci delikler açık şekilde, beşinci ve altıncı delikler aynı anda çalınır ve sonunda hepsi kapatılır. Mi üçüncü delikte çalınır” (Hotteterre, 1968: 45-46-47).

Çarpma (Appogiatura)

Fransızların 'battement' olarak adlandırdığı çarpma, vurgulu notaya çarpan bir veya iki tane hızlı notadan oluşur. İcra edilmesinde ve parmak kullanımında kafa karıştıran çarpmalar alt çarpma ve üst çarpma olarak ikiye ayrıldığı gibi kısa çarpma ve uzun çarpma olarak da çeşitlenmektedir.



Şekil 11. Alt çarpma örneği



Şekil 12. Üst çarpma örneği



Şekil 13. Kısa çarpma örneği



Şekil 14. Uzun çarpma örneği

Grupetto

Grupetto (grup notaları), genellikle tekrar eden notaların arasında veya uzun bir notanın ortasında icra edilmektedir. Hotteterre ve Quantz grup notalarını yaygın olarak noktalı ritimler ve kadanslı trillere yaklaşırken kullanmıştır. “Quantz, noktalı ritimleri grup notalarıyla canlandırmıştır. Özellikle, nefesin nokta ve onu takip eden kısa nota arasında hafifletilmesi gerektiğini düşünmüştür” (Brown, 2002: 99). Rönesans döneminde kullanılmaya başlayan bu süsleme, klasik dönemin ikinci yarısında bile popülerliğini devam ettirmiştir.



Şekil 15. notanın üstüne ve iki nota arasında yazılan grupetto gösterimi

Sonuç

Barok dönemde flütü doğru ve iyi icra etmenin temel koşulu doğru duruş, dudak pozisyonu ve entonasyondur. Flütler ahşaptan yapılmaktadır. Bu da çalgıda entonasyon sorununa neden olmaktadır. Entonasyon kullanımında nefes kontrolü oldukça önemlidir. Ayrıca flütü çevirerek de entonasyon ayarlanmaya çalışılmıştır. Barok dönemde kullanılan parmak pozisyonları ise bulunduğu dönemin koşullarına göre şekillenmiştir. Çapraz parmak gibi oldukça zor parmak pozisyonlarıyla sesler elde edilmeye çalışılmıştır. Günümüz flütlerine göre parmak pozisyonlarında farklılıklar bulunmaktadır. Çalgının yapısal durumundan dolayı nüans yapmak da oldukça zordur. Barok dönem flüt icrası ülkeden ülkeye bile çeşitlilik göstermektedir. Özellikle dönemin çalma stillerinde süsleme teknikleri oldukça önemlidir. Barok dönemde flattement olarak bilinen vibrato tekniği de süslemeliler grubunda değerlendirilmiştir. Barok dönemde süslemeler çalım esnasında doğaçlama hissiyatı uyandırmaktadır.

Kaynakça

- Bania, M. (2008). *Sweetenings and Babylonish Gabble Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th Centuries* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, University of Gothenburg, Gothenburg.
- Brown, R. (2002). *The Early Flute: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Döğer, D. (2012). *Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Ders Bilgi ve Beceri Düzeylerinin İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Hotteterre, J.M. (1728). *Principes de la flute traversiere, de la Flute a Bec, et du Haut-bois, Op. I*. Amsterdam:Estienne Roger
- Hotteterre, J.M. (1968). *Principles of the Flute, Recorder & Oboe*. Çev. Paul Marshall Douglas. New York: Dover Publications.
- İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß.
- Quantz, J. J. (2001). *On Playing the Flute*. Çev. Edward R. Reilly. Boston: Northeastern University Press.
- Tapié, V. L. (1961). *Barok*. Çev. Işık Ergüden. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Toff, N. (2012). *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press.



Bölüm 9

2018-2022 YILLARI ARASINDA OKUL ÖNCESİ DÖNEM MÜZİK EĞİTİMİ ALANINDA YAPILMIŞ LİSANSÜSTÜ TEZLERİN İNCELENMESİ

Mine Ebrar AKMES¹

Elvan GÜN²

1 Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Yüksek lisans Programı Öğrencisi

2 Doç. Dr. Elvan GÜN, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Giriş

Müziğin, işitme yetisi olan her insanın doğduğu andan ölümüne kadar olan tüm yaşantısında önemli bir yeri bulunmaktadır. Ürfüoğlu (1989)'nun belirttiği üzere; “Her çocuğun müzikal yeteneği doğumdan hemen sonra başlar. Çocuk gözleriyle daha sabit olarak bakmadan bile sese karşı duyarlıdır. Ses uyarıcısına tepki gösterir. Anne ve babasının seslerini tanır. Ağlayarak ve ses tonunu yükseltip alçaltarak mutluluğunu veya mutsuzluğunu belli eder. Biraz büyüyünce de sesler çıkarmaya başlar ve seslere karşı duyarlılığı artar” (s.7). Güncel çalışmalar ise müzikal yeteneğin henüz anne karnındayken başladığını göstermektedir. “Yaklaşık anne karnındaki 24. haftasını doldurduğu andan ölene kadar müziksel bir örüntü içinde yaşayan her bireyin seslere olan tepkileri etkileşimde oldukları kültürel ve sosyal çevre, psikolojik durumları ve hayata bakış açıları çerçevesinde şekillenir. Böylece duyulan seslere karşı farklı emosyonel tepkiler oluşur”(Kitirci, Özcan, Keleş, Torun, 2015 s.78.)

Bebeklik döneminde, bebeğin etrafındaki sesli ve ritimli olan tüm araçlar bebeğin dikkatini çeker. Bu yüzden bu dönemde sese ve ritme karşı ellerini sallayarak, başını sallayarak ya da ayaklarını ritme uydurarak tepki verebilmektedir. Müziği anlamaya ve anlamlandırmaya çalıştığımız ilk dönem ise kritik dönem olarak da adlandırılan okul öncesi dönemdir. Uçan (2001)'a göre; müziğin bireyin hayatındaki önemi, çocukluk döneminde kendini sesler yoluyla ifade edebilmesi ile başlamaktadır. Anlama ve anlatma ihtiyacını karşılamanın yanında hayatının farklı dönemlerinde müziğin çok yönlü işlevleri, çocuğun yaşamının önemli bir parçasını oluşturmaktadır (s.5).

Bu yaş grubundaki çocuklarda şarkı söylemek, ritim tutmak, alkış yapmak, bedeniyle müziğe eşlik etmek gibi eylemler daha düzenli ve sık gözlemlenir. Bekan (2019)a göre çocuğun gelişiminin baştan ayağa, içten dışa doğru olduğu düşünülürse, çocukların tempoya uygun şekilde el çırpıtları, daha sonra ayaklarını yere vurarak hareket ettirdikleri ve müziğe bedeniyle eşlik ettikleri görülür. Buna göre okul öncesi dönemde çocukların çoğu ritimleri algılayabilme ve bedenleri ile eşlik edebilme konusunda yetkinleşebilmektedir.

Çocuğun tüm yaşantısını etkilemesi nedeniyle müzik eğitiminin nitelikli verilmesi büyük öneme sahiptir. Müzik, çocukların birçok alanda öğrenmesine katkı sağlamakta ve yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Müzik etkinliklerinde yer alan, yaratan ve üreten çocuklar kendileri ile gurur duymakta ve bu yolla başarı duygusunu tatmaktadır (Lazdauskas, 1996, akt. Dikici, 2002, s.1).

Bu bağlamda da okul öncesi dönemde verilen müzik eğitiminde bütünlük önem taşımaktadır. Çünkü müzik, çocuğun gelişim özelliklerini bütüncül olarak etkilemekte ve gelişimine katkı sunmaktadır. Müzik eğitiminin çocukların dil gelişimini, sosyal-duygusal gelişimini, motor gelişimini ve bilişsel gelişimini desteklediği de yapılan araştırmalarla ortaya konmaktadır

(Deleş ve Kaytez, 2020; Sığırtmaç, 2002; Yıldız, 2019) “Müzikle erken yaşlarda tanışmak, müziksel öğrenmelerle bilişsel, dil, sosyal-duygusal ve motor becerilerin bütüncül bir şekilde desteklenmesi açısından gereklidir. Gerek erken çocukluk eğitimcileri gerekse müzik eğitimcileri, okul öncesi yılların beynin müzik merkezinin gelişimi ile çocukların doğal müzikal yeteneklerini güçlendirmek için kritik bir dönem olduğu konusunda görüş birliğindedir” (Etopia, 2009: 1; Isenberg ve Jalongo, 2001: 159). Özellikle erken çocukluk döneminde müziğin doğru olarak kullanılması, çocuğun sadece bilişsel gelişim alanını değil diğer gelişim alanlarını da (sosyal-duygusal, dil ve motor gelişim) desteklemektedir (Aral ve Can Yaşar, 2015). Erden ve diğ. (2012)’ ne göre müzik eğitimi, çocuğun kendini ifade etmesini kolaylaştırması, duygusal yönden rahatlamasını sağlaması, kendisini tanıması ve özgüveninin gelişmesini sağlaması, çocuklara estetik duyarlılık kazandırması, onların problem çözme yeteneklerini geliştirmesi, başkalarını anlamalarına yardımcı olması, iyi çalışma alışkanlıkları kazandırması ve sorumluluk duygusu oluşturmaya bakımından olumlu etkiler yaratmaktadır.

Okul öncesi dönemde müzik eğitimine başlamak, çocuğun gelişim alanlarını olumlu etkilediği için gelecek yaşantısı bakımından önem taşımaktadır. Müzik her bireyin yaşantısında, farklı zamanlarda farklı sebeplerle mutlaka yer almıştır. Schellenberg (2012)’e göre bebek anne karnındayken annenin bebeğine şarkılar, ninniler söylemesini bebek üzerinde sakinleştirici bir etki sağlamaktadır. Dolayısıyla bebeğin müziğe karşı doğuştan gelen bir ilgisi oluşmaktadır. Çocuğun doğum öncesinden itibaren sahip olduğu bu ilginin doğru bir biçimde yönlendirilmesi onun hayatında önemli bir rol oynamaktadır. Bu konuda ailelere ve eğitimcilere önemli görevler düşmektedir (Tezel Şahin, 2006). Bu dönemde yapılabilecek etkinlikler içerisinde müzik etkinlikleri, çocukların birçok duyu organını harekete geçirmesi ve gelişim alanlarına etkileri bakımından oldukça önemlidir (Yıldız, 2019). Bu nedenle okul öncesi dönemde verilen müzik eğitiminin daha verimli ve nitelikli olabilmesi, müzik eğitimini sunan öğretmenin de bu konuda donanımlı ve iyi yetişmiş olmasına bağlıdır.

Okul öncesi dönemde müzik derslerine girecek öğretmenlerin müzik öğretim programının hedeflerine uygun olarak gerekli donanıma sahip olması önem taşımaktadır. Alana ilişkin kuramsal bilgilerin yanında müzik eğitimine yönelik hedefleri, hedef davranışları, özel öğretim ve ölçme-değerlendirme yöntemlerini, enstrüman çalmayı ve öğretmeyi, doğru şarkı söylemeyi ve şarkı öğretim yöntemlerini bilmek durumundadır (Küçüköncü, 2000). Kürücü (2019)’nün belirttiği üzere öğretmenlerin beceri, bilgi, ilgi ve yeterliliklerinin farkında olmasının ya da hangi düzeyde olduğunun ortaya çıkarılmasının, öğretmenlerin meslek hayatında karşılaştığı problemleri aşmada yardımcı olacağı bilinmektedir (s.4).

İnsan gelişiminde bu denli öneme sahip olan okul öncesi dönem müzik eğitimine yönelik tezler ve araştırmalar yapılmaya devam etmektedir. Sürekli olarak gelişen ve dönüşen dünyada araştırmacılara yeni ve güncel bilgilerin aktarılması önem kazanmaktadır. Bu bağlamda okulöncesi dönemde müzik eğitimine yönelik yapılan lisansüstü tezlerin bazı değişkenler bakımından incelenerek, mevcut durumun ortaya konması araştırmacının temel problemini oluşturmaktadır.

Bu araştırmanın problem cümlesi “2018-2022 yılları arasında okulöncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış lisansüstü tezlerin bazı değişkenler açısından özellikleri nelerdir?” olarak belirlenmiştir. Araştırma kapsamında belirlenen değişkenlere bağlı olarak aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

2018-2022 yılları arasında;

1. Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerin konu alanları nelerdir?

2. Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezler hangi üniversitelerde yapılmıştır?

3. Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerin lisansüstü düzeyi nedir?

4. Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerde kullanılan yöntemler nelerdir?

5. Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerde hangi çalışma gruplarıyla çalışılmıştır?

6. Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerde kullanılan veri toplama araçları nelerdir?

7. Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerde kullanılan veri analizleri nelerdir?

Yöntem

Bu çalışmada betimsel araştırma deseni kullanılmıştır. Betimsel Yöntem; görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan, elde edilen verilerin belirlenen verilere göre özetlenip yorumlanmasıdır. Betimsel yöntemdeki amaç, düzenlenen verilerin okuyucuya sunulmasıdır. Betimsel analiz için çerçeve oluşturma, bu çerçeveye göre verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve yorumlanması aşamalarından oluşur (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 239). Tezlerin incelenmesi sürecinde ise literatür tarama tekniğinden faydalanılmıştır. “Literatür taraması, araştırmada ele alınan konu ve alt konuları ile ilgili bilgi ve araştırma sonuçlarının belirlenerek araştırma probleminin tanımlanması

sürecinde başlar. Araştırma probleminin genel olarak belirlenmesinden sonra bununla ilgili çalışmalar incelenir” (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2022, s. 47).

Çalışma kapsamında; YÖK’ ün ulusal tez merkezi sayfasından, 2018-2022 yılları arasında okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış, erişime açık olan 29 tez indirilerek incelenmiştir. Veri toplama aracı olarak doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmada, verilerin elde edilmesinde içerik analizi kullanılmıştır. “Belirli kurallara dayalı gerçekleştirilen kodlamalar yoluyla bir metindeki bazı sözcüklerin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği, sistematik, yinelenebilir bir teknik olan içerik analizinde metnin ve belgenin incelenmesi gerekir. Daha sonra bu veriler sınıflara ayrılır, alt ve üst sınıflandırmalar gerçekleştirilir” (Sönmez ve Alacapınar, 2011). Çalışmada tezler, belirlenen alt problemler bağlamında incelenerek, içerik analizi yöntemiyle kategorilere ayrılmış ve sınıflandırmalar yapılarak, veriler tablolar halinde sunulmuştur.

Bulgular

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerin konu alanları nelerdir?” alt problemine ilişkin elde edilen bulgular aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 1

Okul Öncesi Dönem Müzik Eğitimi Alanında Yapılmış Tezlerin Konu Alanlarına Göre Dağılımları

Ana tema	Ayrıntı	f	Toplam
Öğretmen yeterlikleri	<i>Okul öncesi öğretmeni</i>	4	9
	<i>Okul öncesi öğretmen adayları</i>	2	
	<i>Sınıf öğretmeni adayları</i>	1	
	<i>Müzik öğretmeni adayları</i>	1	
	<i>Okul öncesi öğretmenlerin orff metodu kullanım yeterlikleri</i>	1	
Şarkı	Şarkı ile yön kavramının öğretilmesi	1	6
	Şarkı dağarcığının incelenmesi	1	
	Şarkı seçme kriterleri	1	
	Materyal olarak şarkı kullanımı	1	
	Şarkı seçme ve öğretme durumu	1	
	Şarkı besteleme	1	
Çocukların gelişim alanları	Çocukların sosyal gelişimleri	6	8
	Özgüven düzeyi	1	
	Duygu düzenleme becerisi	1	
Piyano metotları ve eğitimi	Piyano eğitiminde problemler	1	2
	Piyano metotları	1	
Lisans programı	Okul öncesi müzik eğitimi dersi	1	1

Müzik etkinlikleri	<i>Müzik etkinliği tasarımı</i>	1	3
	<i>Okul öncesi etkinlik kitabındaki müzik etkinliklerinin incelenmesi</i>	1	
	<i>Müzik etkinliklerinin incelenmesi</i>	1	
Yaratıcılık	Müzikli hikaye ve masalların yaratıcılık düzeylerine etkisi	1	2
		1	
	Yaratıcı müzik etkinlikleri tasarımı		
Öğretmen ihtiyaçları	Okul öncesi öğretmenlerin eğitim ihtiyaçları	1	1
Ders işleme yöntemi	Edwin E. Gordon'un müziğe eğitime teorisi	1	2
		1	
	Orff yaklaşımıyla farklı materyal kullanımı		

Tablo 1 incelendiğinde, okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış lisansüstü tezlerde, öğretmen yeterlikleri (9) ve çocukların gelişim alanlarının (8) en çok çalışılan konular olduğu görülmektedir. Şarkılarla ilgili yapılmış 6, müzik etkinlikleriyle ilgili yapılmış 3 çalışma olduğu görülmektedir. Diğer çalışılan konu alanları ise sırasıyla piyano eğitimi ve metotları 2, ders işleme yöntemi 2, yaratıcılık 2, lisans programları 1 ve öğretmen ihtiyaçları 1 olarak karşımıza çıkmaktadır. Tablodaki öğretmen yeterlikleri konusunda en çok okul öncesi öğretmenlerin (4) ve okul öncesi öğretmen adaylarının yeterlikleri (2) üzerine çalışmalar yapılmış olup, çocukların gelişim alanlarıyla ilgili olarak sosyal gelişim konusu (6) en çok çalışılan konu olmuştur. Genel olarak Türkiye’de devlet okullarındaki okul öncesi dönem müzik derslerini okul öncesi öğretmenlerin yürütmesinin, tezlerdeki konu alanında okul öncesi öğretmen yeterliklerine daha çok yer verilmesine neden olduğu söylenebilir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezler hangi üniversitelerde yapılmıştır?” alt problemine ilişkin elde edilen bulgular aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 2

Okul Öncesi Dönem Müzik Eğitimi Alanında Yapılmış Tezlerin Yapıldığı Üniversitelere Göre Dağılımları

Üniversite adı	f
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	2
Adıyaman Üniversitesi	2
Gazi Üniversitesi	6
Pamukkale Üniversitesi	2
Marmara üniversitesi	4
Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi	2
Ufuk Üniversitesi	1
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi	1

Afyon Kocatepe Üniversitesi	1
İnönü Üniversitesi	3
Üsküdar Üniversitesi	1
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	1
İstanbul Okan Üniversitesi	1
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversite	1
Balıkesir Üniversitesi	1
Toplam	29

Tablo 2 incelendiğinde, okul öncesi müzik eğitimi alanında, Gazi Üniversitesinde 6, Marmara Üniversitesinde 4, İnönü Üniversitesinde 3, Ondokuz Mayıs Üniversitesinde 2, Adıyaman Üniversitesinde 2, Pamukkale Üniversitesinde 2, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesinde 2 lisansüstü çalışma olduğu görülmüştür. Diğer üniversitelerde ise sırasıyla, Ufuk Üniversitesinde 1, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesinde 1, Afyon Kocatepe Üniversitesinde 1, Üsküdar Üniversitesinde 1, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesinde 1, İstanbul Okan Üniversitesinde 1, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesinde 1, Balıkesir Üniversitesinde 1 çalışma yapıldığı tabloda görülmektedir. Gazi üniversitesi ve Marmara üniversitesi gibi köklü üniversitelerde okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında lisansüstü çalışmaların daha sık yapıldığı görülmektedir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerin lisansüstü düzeyi nedir?” alt problemine ilişkin elde edilen bulgular aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 3

Okul Öncesi Dönem Müzik Eğitimi Alanında Yapılmış Tezlerin Lisansüstü Düzeyi

Lisansüstü düzey	f
Yüksek Lisans Tezi	27
Doktora Tezi	2
Toplam	29

Tablo 3 incelendiğinde yapılmış tezlerin 27’sinin yüksek lisans, 2’sinin ise doktora tezi olduğu görülmektedir. Okul öncesi dönem müzik eğitimi konusunun genel olarak yüksek lisans öğrencilerinin dikkatini çeken bir konu olduğunu tablodaki veriler doğrultusunda söyleyebiliriz.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerde kullanılan yöntemler nelerdir?” alt problemine ilişkin elde edilen bulgular aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 4

Okul Öncesi Dönem Müzik Eğitimi Alanında Yapılmış Tezlerde Kullanılan Yöntemler

Ana Tema	Ayrıntı	f	Toplam
Nitel	Betimsel çalışma	3	11
	Literatür tarama	8	
Nicel	Deneysel çalışma	4	15
	Tarama modeli	11	
Karma	Karma yöntem	3	3

Tablo 4’te görüldüğü gibi, okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış olan tezlerde çoğunlukla nicel yöntemler tercih edilmiştir. 11 tarama ve 4 deneysel olmak üzere toplam 15 nicel çalışma yapıldığı görülmektedir. Nitel çalışmalarda ise en sık kullanılan yöntem literatür tarama (8) ve betimsel yöntem (3) olmuştur. Sadece 3 çalışmada yöntem olarak karma yöntem kullanılmıştır. Bu verilere dayanarak, okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerde tarama modeli ve literatür tarama yönteminin en çok kullanılan yöntemler olduğu, incelenen tezlerin çoğunlukla nicel çalışmalar olduğu, betimsel, deneysel ve karma desenlere ise daha az yer verildiği söylenebilir. İncelenen tezlerin tüm dünyayı etkileyen pandemi dönemine denk gelmesi ve eğitimde online derslere geçilmiş olmasının deneysel çalışmaların daha az tercih edilmesine neden olduğu düşünülmektedir.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerde hangi gruplarla çalışılmıştır?” alt problemine ilişkin elde edilen bulgular aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 5

Okul Öncesi Dönem Müzik Eğitimi Alanında Yapılmış Tezlerin Çalışma Grupları

Çalışma Grupları	f
Öğretim Elemanları	2
Okul Öncesi Öğretmenleri	12
Okul Öncesi Dönem Çocuklar	7
Piyano Öğretmenleri	1
Şarkılar	2
Müzik Öğretmenleri	2
Müzik Öğretmeni Adayları	1
Anneler	1
Okul Öncesi Piyano Metodu	1
Çocuk Şarkısı Kitapları	1
Sınıf Öğretmeni Adayları	1
Okul Öncesi Öğretmen Adayları	2
Toplam	33

Tablo 5 incelendiğinde, okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında

yapılmış tezlerde okul öncesi öğretmenlerinin (12) ve okul öncesi dönem çocukların (7) en çok çalışılan gruplar olduğu görülmektedir. Öğretim elemanları, şarkılar, müzik öğretmenleri, okul öncesi öğretmen adayları 2’şer tezde çalışma grubu olarak yer alırken; piyano öğretmenleri, müzik öğretmeni adayları, anneler, okul öncesi piyano metodu, çocuk şarkısı kitapları ve sınıf öğretmeni adayları ise 1’er lisansüstü tezde çalışma grubu olarak yer almıştır. Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerde araştırmacıların, çoğunlukla okul öncesi öğretmenlerden oluşan çalışma gruplarını tercih ettiği söylenebilir. Konu alanı gereği okul öncesi dönem çocukları da tezlerde çalışma grubu olarak yüksek oranda yer almıştır. Tezlerin müzik alanında yapılmış olmasına rağmen müzik öğretmenleri ve müzik öğretmen adaylarının çalışma grubu olarak fazla tercih edilmemesi dikkat çekici bir bulgudur.

Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerin veri toplama araçları nelerdir?” alt problemine ilişkin elde edilen bulgular aşağıdaki tabloda yer almıştır.

Tablo 6

Okul Öncesi Dönem Müzik Eğitimi Alanında Yapılmış Tezlerde Kullanılan Veri Toplama Araçları

Veri Toplama araçları	f
Anket	9
Doküman Analizi	9
Gözlem Formu	3
Görüşme Formu	8
Ölçek	8
Uygulamalı Test	1
Toplam	38

Tablo 6 incelendiğinde okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerde 6 farklı veri toplama aracının kullanıldığı görülmektedir. Anket (9) ve doküman analizi (9), tezlerde en çok tercih edilen veri toplama araçları olarak dikkat çekmektedir. Kullanılan diğer veri toplama araçları ise görüşme formu (8), ölçek formu (8), gözlem formu (3) ve uygulamalı test (1) olarak tabloda görülmektedir.

Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerde kullanılan veri analizleri nelerdir?” alt problemine ilişkin elde edilen bulgular aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 7

Okul Öncesi Dönem Müzik Eğitimi Alanında Yapılmış Tezlerde Kullanılan Veri Analizleri

Ana Tema	Ayrıntı	f	Toplam
Nicel	T-testi	4	34
	Yüzde ve frekans	11	
	Nonparametrik test	1	
	Anova	1	
	Faktör analizi	1	
	Mann Whitney U	6	
	Wilcoxon T testi	2	
	Ki Kare testi	1	
	Manova	1	
	Kruskall Vallis anlamlılık testi	1	
	Kolmogorov Simirnov testi	1	
	Shapiro Wilk testi	1	
	Bağımsız grup T testi	1	
	Korelasyon Testi	1	
Hiyerarşik regresyon testi	1		
Nitel	İçerik analizi	9	11
	Gruplama	1	
	Betimsel analiz yöntemiyle	1	
Toplam			45

Tablo 7 incelendiğinde, yapılan tezlerde toplam 45 veri analizi kullanıldığı, bu analizlerin 34'ünün SPSS programı, 11'inin ise nitel veri analizi olduğu görülmektedir. SPSS programı kapsamında en çok yüzde ve frekans (11) tercih edilmiştir. Man Whitney U testinin 6, T- testinin 4, Wilcoxon T testinin 2 çalışmada kullanıldığı görülmektedir. Diğer SPSS programları ise sırasıyla Nonparametrik test 1, Anova 1, Faktör analizi 1, Ki Kare testi 1, Manova 1, Kruskall Vallis anlamlılık testi 1, Shapiro Wilk testi 1, Bağımsız grup T-testi 1, Korelasyon testi 1, Hiyerarşik regresyon testi 1 olarak tabloda görülmektedir. Nitel veri analizlerinde en çok içerik analizinin (9) kullanıldığı görülmektedir. Betimsel analiz yöntemi ve gruplama yöntemi de 1'er çalışmada veri analizi olarak kullanılmıştır. Bu verilere dayanarak, tezlerde çoğunlukla nicel veri analiz yöntemlerinin tercih edildiği, nitel analiz yöntemlerine dayalı tezlerin daha az olduğu söylenebilir. Bu durum tezlerde kullanılan yöntemlerle doğrudan bağlantılı olarak nicel desende yapılan çalışmaların daha fazla olmasından kaynaklanmaktadır.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Araştırmada elde edilen bulgulara göre okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerde en çok çalışılan konu alanları öğretmen yeterlikleri ve çocukların gelişim alanları konuları olduğu tespit edilmiştir. Bu konu alanlarına ilişkin olarak okul öncesi öğretmeni, okul öncesi öğretmen adayları yeterlikleri ile çocukların sosyal gelişimlerinin, araştırmacılar tarafından en

çok tercih edilen konu alanları olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Okul öncesi öğretmenliği lisans programı ve öğretmen ihtiyaçlarının en az çalışılan konu alanları olduğu tespit edilmiştir.

Bu sonuca göre araştırmacılar için konu alanında öğretmen yeterliklerinin ve çocukların sosyal gelişimlerinin diğer konu alanlarına göre daha önemli olduğu görülmüştür. Türkiye’de devlet okullarında okul öncesi dönemde müzik derslerini okul öncesi öğretmenlerinin yürütmesi, müzik araştırmacıları tarafından okul öncesi öğretmenlerinin ve öğretmen adaylarının müzikal anlamdaki yeterliklerinin ve donanımlarının araştırılmasına ve değerlendirilmesine ortam hazırlamaktadır. Okul öncesi öğretmenlerin, çocukların müzik derslerine girmelerine rağmen lisans programıyla ilgili yapılan çalışmaların az olduğu sonucu dikkat çekmektedir. Okul öncesi öğretmenliği lisans programında yer alan müzik eğitimi dersi ile, müzik öğretmenliği lisans programında yer alan okul öncesi dönem müzik dersinin süre, içerik, uygulama gibi değişkenler bakımından incelenmesi önerilmektedir. Okul öncesi dönem müzik eğitiminin çocukların gelişim alanları için son derece önemli olduğunu ortaya koyan çalışmalar (Yıldız, 2019; Deleş ve Kaytez, 2020) olmasına rağmen, müzik derslerini müzik öğretmenliği mezunlarının yerine bir dönem müzik eğitimi almış olan okulöncesi öğretmenlerinin yürütüyor olması dikkat çekicidir. Devlet okullarımızda da özel kurumlarda olduğu gibi okul öncesi dönem müzik derslerine branş öğretmenlerinin girmesinin sağlanması ve bu konuda gerekli yasal düzenlemelerin yapılması önemle önerilmektedir.

Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerin çoğunlukla Gazi üniversitesi ve Marmara üniversitesi bünyesinde tamamlandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Gazi üniversitesi ve Marmara üniversitesi buldukları konum, akademik kadro, çalışma gruplarının ulaşılabilirliği ve kaynak bakımından zengin üniversiteler olduğu için bu üniversitelerde çalışmaların fazla olması beklendiği bir sonuçtur. Bu sonuç doğrultusunda okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerin ülkemizde çok az sayıda olduğu düşünülmektedir. Bireyin müzik ile olan ilişkisinin anne karnında başladığı ve çocuğun gelişimine olumlu katkılarının olduğu (Uluğbay, 2013; Başer, 2015) düşünülürse, okul öncesi dönemde müzik eğitime ve bu alanda yapılan çalışmalara daha fazla değer verilmesi gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Yeni yapılacak çalışmalarda araştırmacıların okul öncesi dönem müzik eğitimine ilişkin yararlı, yapıcı ve alana katkı sağlayan çalışmalar yapmaları önerilmektedir.

Çalışma grubunda yer alan 29 tezdten 27’ sinin yüksek lisans 2’ sinin ise doktora tezi olduğu tespit edilmiştir.

Okul öncesi dönemle ilgili yapılan tezlerin doktora tezi olarak sayıca dikkat çekici oranda az olması, doktora düzeyindeki araştırmacılarca bu konunun tercih edilmediğini göstermektedir. Doktora düzeyi süre, imkan ve deneyim bakımından deneysel araştırmalara, gözlemlere ve kapsamlı literatür taramalarına daha uygun bir dönemdir. Ülkemizde okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında doktora yapmış alan uzmanı akademisyenlere de ihtiyaç olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla yüksek lisans ve doktora düzeyine araştırmaların yaygınlaştırılması yararlı olacaktır.

Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerin çoğunluğunun tarama modeli olmak üzere nicel çalışmalar olduğu, nitel çalışmalarda ise literatür tarama yönteminin sıklıkla kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmacılar tarafından en az tercih edilen yöntemler ise karma, deneysel ve betimsel yöntemler olmuştur.

Okul öncesi dönem ile ilgili kaynakların daha ulaşılabilir düzeyde olması, incelenen tezlerin pandemi döneminde yapılmış olması gibi nedenlerle, yapılan nitel çalışmalarda araştırmacıların literatür tarama modeline yönelmiş olabileceği düşünülmektedir. Nicel çalışmalarda çoğunlukla tarama modelinin seçilmiş olması, anket ve ölçek gibi kolay uygulanabilir yöntemlerin tercih edildiğini göstermektedir. Araştırmacıların deneysel, karma, betimsel ve eylem araştırması türlerinde daha çok çalışma yapmaları önerilmektedir.

İncelenen tezlerde en sık kullanılan çalışma gruplarının okul öncesi öğretmenleri ve okul öncesi dönem çocukları olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Okul öncesi dönem müzik eğitimi derslerine okul öncesi öğretmenlerinin girdikleri ve konu içeriği okul öncesi dönem çocuklar olduğu için en çok bu çalışma gruplarıyla çalışıldığı görülmektedir. Tezlerin müzik eğitimi alanında olmasına rağmen, müzik öğretmenleri ve müzik öğretmeni adaylarıyla yapılan çalışma sayısının az olması dikkat çekmektedir. Günümüzde özel okulların giderek yaygınlaşmasıyla müzik öğretmenliği mezunları bu kurumlarda çalışmakta ve okul öncesi dönemde müzik derslerini yürütmektedirler. Ancak müzik öğretmenliği lisans programında okul öncesi dönem müzik eğitimine ilişkin yeterli bilgi, birikim, tecrübe ve uygulamaya dönük deneyim sahibi olamayan mezunlarımızın bu kurumlarda karşılaştıkları sorunların incelenmesi, ihtiyaçlarının belirlenmesi oldukça önemlidir. Bu konuya ilişkin araştırmaların yapılması, gerekli durumlarda lisans programlarının güncellenmesi, müzik öğretmenlerine yönelik hizmet içi eğitim seminerlerinin düzenlenerek öğretmenlerin ihtiyaçlarının bir ölçüde karşılanabilmesi önerilmektedir.

Çalışma grubunda yer alan tezlerde en çok kullanılan veri toplama araçlarının anket, doküman analizi, ölçek ve görüşme formu olduğu

sonucuna ulaşılmıştır. Gözlem formu ve uygulamalı test ise en az kullanılan veri toplama araçları olmuştur.

Tezlerin çoğunluğunun nicel çalışmalar olması nedeniyle, araştırmacılar veri toplama aracı olarak anket ve ölçek kullanmayı tercih etmişlerdir. Nitel çalışmalarda ise tarama modeli ile yapılmış çalışmaların daha fazla olması, doküman analizi ile veri toplamanın daha sık tercih edilmesini açıklamaktadır. Farklı veri toplama araçlarının da kullanıldığı çalışmaların yaygınlaşması yararlı olacaktır.

Okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış tezlerin çoğunluğunda nicel veri analizlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. En sık kullanılan nicel veri analizleri yüzde ve frekans, Mann Whitney U, T- testi olurken, nitel analizlerden en sık tercih edilen ise içerik analizi olmuştur.

Araştırma sonuçlarına göre okul öncesi dönem müzik eğitimi alanında yapılmış olan tezlerin çoğunlukla nicel yöntemlerle yürütüldüğü, anket ve ölçeklerin daha sık kullanıldığı, frekans-yüzde ve SPSS analizlerinin tercih edildiği görülmektedir. Bu araştırmalar daha çok bir durumun tespit edilmesi ve ortaya konması bakımından önemli olarak görülmekte, ancak ortaya konan durumun çözümüne yönelik bir katkı sunamamakta, yalnızca önerilerle alana katkı sunmaktadırlar. Belirlenen durumların çözümlenebilmesi ya da çözüme yönelik yol gösterilmesi amacıyla daha çok nitel ve deneysel çalışmalara, eylem araştırmalarına ağırlık verilmesi yararlı olacaktır.

Kaynakça

- Aral, N., Can Yaşar, M. (2015). 36-72 Aylık Çocuklar İçin Eğitim Programı. Okul Öncesi Eğitim Programları. Aysel Köksal Akyol (Ed.) S:78-112, Ankara: Hedef Yayınları.
- Başer, F. A. (2015). Müziğin Okul Öncesi Dönemde Çocuk Gelişimine Katkısı. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 0(8). Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sakaefd/issue/11229/134063>
- Bekan, T. (2019). *Okul Öncesi Dönemde Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Problemler ile İlgili Öğretmen Görüşleri* (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F., (2022). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi. s. 47.
- Deleş, B., Kaytez, N. (2020). Çocuk Gelişiminde Müziğin Yeri ve Önemi. *Avrasya Sosyal Ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 7(10), s. 133-142. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/57514/802257>
- Dikici, A., (2002). *Orff Tekniği ile Verilen Müzik Eğitiminin Matematik Eğitimine Etkisinin İncelenmesi* (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/34986> sayfasından erişilmiştir.
- Erden, E., Şeker, S. ve Topoğlu, O. (2012). Music Education in Preschool Period. *IJE-CER*, 1(2), s. 1-12. Retrieved from <http://www.ijecer.net/pfi-sayfalar.php?id=91>
- Etopio, E. A. (2009). *Characteristics of Early Musical Environments Associated With Preschool Children's Music Skills*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). State University of New York at Buffalo.
- Isenberg, J. P., & Jalongo, M. R. (2001). *Creative Expression and Play in Early Childhood*. (3rd Edition). NJ: Merrill.
- Kitirci, B., Özcan, I., Keleş, B. Y., Torun, Ş. (2015). *Farklı Müzik Bileşenleri ve Çalgı Aleti Tınlarının Emosyon Değişimlerine Etkisi*. VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Kütahya. (PDF) [Farklı Müzik Bileşenleri ve Enstrüman Tınlarının Emosyon Değişimlerine Etkisi \(The Impact of Different Musical Elements and Musical Timbre of Instruments on Emotion\)](#) ([researchgate.net](https://www.researchgate.net)) sayfasından erişilmiştir.
- Küçüköncü, Y. (2000). Sınıf Öğretmenliğinde Müzik Eğitimi. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(7), 8-12. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/pauefd/issue/11136/133196>
- Deniz, J. ve Kürücü, N. (2019). Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Öğretimi Öz Yeterlilik Algularının İncelenmesi. *SOBİDER: Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(34), s.112-126. DOI :10.16990/SOBIDER.4799
- Schellenberg, G. E. (2012). Music Lessons, Emotional Intelligence, and IQ. *Music Perception*, 29(2), 185-194. DOI: 10.1525/mp.2011.29.2.185

- Sığırtmaç, A. (2002). Müzik Eğitiminin Okul Öncesi Dönem Çocuklarının Gelişim Alanlarına Etkisi. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(23), s. 23-25. Retrieved from <https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/1607/>
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2011). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Anı Yayıncılık.
- Tezel Şahin, F. (2006). *Müzik ve Hareket. Müziğin Okul Öncesi Eğitimde Kullanılması*. Ankara: Kök Yayıncılık.
- Uçan, A. (2001). *Okul Öncesi Müzik Eğitimi ve Programı, Müzik Öğretimi*. Ali Öztürk (Ed.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Açık öğretim Fakültesi Yayınları.
- Uluğbay, S. (2013). Müzik Eğitiminin Çocuk Zekâsına Olan Etkileri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 21(3). Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/210008>
- Ürfüoğlu, A. (1989). *Bebeklik ve Okul Öncesi Dönemde Müziğin Gelişimi ve Eğitimi*. İstanbul: Ya-Pa Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, G. (2019). *Okul Öncesi Dönemde Müzik Eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.



Bölüm 10

ABDÜLKADİR MERAGİ'YE VERİLEN ÖDÜL "KERÛB ALTIN DİNARLARI", YAHUDİ-HRİSTİYAN ALTINLARI MIYDI?

Recep USLU¹

¹ Doç.Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Türk Musikisi Bölümü, email: recep.uslu@medeniyet.edu.tr; Orcid no: 0000-0002-3849-2982

GİRİŞ

Abdülkadir Meragi özetle şöyle anlatır: “Tebriz’de, (Celayirli Sultan Hüseyin’in huzurunda) zamanın musiki ustaları ve bestecileri hazırıldılar, dediler ki “bir kişi için bu imkansızdır, olamaz”. Bu fakir (Meragi) “imkanı vardır” dedim ve “öyleyse yap da görelim” diyerek bunu benden istediler. Hacı Radiyyüddin Rıdvânşah ki müzikte otorite idi, “işte yüz bin dinar altın kerûb” (dinar-ı zer-i kerûb) ortada, ancak sanatı hangi biçimle yapacağını ve terkipleri ve makam ve usulleri biz belirleyeceğiz, sen de onun üzerine yapman gerekir” dedi. Kulcuk (Meragi), buna söz verdim ve kabul ettim. Hacı Rıdvânşah, yüz bin dinar için bir senet yazdı. xxx 30 gün sonunda Hacı Rıdvânşah, yüz bin dinarlık ödülü kendi kızıyla, nikahlım olarak gönderdi (Meragi, 2015: 206)”.

Abdülkadir Merâgî, her gün bir adet olmak üzere 30 gün devamlı bir nevbet-i müretteb besteleme üzerine kurulu iddiayı, kendi ifadesiyle “üstatlık imtihanı” olay bilgisini ilk defa, elimizde olmayan *Kenzu'l-elhan*’da yazdığını *Câmiü'l-elhan* adlı eserinde belirtir ve olayı yer, sultan adı, yılı belirterek kimlerin şahit olduğunu tekrar anlatır (Meragi, 2009: 274-277, 285). Bu eserde yer ve yıl belirtilmiş, ödül miktarından bahsedilmemiştir. Meragi’nin kendi yazdığı diğer eserlerinde bazen eksik bazen farklı yıl belirterek anlatımında bazı problemler dikkat çekmektedir. Olayın geçtiği yıl, ortaya konan ödülün miktarı gibi problemler üzerinde durmak ve açığa kavuşturmak gerekmektedir.

Makalenin amacı anlatıda geçen ödülün cinsi olan “dinar-ı zer-i kerûb”un ne olduğunu anlamaya çalışmak olacaktır. Makalenin sınırları Meragi’nin kullandığı “kerûb” kelimesinin tarihini kapsamakla beraber, kerûbun tarihini ilgilendirmeyen konular makale dışında tutmaya çalışılmıştır. Makalenin yöntemi, nitel araştırmanın gereği bilgi sınıflandırmadır. Kerûb merkezli bu araştırma Meragi ile ilgili araştırma yapan çalışmalarda, “kerûb” konusunda herhangi bir açıklama yer almamaktadır. Bu gerekçe ile Meragi’nin verdiği olayın tarihi için aktarılan farklı yılların doğrusunu tespit problemi öncelikle ele alındıktan sonra, ödül ve ödül için verilen “kerûb” konusuna girilecektir.

Olayın Gerçekleştiği Yıl

Kaynaklara baktığımız zaman ilk problem olayın gerçekleştiği yılda görülmektedir. Meragi, ayrıca diğer eserlerinde de bu olaydan söz eder (1418 tarihli *Muhtasar Makasid* (Biniş yay., 1966:194); 1418 tarihli *Muhtasar Makasid (lis-Sultan Şahrüh)*; 1418 tarihli *Kitab-ı Lahniyye* (Bodleian, vr.53); 1432 tarihli *Zevâid-i Fevâid* (çev.Uslu, 2018: 43) adlı eserinde yılı farklıdır (781/1400 yılı yazılıdır); Hatta oğlu Abdülaziz Meragizade (*Nekâve*, NO, nr. 3646, vr. 70) bu olayı anmaktadır.

Araştırmacılar farklı yazmalardan edindikleri bilgileri kullandıkları için olayın tarihi hakkında farklı yılları vermişlerdir. İlk doğru tarihi veren Rauf

Yekta (2001: 295) konuyu tartışmadan vermiştir. Özalp (2000: c.1, s. 130), olayın gerçekleştiği tarih için 12 Aralık 1876 tarihini belirtmesi; Sarton'un (1931: III/2, s. 1570) bilim tarihine giriş kitabında verdiği 1379 tarihi yanlıştır. Bazı araştırmalarda ise nevbet-i müretteb olayı kronolojiye dikkat etmeksizin anlatılır ki, sanki olay Sultan Ahmed Celayiri zamanında olmuş izlenimi vermektedir ki bu doğru değildir. Araştırmalarda olayın tarihinin farklı verilmesi, Meragî'nin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Nuruosmaniye Ktp, Leiden Ktp nüshaları olmak üzere üç *Makasid (lis-Sultan Murad)* (2015: 206) nüshasından yapılan tercümede h.779 yılını vermesi gibi, yazmalarda farklı tarihler vermesinden kaynaklanmaktadır. Olayın meydana geldiği doğru tarih 10 Ocak 1377 (h. 29 Şaban 778) yılı ile ödül bilgisi verilen eserin yazıldığı 1423 yılı arasında tam 46 yıl geçmiş. Olayın anlatımında ödülü getiren Raziyyüddin'in kızından bahseden ve nevbetin tam tercümesini ve doğru tarihi veren Rauf Yekta Bey'in, Bardakçı'nın (1986: 26-28) ve Öztuna'nın dikkatini çekmeyen, Meragî'nin farklı eserlerinde farklı tarihler yazdığı tespit edilmiş ve hangisinin doğru olabileceği daha önce tarafımdan tartışılmıştı (Uslu, 2015: 10; Uslu, 2022a: 11-12).

Ortaya Konan Ödül Neydi?

Meragî'nin bu olayı birkaç eserinde ve bazen eksik anlattığından söz etmiştik. *Makasid (li-Murad)* dışında diğer eserlerinde Ramazan'da 30 nevbet-i müretteb bestesi yaptığını anlatırken, ortaya konan 100.000 dinar ödülünden söz etmez. Ortaya konan ödülün cinsi ve miktarından bahseden ayrıntılı tek anlatımın olduğu metin II.Murad'a yazılan *Makasid* (2015: 206) nüshalarında yer almaktadır. Burada ortaya konan ödülün birimi için iki ifade geçmektedir. İfade ilkinde "dinar-ı zer-i kerûb" (kerûb altın dinarı), ikincisinde "dinar" şeklindedir. Bu ifadelere bakılırsa doğru anlaşılması için irdelenmesi gerekmektedir. 100.000 dinar mı? yoksa 100.000 dinar-ı zer-i kerûb mu? Öncesinde terimi "dinar-ı zer-i kerûb" olarak tam yazıp, sonrasında "dinar" kısaltmasıyla yazması normal kabul edilebilir. Nasıl olsa daha önce açıkça yazdım gibi. Fakat doğru anlaşılmasının çözümlenmesi önemlidir. Bu ödülü günümüz değerine çevirmek istediğimizde "dinar" üzerinden mi, yoksa "dinar-ı zer-i kerûb" üzerinden mi hesaplamalıyız? Sorusunun cevabı için bu konunun netleşmesi gerekir.

Ödül konusunu "dinar" olarak değerlendiren Bardakçı (1986: 27) dışında Öztuna (1988: 12, 1 dinar= 12,5 gr gümüş para= günümüz 5 milyon USA doları olarak), o günkü parayı, eserini yazdığı 1988 yılındaki değerle 100 milyon dolara denk gördüğünü yazmaktadır. Onun hesabı "100.000 dinar-ı zer" (altın dinar) üzerinden yapılmıştır. Eğer ödül "100.000 dinar-ı zer" ise Öztuna'nın hesabı doğru kabul edilmelidir. Fakat ödül "100.000 dinar-ı zer-i kerûb" (kerûb altın dinarı) ise hesabın değişeceğini herkes kabul eder. Dolayısı ile Meragî'nin ifadesindeki en anahtar kelimenin "kerûb" olduğu ve "kerûb"un

doğru çözümlenmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Bunun gibi olayları her anlattığında ödülden bahsetmemiş olması, ödül hakkında şüphelenmemizi gerektirmez, ama ödülden söz ettiği miktar konusunu bir kez açıklamış ve açıkladığı kelimelerin doğru anlaşılması gerekir. Olayı anlatan birçok yazar (Bardakçı, Öztuna gibi) kaynaklara işaret etmelerine rağmen, ayrıntıdaki “dinar-ı zer-i kerûb” üzerinde hiç durulmamıştır. Kerûb ayrıntısına ilk defa tarafımdan *Makasid (li-Murad)*’ın Türkçe çevirisinde dikkat çekilmiştir (Uslu, 2015: s.10).

Farsçada Kerûb Nedir?

Dihhuda’nın ansiklopedik sözlüğünde aynı imla ile yazılan üç kelime bulunmaktadır. 1-Arapçadan isim, çoğulu kürub, Arapça kerb’den (kef ile), acılar ve hüznler anlamında; 2-Kürub, Arapça mastar olarak kerb’den (kef ile), “nezdik gerdiden= yaklaşmak” anlamındadır; 3-Kerûb (Arapça isim, kef ile), İbraniceden, yakın melek, çoğulu kerûbiim. Aynı eserin “kerûbi” maddesinde açıklama yapılırken, Tevrat’ta bu kelimenin geçtiğinden ve bahsedilen meleklerin iki kanadının olduğundan, Ahid Sandığı’nı koruduklarından söz eder. Eserde aynı anlamda açıklamasını verdiği “kerûbiyyan, kerûbiyyun, kerûbiim” kelimelerinde, kerûb kelimesinden çoğul oldukları belirtilmiştir. Dihhuda sözlüğünde Hakani’den (ö. 595/1199), Sa’î Şirazi’den (ö.691/1292), Hafız-ı Şirazi’den (ö. 792/1390 [?]) örnek verilen şiiirlerde görüldüğü gibi Fars edebiyatında kullanılan bu kelimenin Türk edebiyatında da kullanıldığı tespit edilmiştir (Divan edebiyatı şiiirlerinde görülen kerûb, bazı araştırmacılar tarafından “azap meleği, büyük melek” şeklinde yanlış değerlendirilmiştir, doğrusu “yakın melek, sadık melek, sadık melek yaratılışı” olmalıdır).

Meragi eserlerinden sadece birinde “kerûb” kelimesini bir kere ve bir sıfat tamlaması içinde kullanıyor olması, bu kelimenin, yukarıda sayılan anlamlar arasından bir isim olması gerektiğini ve İbranice-Arapça asıllı “kerûb” okunması gerektiğini göstermektedir. Dolayısı ile diğer aynı imla ile yazılan Arapça “kürûb” kelimesi, anlamları açısından ifadeye uygun görülmemektedir. O halde buradaki ifadede kastedilen kerûb nedir? Kerûb ne anlama gelmektedir? Dihhuda Lügatname’sindeki kerûb, “yakın melek” anlamı ile Meragi ifadesinin ilgisi nedir? Kerûb’un dinarla ilgisi nedir? İşte açıklanması gereken noktalar budur. İbraniceden geçen bu kelime için bakılan sözlüklerden anlaşıldığı kadarıyla Farsçası, Osmanlıcası ve Arapçası aynı olan “kerûb” (İngilizcesi cherub, İbranicesi keruv, çğl.keruvim ve cherubim; kullanılan sözlükte tekil imlaya özen göstereceğiz, çoğulu gösterilen cherubim yerine kerûblar diyeceğiz), Yahudi-Hristiyan dünyasında dini bir terimdir.

Yahudi-Hristiyan Dünyasında Kerûb / Cherub Nedir?

Prof.Dr. Ali Erbaş, “Melek” (DİA) maddesinde “kerûb”dan bahseder. Onun ifadeleriyle Yahudilikte, iki tür melekten, birincisi büyük melekler, “ikinci grup

melekler ise Tanrı'nın maiyetini oluşturmakta ve O'na hamd etmektedir. Bunlar Seraflar (İşaya, 6/2), Kerübiler, Hayyot, Ruh ve Ofaniler (Hezekiel, 2/2; 10/2) gibi ayrı isimler taşıyan alt gruplara ayrılmıştır.” (Wigoder, 2002: 62; Coudert, 1987: c.1, s.284; Lindsay, 1912: 11). Bazı yorumcuların “Hayyot, Talmut'ta kerûb meleklerden bir grup olup kutsal canavarlardır; Ofanim, kerûblar için kullanılan İbranice terimdir (Davidson, 1971: 142, 213)” açıklamaları bu ayrımın biraz da yapay olduğu izlenimini vermektedir. Ancak bütün vücudu kömür gibi yanan ateş veya kutsal canavar gibi farklı tanımlanan kerûbları birbirinden ayırmak gerekmektedir (Davidson, 1971: 166). Kerûbun bir melek grubunun adı olduğunu anladıktan sonra, Türkçeye çevrilen bir Kitab-ı Mukaddes metninden hareket ederek araştırmaya başlanabilir.

Kerûb melekleri nasıl meleklerdi? “İncil” (= Evangel) adlı bir kitabın “Yunanca Aslından Çağdaş Türkçeye Çevirisi”nde “9/Eski Antlaşma'da Tapınak 1-7” suresinde Yahudilerin bir tapınağından ve tapınakta bulunan Kutsal Sandık'tan (Ahit Sandığı) bahseder. Bu sandıkta “9/5.ayet. Harun'un filizlenen asası ve Antlaşma levhaları saklanırdı. Sandığın üzerinde 'Yücelik Kerubimi' günahları gideren bağışlamalık yerine gölge salardı.” diye geçen “kerûbim” kelimesi hakkında, kitabın “Açıklamalar” kısmında “kerûb, çoğulu Kerubim” dendikten sonra “Kutsal Kitap, Yaratılış (3:24) bölümünde Tanrının onlara cennetteki yaşam ağacını koruma görevini verdiğini; Tanrı tapınağında Kutsallar Kutsalı'na gölge salan bu simgesel, göksel varlıkların (Mısır'dan Çıkış 25:18-22) yüceliğin gücünü betimleyen kanatlı, eli ayağı olan canlı varlıklar (İncil Sevinç Getirici Haber, Siegen, ts., İbranilere Mektup Bölümü) oldukları söylenmektedir. Pek çok sayıda Eski ve Yeni Ahit Kutsal Kitap metni (Adams, 1846: 87, 101, 344, 356, 443, 540, 745, 764, 778, 945, 1273) ve yine pek çok çeviri ve yorum kitabı olduğundan dolayı, öncelikle daha genel bilgiler veren ansiklopedilerden araştırarak “kerûb”a bakalım.

Turner-Couter (2001: 267) kerûb kelimesi için “Roma dönemi Semitic bir kelime” olduğunu kısaca belirttikten sonra “bk.Cherub” diyerek atıf yapar. Ansiklopedik sözlükte “Cherub, Choreb, Kerub (Roman, Semitic, muhtemelen Asuri), çoğulu Cherubim, Eskiden Asurlularda kutsal yerleri, mabedlerin kapısını bekleyen boğa kafalı insan veya kartal kanatlı olarak tasvir edilmişler. Bazı efsanelerde yüksek dereceli melekler veya Tanrının mesajcılarıdır. Bible'de dört yüzlü, dört kanatlı ve buzağı ayaklı olarak tasvir edilir. Bk.Angels (Turner-Coulter, 2001: 122; Coudert, 1987: c.1, s.284 vd)”. Bu açıklama kerûb konusunun 1-Kadim dünyada benzerleriyle, 2-Yahudilik-Hristiyanlıkta, 3-Sembolizmde (şîâr / göstergebilim) kerûblar olmak üzere alt başlıklara işaret etmektedir. Öncelikle bizi burada doğrudan ilgilendiren kelimeyi, makalemizin amacı gereği, son iki başlıkta ele alalım ve yeri geldikçe kadim dünyada ne ifade ettiğine de değinelim. Gregg'in (2011) ansiklopedisi, Yahudi ve Hristiyanlık inanışlarını dikkatle ve ayrı ayrı ele aldığı için; Jameson'un eserleri (1879, 1895), Batı sanatında kerûb çizimleri konusunda verdiği kronolojik bilgiler

için önem arz ederken, bu konuyu müstakil başlıklarla ele alıp geniş bilgi verenler de olmuştur (Ott, 1896: 38-57).

Yahudilerin kabul ettiği, Talmut'ta kerûblardan bahis yoktur (Lindsay, 1912: 11); ancak kabul ettikleri Eski Ahit'teki (Old Testament) cherub melekleri (sadece kanonitik mezhep geleneğinde melek kabul edilmezler. Davidson, 1971: 86), Tanrı'ya yakın, cennette yaşam ağacını bekleyen ve onu koruyan bekçi ve kanatlı melekler grubudur (Gregg, 2011: 51; Coudert, 1987: c.1, s.284). Devamlı Tanrıya hamd ederler ve onu överler ve cennette bekçidirler (1). Musa, Tanrıyla iki kerûb meleği arasında konuşmuştur (2). İlk Süleyman Mabedi'nin içinde korunan Ahit Sandığı'nın kapağına altın iki kerûb sembolü (bazen çizim bazen heykel şeklinde gösterilir) yapılmıştır (3).

Hem Yahudilik hem Hristiyanlıkta bahsi geçen her üç inanç vardır (Wigoder, 2002: 78; Gregg, 2011: 39; Davis, 1894: 78-84; Farb, 1967: 85, 86 cherub sembolü; Adams, 1846: 87, 101, vdğr; Browne, 2003: 95-108; Davidson, 1971: 85, 214; Atasagun, 1996: 33; Atasagun, 2001: 131; Coudert, 1987: c.1, 285). Yahudilikte Zaphiel meleği (farklı imlalarla: Zaphiel/ Zapkiel/Zopiel), kerûb melekler korosunun baş meleğidir (Gregg, 2011: 21; Davidson, 1971: 322, 325, 326); Uriel, hem Yahudilikte hem Hristiyanlıkta, kerûb meleklerinden biridir ve müzik tutkusu verir (Gregg, 2011: 39, sayfanın yan tarafında Uriel resmedilmiş; Davidson, 1971: 298); kerûblardan biri olan Joel veya Zarahel meleğinin imajları Ahid Sandığı üzerine oyulmuştur (Gregg, 2011: 50). Elders (daha yaşlılar/eskiler) denilen bir grup şarkı söyleyen melekler, kerûblar veya başmelekler arasında sayılırlar (Davidson, 1971: 102; Browne, 2003: 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 121, 163, Hristiyanlık- Amerikan yerlileri- Budizm karışımı meditasyon üzerinden bazı anlatılara göre aniden görünen kerûbların meleksi sesleri ve müzik söylemekle ilgisi üzerinde çokça durur). Melekler hiyerarşisinde kerûblar, serafimler (seraf, yılanı benzer yaratık anlamında olduğuna dikkat çekilir: Schimmel, 1954: s.68) grubundadır, serafimlerden sonra anılırlar. Bu kerûb meleklerden Zaphiel, Elders ve Uriel'in müzikle ilgisi konumuzu ilgilendiren kerûblar müzikle hamd ediciler korosuna ışık tutmaktadır. Bortniansky, Tchaikovsky gibi bazı besteciler kerûblar ve serafimler adına ilahiler bestelemişlerdir (Ritter, 1947, resim altı yazısı: kilisede ritmik koro, Bortniansky'nin cherublar ilahisi). Bazı bestecilerin dini müzikleri, kerûbların müziği gibi değerlendirilmiş, Bach'ın müziğinden hareket ederek dini semboller, müziğin inici-çıkıcı notalarıyla ilgili görülerek konferans konusu yapılmıştır (Schimmel, 1954: 72-73).

Kerûb Sembolleri (İkonografi)

Sembolizm ile ilgilenenler, kerûb sembollerinin ilk örneklerini Asur-Babil-Hitit-Akad (Nathan, 1961: 43; Turner-Coulter, 2001: 122; Hewson, 1860: 3-16, Asurlu kanatlı sembol ve Ezekeil'in cherublar tanımı; Gooder, 2011:

12, 32, 40; Appleton, 1959: 3, 97; Anonim, 2008: 122 kutsal sandık üzerinde kanatlı iki yetişkin cherub meleği, 215, 1445 tarihli tabloda altın halka içinde genç ergen cherublar; Fellow, 1995: 14, 38 vd kıvrık saçlı putto cherublar; Davidson, 1971: 86-87; Coudert, 1987: c.1, s.285; Lindsay, 1912: 13) olmak üzere Ortadoğu halklarına kadar dayandırılır. Kelimenin kökeni Akadca “keribu” veya “kerubu” bazılarına göre “koruyucu, şefaet eden” bazılarına göre “yalvaran, dua eden” anlamına gelmektedir (Wigoder, 2002: 162; Davidson, 1971: 86), bazıları ise Asurca, kanat anlamına gelen “reçub” kelimesinden değişerek geldiğini, bazıları ise Hitit inanisındaki “grifin/ griffon” kelimesinin değişimi ile ilişkili olduğunu söylerler. Daha çok mabetler veya sarayların kapısına “koruyucu ilah” anlamında “kanatlı aslan veya boğa veya kartal veya insan” heykelleri veya kabartmalarının yapılmasının anlamı budur (Davidson, 1971: 85; Turner-Coulter, 2001: 122; Jameson, 1895: 47 dört kanatlı Asur kabartması; Coudert, 1987: c.1, s.285). Tunç Çağına ait Kenan ve Fenike bölgelerinde yaygın olarak bulunan “insan başlı kanatlı aslan” figürleri ile de ilişki kurulmuştur.

Bu kadim kültürlerden Yahudilik-Hristiyanlık kültürüne geçen ilk kerüb sembolü, üzerinde gözler olan dört kanatlı ve biri boğa, biri aslan biri kartal biri de insan suretinde dört yüze sahip olan bir bekçi melek şeklindedir (Didron, 1851: 453 figür 117’de Bizans 13.yy kerûblar sembolü; Davidson, 1971: 85; Turner-Coulter, 2001: 122; Jameson, 1895: 126; Coudert, 1987: c.1, s.285; Ünal, 2011: 117, 118). Ayrıca çocuk yüzlü dört kanatlı melek sembolü de kerüb sembolü olmuştur. Zamanla iki kanatlı çocuk hatta bebek kerûblar bazen müzisyen olarak tasvir edilmeye, heykellerinin yapımına ve çizilmeye başlanmıştır. Wigoder’in (2002: 162-163) Yahudi ansiklopedisinde yer alan ifadesiyle “Hristiyan ikonografisinde ve Batı sanat dünyasında kerûblar, çok güzel yüzlü masum çocuksu melek, ilahi adaleti ve zaferi sembolize ederler. Bu konuda zengin bir literatür vardır. Yargı günü İsa, Meryem veya Tanrı etrafında kerûblar (Didron, 1851: 113-114 figure 16; Hulme, 1891: 31, 38, 72, 137; Jameson, 1895: 45); Raphael veya Michalenfgelo gibi ünlü ressamın tabloları da dahil olmak üzere dört kanatlı veya iki kanatlı çocuk yüzlü, bazen yetişkin veya ergen gösterilen kerub sembolü: Jameson, 1895: c.1, s. 42; Didron, 1851: 452; Jenner, 1910: 66, 67; Schimmel, 1991: 100, 200; Davidson, 1971: 85-86, 331; Jameson, 1895: 44, 47, 55, 73; Jameson, 1879: 23, 44-45, 54, 75, 88-89, 268, 318-319, 324, 326; Coudert, 1987: c.1, s.285); Michelangelo’nun Temptation and Fall adlı tablosunda eli kılıçlı çocuk sembolüyle gösterilmiş (Dillenberger, 1965: 124-125) olması gibi kilise ikonlarında çeşitli kerüb (Strzygowski, 1885: 77 vd.r; Whone, 1977: 8 vd., 70-71; Clements, 1965: 29-40) örnekleri boldur.

Hristiyanlıktaki “çocuk yüzlü keruvim”in, eski Yunan mitolojisindeki “cubid/ eros”tan üretilen “putto” adlı yaratıklardan etkilendiğini iddia edenler (Israel in Egypt, 1996) vardır ki, bu doğru değildir. Çünkü Avrupa eski Yunan mitolojisi ile Rönesanstan sonra ilgilenmeye başlamıştır, oysa

Jameson'un gösterdiği gibi çocuk melek figürleri XIV.yüzyılda görülmeye başlamıştır. Bazı görüşlere göre kerûblar aynı zamanda dört elementten toprak ile ilişkilendirilmiş (Piras, 2005: c.1, s.348), yeryüzünde insanların dua ve isteklerini Tanrı'ya ileten melekler olarak tasvir edilmişlerdir. Wigoder "Rabbînik kaynaklara göre Fenikelilerden miras alınan kültürle ilk Süleyman mabedinde kral tahtının yanına iki koruyucu melek (kerûb) heykeli, mabed işgalci askerler tarafından yıkıldıktan sonra yenilenince tekrar yapılmadı. Ünlü Yahudi filozofu Maimonides, kerûbların, seraf melekler takımındaki yerlerinin önemine işaret etmiştir" (Wigoder, 2002: 162-163). Kur'an-ı Kerim'de (Sebe, 12) Hz.Süleyman'a heykeller yapıldığını belirtir. Ancak bazılarınca ikinci mabedin süslemelerinde palmiye ağacına bakan iki kerûb vardı, her kerûbun iki yüzü, yüzlerinin biri insan diğeri ise genç aslan şeklinde idi (Narkiss, 1970: 61). Burada anılan Maimonides, kerub konumuzun tarihi için önemli bir figürdür. Maimonides kimdir?

Moşe Ben Maimon (Maimonides/ Meimunides, Musa b. Meymun, İkinci Musa), d.1135-ö.1204, Endülüs- Kurtuba'da doğdu. Fas, Kudus'ten sonra, Mısır-Fustat'a yerleşti. Eğitiminde pek çok İslami kitap okudu. O sırada Mısır'da Fatımiler hakimdi, 1171 yılından sonra Eyyubi- Kölemenler hakimiyeti ele aldılar. Bir taraftan Yahudi dini diğeri taraftan hekimlik bilgisi ile tanındı. Yahudi din adamları ile görüşmeleri sonucu cemaat lideri olarak kabul edildi. Mısır hakimi Eyyubi ailesinin hekimi olarak görev yaptı. Bu onun fikirlerinin yayılmasında önemli bir aşama idi. Öğrencileri, yazdığı kitaplardaki Yahudi inanç sisteminin yayılmasında etkili oldular. Öldüğü zaman Taberiyeye gömüldü. 1168'de Arapça yazdığı Yahudi inancıyla ilgili ilk kitaptan sonra (1296'da Yahudi İnanç kitabı İbraniceye çevrildi) 1172 yılında Yahudi lideri kabul edilmiş, 1180'de ikinci kitabını, 1186'da üçüncü kitabını yazdı. Tıpla ilgili önemli eserleri de vardır. Maimon'un kitaplarının kısa zamanda İbraniceye, sonrasında farklı dillere çevrilmesiyle yayılmış, Yahudilikte güçlü bir mezhep haline dönüşmüştür. Kitaplarında pek çok Yahudi inanç problemini ele almış, içinde yeniden dirilmenin bulunduğu 13 adet iman esasının ilk tespitini yapmıştır (Kutluay, 1965: 128). Şüphesiz görüşleri Peruşim, Sadukim, İsiyim gibi MS 3.yyda ortaya çıkan mezhepler arasında yerini aldıysa da, daha çok cennet-cehennemi kabul etmeyen Sadukilere karşı Peruşim ve İsiyimlerin (Cilacı, 1975: 44-46) Rabbînik inanç esaslarını destekledi ve düzenledi. Bunun yanında onun kerûb (keruv, cherub) meleklerinin çocuksu sadakat ve hamd edici şarkılar söyleme özelliklerine ilk defa dikkat çektiği söylenir. Gerçektende Maimonides'in kerûb melekler konusundaki görüşlerini ele alan bazı araştırmalardan söz edebiliriz.

Görüşlerini 1857'de ölen bir başka Yahudi hahamın ele aldığı bir kitapta Maimonides'in meleklerin adlarını açıklarken "kerûb nedir? açıklamasında meleğin adını şarkı söyleyen küçük çocuklar gibi görünen şekilde açıklamış olduğuna dikkat çeker (Maimonides-Bernard, 1832: 85). XX.yüzyılın

başlarında derlenen Yahudi adetlerine yön veren kitaplarda insanlara örnek olarak meleklerden bahsedilirken, Maimonides'in bahsettiği kerûblar diğer meleklerle birlikte anılarak "canlı yaratıklar Rabbi için şarkı söyler, kerûblar yüceltir, serafimler şarkılarında övgüler, melekler Rabbi kutsar, her meleğin önünde orfan ve kerûblar, her orfanın karşısında bulunan melekler, birbirlerine karşı övgü şarkıları söylerler" (Isaacs, 1830: 190) diye tanımlanırlar. Bir diğer yorumcu Cohen (1927: 66), Maimonides'in kerûblar gibi tek tip melek olmasını, böyle bir inancın insanı yanıltacağını, kerûbların Tanrıdan sonra ikincisi olduğunu düşünmelerine, yani bir dualizm sanmalarına sebep olurdu, bu nedenden dolayı meleklerin çeşitli türlerde ve hiyerarşik olmaları gerektiği şeklinde görüşünü açıklar (Lindsay, 1912: 12).

Muhtemelen Hristiyanlıktaki kerûbların çocuksu görünen ve şarkı söyleyen melekler şeklini almasında Maimonides'in (ö.1204) etkisi olduğunu, en azından bu etkinin eserinin tercüme edildiği yıl (1296) sonrasında, XIV.yy ile başlamış olabileceğini göstermektedir. Bu fikri desteklemek için Jameson'un (1895: 42-45, 52, 58), Batı resim sanatında çocuksu kerûb çizimlerinin XV.yy öncesine uzandığından, 14.yy'da şekilsiz çizilen koruyucu melek figürlerinden (Jameson, 1879: 23; Coudert, 1987: c.1, s.285) söz etmesine dikkat çekebiliriz.

Günümüzde de Maimonides görüşlerinin Yahudilikte ayrı bir önemi vardır. Yahudilikte Maimonides'in etkisini araştırmak dinler tarihinin önemli bir konusudur. Maimonides'in ölümünden yıllar sonra Bağdat'a gelen Meragi zamanı için Celayirîliler'in başkenti olan ve en önemli gelir kaynağı olan Bağdat'ta Yahudiler-Hristiyanlar tarihine kısaca bakmak gerekmektedir.

Bağdat'ta Yahudiler ve Hristiyanlar?

Yapılan araştırmalara bakılırsa Bağdat'ta Yahudi ve Hristiyan nüfusu kuruluşundan beri mevcuttu. Daha ayrıntılı ifade ile Bağdat'ta Araplar, Mevalîler (Türkler, Farşlılar ve diğerleri) olmak üzere iki önemli iki grup yanında Hristiyanlar (Rumlar-Ermeniler), Yahudiler (ve Sabiiiler), Mecûsiler gibi çeşitli dinden insanlar da vardı. (Akgül, 2022: 23-24). Bu İslamın getirdiği birlikte yaşama hukukunun sonucudur. Abbâsî halifesi Ebû Câfer el-Mansûr tarafından başlayan Bağdat'ın yapımı 146/763 yılında bitmişti. Bağdat, Abbâsîlerin 1258 yılında yıkımından itibaren İlhanlılar (1256-1353) ardından Celayirîliler (1340-1431) hakimiyeti süresinde devlet ve kültür merkezi olmuştur (Akgül, 2022: 22).

Yahudiler, Bağdat'ın Batısındaki Remle ve Sûkus-selasâde ve doğusunda yer alan Şemmasiye (en eski sinagogların olduğu yer. Kan, 2010: 133), İbn Cerde mıntikasına, ardından merkez çarşının olduğu Kerh mahallelerine de yerleştiler. Hristiyanlar Bağdat'ın kuzeydoğusunda oturuyorlardı (Akbaş, 2021: 33, 34). Kerh mahallesinden geçen nehir kolunda Kerhaya veya Yahudi Köprüsü (Kantaratü'l-Yahud) bulunuyordu (Dündar, 2019: 159). Fakat

Abbassiler döneminde çeşitli siyasi uygulamalar zaman zaman Hristiyan ve Yahudileri zor durumda bıraktığı olmuştur (Dündar, 2019: 138). Abbassilerden sonra Bağdat'a hakim İlhanlı hükümdarlarıdır. Abaka Han tarafından, büyük yararlılıkları görülen Şerefeddin Cüveyni, 1271'de Bağdat hakimi olduğu zaman onu tebriğe gelen Yahudi ve Hristiyanların da bulunduğu mecliste Safiyyüddin Urmevi'nin okuduğu beste, Kutbuddin Şirazi tarafından ayrıntılı bir şekilde notaya alınmıştır (Uslu, 2022b: video makale). Daha sonra yerine geçen Argun'un (salt. 1284-1291) hâkimiyeti sürecinde Yahudi maliye nazırı Sadüddeve'nin kardeşi Bağdat'a vali olunca bölgede Yahudilerin itibarı artmıştır. Bağdat, 1339-1340 yılına kadar İlhanlılar'ın hâkimiyeti altında kalmıştır (Güler, 2018: 48). Annesi Argun Han'ın kızı olan Celâyirîliler'in kurucusu Hasan-ı Büzürg, 1339 yılında Bağdat'a yerleşerek 1410'a kadar süren hâkimiyetini bu topraklar üzerinde gerçekleştirmiştir (Güler, 2018: 49). (Bundan 20 yıl sonrasında Üveys'in oğlu Hüseyin Celayiri zamanında Meragi'nin nevbet-i müretteb olayı Tebriz'de gerçekleşmişti).

Yahudi ve Hristiyanların Bağdat'taki geçim kaynakları incelendiğinde "Genelolarak, Arapların ticaretle, Nabatîlerin ziraatle, Bedevîlerin hayvancılıkla, Türk ve Deylemlilerin askerlikle, Hristiyanların tabiplik ve tercümanlıkla, Yahûdîlerin ise ticaret ve kuyumculukla uğraştıkları söylenebilir" (Dürî, 1974: 33'den Dündar, 2019: 223). Ancak "şehrin kuruluş başlangıcında Yahudilerin meyhanecilik, kasaplık, debbağlık ve hacamatçılık gibi farklı meslek dallarında oldukları kaydedilir (Kan, 2010: 134). Bununla beraber "meslek konusunda zimmilere herhangi bir dayatma söz konusu olmamıştır. Sarraflık, ticaret, toprak sahipliği ve hekimlik gibi büyük servet edinebilecekleri mesleklerden men edilmemişlerdi. Hayatın her alanında, hatta hükümet kadrolarında dahi zimmilerin yer aldıkları görülmektedir. Abbâsî sarayının hekimlerinin çoğunlukla Hristiyanlardan, saray bankerlerinin [cehâbize] ise Yahûdîlerden olması bu bakımdan önemlidir" (Mez, 2013: 52'den Dündar, 2019: 260).

Yahudi-Hristiyanların Bağdat'taki günlük hayat ve dini yaşamları: "Farklı dinlere, ırklara, toplumlara, mesleklere ve bölgelere mensup insanlar (Müslüman, Hristiyan, Yahûdî ve Zerdüşt vd), Abbâsî Devleti'nden itibaren içtimâî hayatlarını rahatça devam ettirmekteydiler (Golole, 2021: 229). Devlet sarayında katiplikten başlayıp yükselenler arasında Hristiyanlar ve Yahudiler vardı. Hatta bu durumun yol açtığı yolsuzluklar, haksızlıklar zaman zaman nefrete ve hoşnutsuzluğa sebep oluyordu (Golole, 2021: 278-279). Bazen devlet yönetimi gayr-i müslimlerin haklarını korumak için onları rahatsız edenleri cezalandırmaktan çekinmiyordu (Golole, 2021: 284). Araştırmalarda Abbassilerden itibaren devletin hem görevlendimelerde hem de davranışlarıyla toplumun her kesimine değer verdiğini gösteren olaylardan söz edilir (Zamanın hekimi ne Yahudi ne de Hristiyan olan "Sinân b. Sabit, Yahûdîleri tedavi edip edemeyecekleri hususunda tereddüd geçirince, vezire bir mektup yollayarak görüşünü istemiştir. Vezir Ali b. İsâ mektubunda bizimle onlar arasında bir fark

yoktur demiştir”. Dündar, 2019: 152). Hristiyanların Bağdat'ta Manastırları (Dündar, 2019: 173-177) olduğu gibi Yahudilerin sinagogları gibi, diğer inanış gruplarının ibadet yerleri vardı. Devlet idaresi, onların ibadetlerine karışmazdı.

Sarayda Yahudileri-Hristiyanları temsil edenler bulunurdu. Yahudileri temsil eden “Re’sulcâlût” (Câlût reisi) vardı. Halife tarafından önerilen isimler arasından (genel de uzlaşılan tek bir isim) atanırdı. “Atanan Re’sulcâlût hilafet sarayından çıktıklarında davullar ve borazanlar eşliğinde evlerine uğurlanırdı. Re’sulcâlût, geniş arazileri, bağları, bahçeleri, han, hastane, çarşı gibi yüksek gelirli akarlarıyla da hem zengin hem de itibar sahibi kimseydi. Bağdat'ta on tane Yahûdî okulunun (yeşiva) bulunduğu en büyük yeşivanın başında Yahûdî cemaatini temsilen Hz. Musa'nın neslinden gelen Eli oğlu Rabbi Şamuel'in [İbnu'd-Düstûr] ve ayrıca Hz. Davud neslinden gelen Danyâl b. Hisday'ın bulunduğunu Yahudi Seyyahı Tudelalı Benjamin tarafından kaydedilmiştir. 6/12. yüzyılın ikinci yarısında Bağdat'ı ziyaret eden Benjamin, Bağdat'ın mamur semtleri olan doğudaki Rusâfe ve batı yakasındaki Kerh'te toplam 28 sinagog bulunduğunu kaydetmiştir” (Benjamin, 2002: 301 ve 304'den Dündar, 2019: 280, 281-282; Kan, 2010: 134). “Benjamin, Bağdat'ta 40.000'den fazla Yahudi'nin yaşadığından, Yahudilerin başı Re’sulcâlût'un perşembe günleri halifeyi ziyaret edip elini öptüğünü ve kendisine ayrılmış olan yere oturduğunu söylemektedir. Ayrıca halife tarafından da maddî olarak desteklendiğini aktarmaktadır (Benjamin'in seyahati Arslantaş, 2009: 74-78'dan aktaran Akbaş, 2021: 34).

Yahudilerin ve Hristiyanların kendilerine mahsus bayramları kutlamaları (Dündar, 2019: 379-384) kısıtlanmamış, hatta bazılarında devlet erkânı da katılmıştır. Yahudilerde kutsal zamanlar, tarihte yaşadıkları önemli olaylarla ilgiliyken, Hristiyanların kutsal günleri Hz. İsa (a.s.) merkezli (Akgül, 2022: 39) olduğu bililmektedir. Müslümanlar Yahudiler ve Hristiyanlarla dini konularda tartışıyor (Kan, 2010: 217, 258, 268, 307, 310, 343) ve bu tartışmalar farkında olmadan karşılıklı etkileşimlere de sebep oluyordu. Fakat Maimonides'i ilgilendiren önemli bir ayrıntıyı Dündar şu şekilde vermektedir: “Fatimîler'in Mısır ve Şam'da Sar Hassarım adı verilen yeni bir Yahûdî merkezi (yani mezhebi) kurmaları sebebiyle 4/10. yüzyılın başlarından itibaren Bağdat'taki Re’sulcâlût'un yetkisinin Fırat'ın batısına geçmediği kaydedilmesi” (Mez, 2013: 50; Sa'd, 1993: 156'dan Dündar, 2019: 281) dikkat çekicidir. Yahudi mezheplerinin diğer bölgelerde olduğu gibi Bağdat'ta yayıldığına işaret etmektedir. Fatimîlerin sonunda başlayan Yahudi Maimonides mezhebinin akımı, Bağdat Yahudilerini etkilemiş olması ve sadık yakın inançlıları temsil eden “kerûb” düşüncesinin öne çıkmış olması kuvvetle muhtemeldir. Seyyah Benjamin'in ifadeleri Maimonides akımının nerelere ulaştığını ortaya koymaktadır. Şöyle der: “Bağdat'taki Re’sulcâlût'un liderliği Irak, İran, Horasan, Yemen, el-Cezîre, Mezopotamya, Sibiryâ, Türkistan, Gürcistan, Tibet ve Hindistan'a kadar oldukça geniş bir coğrafyada yaşayan Yahûdîler tarafından kabul ediyordu”

(Benjamin, 2013: 76'den Dündar, 2019: 280) ifadelerinden anlayabiliyoruz. Bu ifadeler Yahudi Maimonides mezhebinin ve “kerûb” yorumu akımının yayıldığı alanı göstermesi bakımından önem taşımakta olabilir. Seyyah Rabbi Benjamin'in 1165-1173, Petachia'nın 1170-1187 yıllarında seyahat ettikleri, Benjamin'in Ukbera'dan iki gün süren yolculuktan sonra Abbasilerin başkenti (Güler, 2018: 149), Bağdat'a uğradıkları düşünülürse ilk kitabının yazımı 1168 yılı olan Maimonides'in düşüncelerini Bağdat'a getiren Yahudilerden olma ihtimalleri akla gelmektedir.

Meragi'nin ödülünde geçen dinarın vergi yoluyla alındığı düşünülürse, bu konuda da açıklama yapmak gerekmektedir. Abbasilerden itibaren Bağdat'ı idare eden müslüman devletlerin aldıkları vergi anlamında özetle “Cizye, Yahûdî ve Hristiyanlardan ve diğer ehl-i kitâb kabul edilen toplumlardan alınırdı; Cizye ancak hür ve akıllı ve varlıklı erkeklerden alınabilirdi; Cizyenin tahsili kamerî seneye göre her yıl aynı zamanda yapılırdı” (Dündar, 2019: 266, 267). Bir başka açıdan Meragi olayında bahsedilen dinar artık eski altın dinar değildi. İslam ansiklopedisi'ndeki açıklamalara göre “İlhanlılar zamanında dinar 6 dirhem ağırlığında bir gümüş sikke olup altın para değildi. Bu sikkeye dinar denilmesinin sebebi halkın alışkanlığı idi. Bağdat'ta darbedilen 6,5 gramlık sikkelerle Gâzân Han'ın 8,7 ve Celâyirli'lerin 8,5 gramlık altın sikkeleri üzerinde dinar yazısı vardı. Benzer şekilde İslam idaresi altında savaşın sebep olduğu ekonomik sıkıntıları sonucu altın dinar ağırlıklarında değişiklikler yapılmıştı, “Mısır'da Barsbay 1425 yılında “eşrefî” adıyla anılan altın sikkelerini bastırırken “ducat”ı esas almıştı” (Sahillioğlu, 1994: c.9, s.352-355). Bizans'ta (1092 yılından itibaren 1453'e kadar kullanılan altın para ve bakır sikke: Cook- Williams, 1994: 13; III. Ioannes Dukas Vatatzes'in (1222-1254) ait bakır sikkesinde kerub: Ünal, 2011: 115) ve Avrupâda çocuk kerub resmedilmiş altın paralar, İlhanlı dinarları, Celayirli Hasan-ı Bozork'un, Sultan Uveys'in, Sultan Hüseyin'in dinarları (geleneğe aykırı olarak dinar denilen bazıları 15 mm ve 19 mm kalınlığında gümüş paralar; hatta Erzincan'da basılan 628/1230 tarihli Akçe, üzerinde Lillah'ın ve Celayirli Hüseyin Han'ın (salt.776-784) ek damgasını taşıyan, ağırlığı 1,68 gr., olan örnek koleksiyonlarda görülmüştür) ve gümüş paralar koleksiyonlarda mevcut iken (Bk.URL), Meragi'nin adını verdiği Celayirli dönemine ait “dinar-ı zer-i kerûb” örneğine tarafımdan rastlanmamış, bunun Doğu Roma tarafından basılan, hala İslam devletlerde geçerliliği kabul edilen veya Yahudiler-Hristiyanlar tarafından kullanılan altın para olabileceği düşünülmektedir.

SONUÇ

Makalenin başlığına uygun olarak incelenen Meragi'ye verilen ödülün kaynağı ne olabilir sorusunu araştırmaya, ödül ifadesinde geçen “kerûb” kelimesinden hareket edilmiştir. İncelemede kerûbun Yahudi-Hristiyanlıkta bir melek grubunun adı olduğu, Cennet bahçesinde hayat ağacının bekleyen

melekler dışında, Musa'nın ve Ezekeil'in tarif ettikleri üzerinden bilgi edinildiği, kutsal Ahit Sandığı'nın üzerinde koruyucu ve ikonlarda şarkı söyleyen masum çocuklar olarak sembolleştirildiğine inanılmaktadır.

İbrani dillere ve arkeoloğlara göre “kerûb” kelimesinin köken ve sembollerinin benzerleri eski Asur, Babil, Hitit, Fenike inanışlarında bulunmaktaydı. Yahudi- Hristiyan ikonografisinde, önce Eski Ahitteki tanımlara uygun 4 kanatlı kerûb anlatımı yapılırken, önceleri kanatlı garip yaratıklardan, daha sonrasında kanatlı şekilsiz formlardan, kanatlı insan şekilli formlara bir geçiş süreci görülmüştür. Dört kanatlı yetişkin kerûblar, zamanla iki kanatlı çocuksu kerûblar, şarkı söyleyen kerûblar şeklinde yaygın ikonolar şeklinde kullanılmış, Ortaçağ ressamlarının kilise resimlerine ve tablolarına yansımıştır. Kerûb şarkı söyleyen melekler imajının ünlü müzisyen Meragi'ye verilmesi ile zarif düşünce ürünü olmasının bir ilgisi olduğu düşünülmektedir.

Meragi'nin kazandığı ödülün kaynağı araştırılmak üzere yola çıkan bu makalenin sonucunda ona Tebriz'de verilen “kerûb altın dinarı”nın kaynağı net olarak tespit edilememiştir. Ancak yapılan araştırmadan kaynaklardaki bilgilerin yetersizliğine rağmen, Bağdat'ta, Maimonides'e (ö.1204) dayanan bir Yahudi mezhebi kendilerine “Allah'a yakın olan sadıklar ve hamdediciler” anlamında “İbranice çoğul Keruvim, Farsça kerûbiyan, Arapça kerûbiyyun, yani kerûbiler” diyor olabilirler. Maimonides mezhebi sayesinde “kerûb” teriminin yayıldığı tarihlerde yaşamış olan Hakani'den (ö. 1199), Sa'di Şirazi'den (ö.1292), Hafız-ı Şirazi'den (ö.1390 [?]) gibi şairlerden örnek verilen beyitlerde kelimenin kullanılması, Yahudiler arasında böyle bir moda akımın varlığına işaret etmekte olabilir. Bağdat'ta bu Yahudilerden alınan vergi “dinar-ı zer-i kerûb”, ortaya konulan ödül Meragi tarafından aynı adla, kerûb altın dinarı olarak anılmıştır. Dinar ve gümüş sikkeler üzerinden İlhanlılar ve Celayirliler zamanında basılan paralar arasında araştırma yapılmış, “kerûb altın dinar” bulunamamıştır. Makalede yapılan araştırmanın sonucu olarak Meragi'nin kitabında bahsedilen “kerûb altın dinar”ın, Hristiyanlıktan daha çok Bağdat Yahudilerin bir mezhebi, “Yakın olanlar, sadık olanlar, koruyucular” anlamında “Kerûbim, Sadûkim, Perûşim” gibi tanımlı bir cemaatten toplanan vergi/cizye olması ihtimalinin daha yüksek olduğuna kanaat edilmiştir.

Dinarın ağırlığı konusundaki açıklamalar neticesinde makalede ortaya çıkan sonuçlardan biri de ödülde bahsedilen altın dinarın Celayirliler zamanında da kullanıldığı düşünülen, İlhanlıların mı, yoksa Celayirliler döneminde basılan dinar mı olduğu net anlaşılmamaktadır. Meragi'nin ödülün miktarını açıklayan ifadesinin sadece bir kaynakta ve yaşadığı ülkeden uzak bir ülkenin sultanına yazdığı bir kitapta olması (diğer kitaplarında hiç bahsedilmemiş olması), ödül verildiği konusu kabul edilebilir olmakla birlikte, miktarın “100.000 dinar-ı zer” konusunun gerçekliğinden şüphelenmeye sebep olmaktadır. Bununla birlikte bu unik ifade doğru kabul edilirse hesabın

hangi altın dinar ağırlığına göre yapılması gerektiği konusu net olmadığı ve günümüze gelen “dinar-ı zer-i kerûb” örneği bulunamadığı için Öztuna'nın hesabı doğru olmayabilir.

Makalenin ilk önerisi olarak “kerûblar ve müzik” ikonları kronolojik açıdan incelenebilir, bu konuda zengin bir literatür var olduğu görülmüştür; ikinci öneri olarak “şarkı söyleyen melekler” konusunun İslamdaki etkisi araştırılabilir. Böyle bir konunun araştırılması sağlıklı ve sürdürülebilir bir müzik tarihi açısından daha gerçekçi sonuçlar doğuracaktır.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Abdülkadirzade, Nekâvetü'l-edvar, İstanbul Nuruosmaniye Ktp, Yazma nr. 3646
- Adams, J. A. vdğr (1846), The illuminated Bible : containing the Old and New Testaments, New York : Harper & Bros. yay.
- Akbaş, M. (2021), Büyük Selçukluların Bağdat'taki İlmî Faaliyetleri (1067-1258), Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniv. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Akgül, N. (2022), X.-XII. Yüzyıllarda Bağdat Ve Kahire'de Dinî Merasimler, Yüksek Lisans tezi, MÜ SBE
- Anonim (2008), The Lion companion to christian art, Oxford : Lion yay.
- Appleton, L. (1959), Symbolism in liturgical art, New York, Scribner publish yay.
- Atasağun, G. (2001), "Yahudilikte Dini Sembol ve Kavramlar", Necmettin Erbakan Üniv İlahiyat Fakültesi Dergisi, c.11/11: s.125-156
- Atasağun, G. (1996), İlahî Dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam'da) Dinî Semboller, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Bardakçı, M. (1986), Maragalı Abdülkadir, İstanbul Pan yay.
- Browne (2003), Sylvia Browne's book of angels, California - Carlsbad: Hay House publ.
- Cılacı, O. (1975), İlahî Dinlerde Cennet İnancı Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma, doktora tezi, Atatürk Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi
- Clements, R.F. (1965), God and Temple, Philadelphia : Fortress Press yay.
- Cohen, A. (1927), The Teachings Of Maimonides, George Routledge And Sons Limited yay.
- Cook, B.- J. Williams (1994), "Byzantium Coinage", Byzantium (Ed.David Buckton), London : Published for the Trustees of the British Museum by British Museum Press yay.
- Coudert, A. (1987), "Angels", The Encyclopedia of religion (ed.E.Mircae-Ch.Adams), c.1, New York : Macmillan Yay.
- Davidson, G. (1971), A Dictionary Of Angels, New York A Division of Simon and Schuster Inc. yay.
- Davis, J. D. (1894), Genesis and Semitic Tradition, New York, Charles Scribner's Sons yay.
- Didron, M. (1851), Christian iconography of the history of christian art in the middle ages (Fransızcadan terc.E.J.Millington), London
- Dihhuda, Lugatname (online URL: <https://abadis.ir/fatofa/%DA%A9%D8%B1%D9%88%D8%A8/Er.trh.12.10.2023>).
- Dillenberger, J. (1965), Style and content in Christian art, Nashville Abingdon Press yay.

- Dündar, A. (2019), 4/10. Yüzyılda Bağdat, doktora tezi, Bilecik Şeyh Edebalı Üniv. SBE
- Eliade, M. (2003). Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Çev.: A. Berktaş, İstanbul Kabalcı Yay., I-IIIc.
- Erbaş, A. (2004), “Melek”, DİA: TDV İslam Ansiklopedisi, c.29, İstanbul, s.37-39
- Farb, P. (1967), The land, wildlife, and peoples of the Bible, London Harper and Row publishers yay.
- Fellow, M. (1995), The art of angels and cherub, New York : Shooting Star Press yay.
- Golole, A. J. (2021), Büveyhî Hâkimiyetine Giden Süreçte Bağdat'ta Siyâsî, İktisâdî Ve İçtimâî Hayat (279-334/892-945), doktora tezi; Basıldı: İstanbul: Siyer Yayınları, 2021
- Gooder, P. (2011), Heaven, London Eugene, Or. : Cascade Books yay.
- Gregg, S. (2011), Complete Encyclopedia of Angels, Spirits Guides, and ascended masters, Beverly Massachusets yay.
- Güler, B. (2018), Seyahatnamelerde Bağdat, Yüksek Lisans tezi, Fırat Üniv SBE
- Hewson, W. (1860), Christianity in its relation to Judaism and heathenism : in three tracts : with lithographic illustrations and chronological tables, London : Simpkin publisher yay.
- Hulme, F.E. (1891), The History, principles and practice of symbolism in christian art, London Swan Sonnenchein publish yay.
- Isaacs, H. (1830), Ceremonies, custom, rites and traditions of the Jews, interspersed with gleanings from the Jerusalem and Babylonish Talmud ... Maimonides, etc. Also a copious selection from some of their prayers, as translated and used by the Polish and German Jews, at the present time, in their different synagogues, London : W. Buck yay.
- İncil Sevinç Getirici Haber: Yunanca Aslından Çağdaş Türkçeye Çeviri, 57093 Siegen Almanya, ts.
- Jameson, A. (1895), Sacred and Legendary Art, c.I-2, Boston Houghton Mifflin and Company yay.
- Jameson, A. (1879), Legends of Madonna as represented in the Fine Arts, London Longman and Green and Co. yay. (Sacred and Legendary Art serisinin 3.sü olduğu belirtilir)
- Jenner, H. (1910), Christian Symbolism, London : Methuen and Co., ltd yay.
- Kan, K. (2010), Abbâsîlerin Birinci Asrında Bağdat (145-232/762-847), doktora tezi, Uludağ Üniv SBE
- Kutluay, Y. (1965), İslam ve Yahudi Mezhepleri, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fak. yay.
- Lindsay, F. N. (1912). Kerubim in Semitic Religion And Art, Columbia Univ Press yay.

- Maimonides, M.- Bernard, H.H. (1832), The main principles of the creed and ethics of the Jews, exhibited in selections from the Yad Hachazakah of Maimonides, with a literal English translation, illustrations from the Talmud, explanatory notes, an alphabetical glossary, and a collection of the abbreviations commonly used in Rabbinical writings, Cambridge, Mass. : J. Smith yay.
- Meragi (2015), Makasidu'l-elhan: li's-Sultan Murad Sani, çev.Recep USLU, Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay.
- Meragi (2009), Camiü'l-elhan, haz.Babak Khazrai, Tahran Ferhengistan-ı Hüner yay. 1388 hş..
- Merâgî (1997), Muhtasar Makasid, haz.Taki Biniş, Tahran 1372 hş.
- Merâgî, Muhtasar Makasid (li's-Sultan Şahruh), Özel arşivimde.
- Merâgî, Kitab-ı Lahniyye, Bodleian MS Özel arşivimde.
- Merâgî (2018), Zevaid-i Fevâid, çev.Recep USLU, Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay.
- Narkiss, B. (ed.) (1970). Picture history of Jewish ciivilization, New York, H.N. Abrams yay.
- Nathan, W. L. (1961), Art and the mesage of the church, Philadelphia The Westminster Press yay.
- Ott, J.M.P. (1896), Christ and the cherubim : or, the ark of the covenant a type of Christ our Saviour, Richmond, Va. : Presbyterian Committee of Publication yay.
- Özalp, N. (2000), Türk Musikisi Tarihi, c.1-2, İstanbul MEB yay.
- Özerverli, M.S. (2004), "Melek", DİA: TDV İslam Ansiklopedisi, c.29, s.40-43
- Özerverli, M.S. (2010), "Şiâr", DİA: TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul, XXXIX/123-124
- Öztuna, Y. (1988). Abdülkaadir Merâgî, Ankara Kültür Bakanlığı yay.
- Piras, A. (2005), Angel, Encyclopedia of Religion, c.1, New York Thomson Gale publish.
- Rauf Yekta Bey (2001), Esâtiz-i Elhan: Abdülkadir Meragi, çev. H.İ.Yuksel, Yüksek Lisans Tezi içinde, Ege Üniversitesi SBE
- Redhouse, J.W. (1881), İlaveli Müntehabat-ı Osmaniye, İstanbul Şirket-i İraniye matb. 1298.
- Ritter, R. H. (1947), The Arts of Church, Boston Pilgrim Press yay.
- Sahillioğlu, H. (1994), "Dinar", DİA: TDV İslam Ansiklopedisi, c.9, s.352-355
- Sarton, G. (1931), Introduction of the history of science, III/2, Carnegie Institutiuon of Washington yay.
- Schimmel, A. (1991), Sayıların Gizemi, çev.Mustafa Kupuşoğlu, İstanbul Kabalcı yay.

- Schimmel, A. (1954), “Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c. III/sy.3-4: s. 67-70;
- Strzygowski, J.(1885), Iconographie der Taufe Christi : Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst, München Verlag von Theodor Riedel yay.
- Tchaikovsky, Hymn of The Cherubim (Recorded for Sunlight) (https://www.youtube.com/watch?v=LvS_jaIogV8)
- Turner, P. - Ch.R. Coulter (2001), Dictionary of ancient deities, Oxford
- Turner, A. K. (2004). Cehennem Tarihi, Çev: A. Sargüney, İstanbul Ayrıntı Yay.
- URL: Ilkhanli, Jalayrids, Shaykh Uways, Huseyn vdğr coins (Er. trhi: 15.10.2023):
URL.1- <https://www.numisbids.com/n.php?searchall=jala&p=searchall> ve
URL.2-<https://www.coinarchives.com/w/results.php?search=Jalayirid&s=0&upcoming=0&results=100> ve
URL.3- <https://en.numista.com/catalogue/index.php?r=Jalairid&ct=coin&im1=&im2=&tb=y&tc=y&tn=y&tp=y&tt=y&cat=y&ru=&ca=3&no=&v=&i=&b=&d=&u=&a=&dg=&m=&f=&t=&w=&mt=&g=&se=&ie=>
koleksiyonlarda dinarlar)
- Uslu, R. (2015), “Kronoloji”, Meragi’den II.Murada Müziğin Maksatları Makasid çevirisi, Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay.
- Uslu, R. (2022a), The Timeline of Abdulkadir Meragi and Short Bibliography, İstanbul Duvar yay.
- Uslu, R. (2022b), “Sistemci Dönemin Kavlı bestesine bir örnek Urmevi’nin mi Şirazi’nin mi?” <https://www.youtube.com/watch?v=XoWKxXWnaDk>, (Er.Tar.9 nisan 2022)
- Ünal, C. (2011), Bizans sikkelerinde yer alan göksel varlıklar kerubim ve serafimler, Celeveia, sayı 1: s.111-132
- Whone, H. (1977), Church, monastery, cathedral a guide to the symbolism of the church tradition, Tisbury [England] : Compton Russell Element yay.
- Wigoder, G. (Ed.) (2002), The New encyclopedia of Judaism, New York University Press yay.



Bölüm 11

ATATÜRK'ÜN MUSİKİ KİMLİĞİ

Yıldırım AKTAŞ¹

¹ Doçent, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Sanat Müziği Bölümü, yldrmaktas@gmail.com

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümü Ses Eğitimi Anasana-
nat Dalı ORCID: 0000-0002-6402-1148

GİRİŞ

Kişisel kimlik ya da daha yaygın terimiyle benlik, kaba bir değişle insanın kim olduğu hakkında kafasında var olan imajları kapsar. İnsanın benliğini, onun içinde var olan ve keşfedilmeyi bekleyen gizli bir varlık gibi görmek yerine, kişiler arası ilişkilerde oluşan ve gelişen bir öz-imaj veya bilinç olarak görmek gerekir (Erol, 2005:14). Her bireyin kişisel kimliğinin yanında, tüm hayatını kapsayan ve sosyal yaşam süresinin kalitesi hakkında bilgi veren kültürel kimliği de önem taşımaktadır. Kültürel kimlik bir başka değişle, her türlü kültürel değerler ile anlam kazanan düzeni kapsar. Bu nedenle müzik başta olmak üzere tüm sanatlar, kültürel bir kimlik aracı olarak insan yaşamı ile iç içedir. Müzik bireyler ve topluluklar için vazgeçilmez bir öge olmanın yanında, kişinin kimliğini, kültürünü ifade eden simgeler ve davranış biçimini bünyesinde barındırmaktadır. Her bireyin, kültürün ve topluluğun iç yapısını anlatan ve duygusal bütünleşme sağlayan bir müziği vardır (Kaplan, 2005:81). Bu müzik, bakış açısı ve düşüncüyü yansıtan; dinlemek, paylaşmak, çalmak ve söylemek arzusunun sürekliliği ile beğenilerden oluşan müzik kimliğinin ürünleridir. Atatürk'ün çocukluk yıllarında mahalle mektebinde ilahi formunda eserler ile tanışması, gençlik yıllarında koro ve küçük topluluklarda yer alması, askerlik dönemi ve yurt dışı görevleri dâhil son nefesine kadar musiki ile iç içe bir ömür geçirmesine neden olmuştur. Atatürk'ün kültür, sanat ve müzikle ilgili tüm söylemlerinde çağdaş uygarlık seviyesinin yakalanması amacı vurgulanmıştır.

Bu nedenle Atatürk'ün müzik konusundaki görüşlerini ve çalışmalarını bütünüyle değerlendirmek gerekir. Bazı yazar ve müzisyenler böyle yapmamış, Atatürk'ün hayatının belli bir dönemdeki sözünü ve uygulamasını ele alarak çıkarları doğrultusunda tek yönlü değerlendirmeler yapmışlardır. Bunun sonucunda Batı Müziği taraftarları Atatürk'ün Türk Müziğini istemediği ve yasakladığı görüşünü yayarlarken, Türk Müziği taraftarları da Atatürk'ün hayatından ve hatıralarından örnekler vererek Türk Müziğini çok sevdiğini ispatlamaya çalışmışlardır. (<http://www.addizmir.com/sayfalar/Ataturk-ve-Halk-Muzigi/120>).

Atatürk'ün müzik kimliğinin temeline inilip, geniş bir açı ile bakıldığında, iki önemli unsur göze çarpar.

-Sosyal yaşamının içine yerleşmiş ve bu yaşam biçimine sirayet etmiş, anılarının içinde olduğu, ruhsal özgürlüğünü yansıtan ve bu beğeni ile şekillenen, Türk Müziği (Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği) dinleyen ve icra eden Atatürk.

-Devlet adamı, lider ve yönetici, kalkınma ve yenilikler döneminde çağdaş uygarlık seviyesine yükselmek için kullanılacak olan referans müziğini (Batı müziği) destekleyen Atatürk.

1. ULUSAL MÜZİK DİNLEYİCİSİ VE İCRACISI ATATÜRK

Atatürk'ün güçlü sert ve taviz vermeyen, kararlı devlet adamı vasfının dışında, ince ruhlu ve duygusal yapıda, özel bir musikişinas tarafı da mevcuttur. Yaşamının her anında bu sanat desteklemiş olan Atatürk, dönemin ses ve saz sanatçıları ile bağını hiçbir zaman kopartmamış, protokol dinletileri, davetler ve musiki sohbetlerine katılmış/düzenlemiştir. Hatta belli sayıda sanatçının katıldığı özel musikili toplantılar düzenlemiştir.

Atatürk'ün sesinin güzel olduğu, şarkı ve türküleri üslup ve tavrına göre çok güzel seslendirdiği bilinmektedir. Harbiye'deki öğrencilik yıllarında okul fasıl takımına amatör bir ses sanatçısı olarak katılmış ve devrin ünlü sanatçısı Giriftzen Asım Bey'den musiki dersleri almıştır. İstiklâl Savaşı'nın en kritik günlerinde bile yanında Ankaralı Üdi İlya Efendiyi bulundurmıştır. Zaferden sonra da Üdi Nevres ve Kemani Reşit beyleri yanına almış ve İstanbul'daki saray musikisi topluluğundan Cumhurbaşkanlığı Musiki Topluluğunu meydana getirmiştir (Kara ve Anadol, 2001:77-78). 1923 yılında Cumhuriyet ilan edildikten birkaç yıl sonra, dönemin ünlü Üdisi Nevres bey'i kendi isteği üzerine Ankara'da özel kaleminde görevlendirmiştir (Akdoğan, 1990:9).

Atatürk Dolmabahçe Sarayı ve Çankaya köşkünde verdiği kabul törenlerinde, musiki toplantıların da ve özel yemekler de mutlaka bir musiki heyeti olmasını ister, eğer musiki heyeti çağırılmamışsa, Gramofon ve Radyo'dan istifade edilirdi. Ama muhakkak Türk musikisi dinlenirdi. Burhanettin Ökte hatırlarında söz ettiği ve Çankaya Köşkünde şahit olduğu, Atatürk'ün musiki yaşamı ile ilgili şu kesitleri sunmuştur.

“Çankaya'ya alıştım. Köşkün temiz havası her mensubuna baba evini hatırlatan samimiyeti ve köşk mensuplarından gördüğüm arkadaşlık, bilhassa Atatürk'ün insana rahatlık veren babacan halleri bendeki ürkeklikten eser bırakmadı. Gece boyunca şarkılar gazeller birbirini takip ediyor, Türk musikisini en nadide eserleri çalınıyor ve söyleniyordu. (Türk Musikisi) diye ısrarla bahsetmekten kastım bizden sonra gelecek nesillere Atamızın musikimize gösterdikleri alakayı belirtmek gayesiyledir”(Ökte, 1948:8)

Atatürk musikiye olan özel ilgisini hiçbir zaman sınırlamamış, bu sanat ile ilgili yeni bilgiler edinmek ve öğrenmek için musikili sohbetlerde esprili, samimi ve kibar hitabeti ile alanında söz sahibi musikişinaslardan bilmediği konularda sorular sorup, anlık dersler almıştır. Bu konu ile ilgili bir anıyı folklor uzmanı Sadi Yaver Ataman şu şekilde anlatıyor.

“Zafer'den sonra Atatürk'ün İstanbul'a ilk gelişleriydi. 1927 Temmuz ayına rastlamaktadır. Zamanın ünlü yazarlarından Ahmet Rasim Bey, Tanburacı Osman Pehlivanla beni bir akşam Dolmabahçe sarayına götürmüştü.

Anadolu'dan İstanbul'a 17-18 yaşlarında bir gençtim. A. Rasim Bey beni Kadıköy şark musikisi cemiyetinden tanıyordu. Bağlama çaldığımı da bildiği için Atatürk'e beni dinletmek istemiş... O akşam böyle seçkin bir toplantıya ilk kez gitmiş olmanın ve Atatürk'ün huzurunda bulunmanın heyecanı ile Salon'a girdiğimde yüreğim çarparak kendisini selamladım. Başını hafice eğerek selamımızı aldı. Küçük bir masaya oturduk, yenilip içildikten sonra, Atatürk Osman Pehlivanı evvelce tanıdığı için, Rumeli şivisiyle; "Abe pîlivan aga, tamburayı sıpırtıyermisin ba " diye takıldı. Osman pehlivan aynı şive ile cevap verdi. "Arada kâzi (sırada) sıpırtıyerim be paşam" dedi. Ahmet Rasim Bey beni taktim etti...Atatürk hafif bir gülümseme ile elini uzattı. Tanburacı Osman Pehlivanın okuduğu birkaç Rumeli Türküsünden sonra Ahmet Rasim Beyin işaretleriyle bir Zeybek çaldım. Atatürk Aynı havayı bir kez daha çalmamı istedi. Bittikten sonra yanıma geldi. Bana hitap ederek sorular sordu.

- Güzel Çalıyorsun bu sazı nerede öğrendin? -Safranbolu'da öğrendim efendim
- Sen oralı mısın?-Evet efendim.
- İstanbul'a niçin geldin? – Tahsil için geldim efendim.
- Ne tahsil edeceksin? – Dişçi okuluna girdim. Ve konservatuvara da devam ediyorum efendim.
- O iyi işte sanatı bilgi ile techiz etmekte fayda vardır.
- Bu sazla bir taksim yapabilir misin? Diye sordu. Bir bozlak yapayım efendim, dedim.
- O ne demek? – Bir uzun hava çeşididir, efendim.
- Uzun hava dediğin, gazel gibi bir şey mi? - Bazı farklar vardır efendim.
- Ne gibi

Bu büyük insanın, etrafına ferahlık veren yumuşak bir havası vardı. Belli ki beni imtihan ediyordu. Safiyane cevaplar vermişim, hoşuna gitmiş olacak ki, hafif bir gülcükle beni dinliyordu. Uzun havayı anlattım. Sonunda

serbest ölçülü bir “Irlama” tarzı olduğunu söyledim.

- Irlama ne demek? Diye sordu.
- Türk toplulukları arasında Türkü söylemeye “ırlama” denildiğini söyledim.
- Hadi öyleyse söyle de dinleyelim, dediler.

Bitirdikten sonra, sazı kendisine vermemi istedi. Aldı tellerine bir iki dokundu ve hiç unutamadığım şu sözleri söyledi.

“Genç arkadaşına teşekkür ederim, bize Anadolu’nun güzel havasını getirdi. Beyler bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini ve seviyesini, milli geleneklerine bağlı kalarak, medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız. Bunu bu vesile ile söylemekten memnunum. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri bu istikamette geliştirmeye ve değerlendirmeye kıymet ve ehemmiyet verilmelidir.” Bu büyük insanın, askerlik dehası ve büyük devlet adamlığı vasıflarının yanında, Milli kültür ve sanatla ilgili görüş ufkunun ne derece geniş olduğuna ve zevk üstünlüğüne hayran olmuştum (Ataman, 1991:11-13).

Atatürk hafızasını çok iyi kullanan bir liderdi. Özellikle musikiye ait bilgilerini hep taze tutar, asla unutmazdı. Ataman, yıllar sonra Çankaya köşkününde bir akşam Mesut Cemil ile ikinci kez Ata’nın huzuruna çıktığında yaşadığı bir hatırayı şöyle anlatır.

Uzunca yapılan sohbetler ve musiki ile geçen saatlerden sonra Atatürk bana hitap ederek;

- Çocuk dedi, bize bir Bozlak ayağı yapar mısınız?

Büyük Atatürk yıllar önce, Dolmabahçe sarayında huzurlarında çaldığım uzun havayı hatırlıyor o gün engin hafızasının kudretini gösteriyordu (Ataman, 1991:15).

Atatürk repertuarına dâhil ettiği, dinlemekten ve söylemekten hoşlandığı eserler için her hangi bir tür ayrımı yapmamıştır. Her zaman Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği ve Batı Müziğinin köşe taşı, seçkin eserlerini tercih etmiş, aynı zamanda halk bilimi/folklor ürünlerine ve çalgılarına da

gereken ilgiyi göstermiş, yakından takip etmiştir.

Atatürk'ün, çocukluk yıllarından başlayan halk musikisi ve çalgılarına merakını hemşireleri Makbule Ata'dan, Ataman şöyle anlatmıştır:

“Eline bir tahta parçası alır, gelirdi yanıma. Bana Makbule demez, makbuş derdi: - Makbuş tut bakalım şunu. - Ne olacak? - Sen tut hele. - Ne var, ne yapacaksın? - Tanbura yapacağım, fazla konuşma, tut bakalım. Çaresiz tutardım. Tahtanın orasını burasını gıcır gıcır keser, teller takar, tanbura yapardı, sonra da karşıma geçer, çalardı.

(Ağabeyim Mustafa Kemal, Makbule Atakan anlatıyor: Yazan Şemsi Bellenli.) Yine bu hatıralar zincirinden:

“Çok severdi bu havaları, dayanamazdı, hemen kalkar, oyun havasına ayak uydururdu. Çok, pek çok severdi köy türkülerini. Bazen neşeli olduğu vakitler, kendi kendine bu türkülerini söylerdi. Hiç unutmam zabıt olarak sürgün edildiği günlerde, Sultan Hamit'in elinden kurtularak Selânik'e kaçmak yapmıştı. Eve geldiği zaman, yine bu köy türkülerinden söylerdi.” (Akt.Ataman, 1991:13)

Atatürk, sonraları da halk musikisine ve oyunlarına karşı daha büyük bir yakınlık göstermiştir. Yurt gezilerinde ve birçok toplantılarda yapılan gösterileri sıcak bir ilgiyle karşılardı. Atatürk'ün folklor hareketlerine ve çalışmalarına gösterdiği yakınlık yer yer halkoyunları ve musikileri, festivalleri düzenlenmesini de teşvik etmiştir. 1936 yılında, İstanbul'da düzenlenen ve 40 gün 40 gece süren Balkan festivalinde, özellikle Türk ekiplerinin oyunlarını büyük bir dikkat ve haz içinde takip ederdi. Artvinlilerin oyunlarına bizzat katılarak onlarla birlikte oyuna kalkması onun halk musikisi ve oyunlarına karşı yakın ilgisini gösteren bir hâdise olmuştur (Ataman, 1991:14).

Atatürk'ün Türk halk musikisi ve folklor ürünlerine olan ilgisinin dışında Klasik Türk musiki ile de yakından ilgilendiği ve çok sevdiği bilinmektedir. Atatürk döneminde 15 yıl boyunca Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti'nin, yani Cumhurbaşkanlığı Fasil Topluluğu'nun şefi olan Topluluğun verdiği özel konserleri yıllarca düzenleyen Hafız Yaşar Okur, Atatürk'ün musiki ile olan yakın ilişkisini şu şekilde anlatmıştır.

“Atatürk klasik Türk Musikisini çok severdi. Ne zaman fasıl tertibini emir buyursalar derhal sevdikleri ve söylenmesini istedikleri şarkıları gösteren bir liste tertip edip yüksek huzurlarına sunardım. Bunlar arasında hangi eserin okunmasını emir buyururlarsa onu okurduk. En çok sevdiği makamlar Rast, Mahur, Hüzam, Segâh, Bestenigârdı. En çok beğendiği ve okuttuğu şarkıların bazıları da şunlardı:

Haşim Bey'in Bestenigâr makamında “Kaçma mecburundan ey ahuyi”

Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Bestenigâr makamında “Gayirden bulmaz teselli”

Dede'nin Mahur makamında “Ey gonca dihen! hari elem canıma geçti”

Asım Bey'in Uşşak makamında “Cânâ rakibi handan edersin”

Asım Bey'in Rast makamında “Habigahu yare girdim arz için ahvalimi”

Faize Hanım'ın Suzidil makamında “Badei vuslat içilsin kasei fağfurdan”

Mahmud Celeleddin Paşa'nın Hüseyini makamında “Sevdiğim cemalin çünkü göremem”

Ahmet Rasim'in Rast makamında “Lebi renginine bir gül konsun”

Rıza Efendi'nin Rast makamında “Zümre-i huban içinde pek beğendim ben seni”

Hacı Arif Bey'in Rast makamında “Seylü ateşten emin olmaz yapılmış haneler”

Asım Bey'in Rast makamında “Nihansın dideden, ey mest-i nazım”

Şevki Bey'in Uşşak makamında “Bir katre içen çeşme-i pür-hun-i fenadan”

Şevki Bey'in Uşşak makamında “Ruhum emelim kalbi nizarım zedelendi”

Hacı Arif bey'in Uşşak makamında “Meyhane mi bu, bem-i tarabhane mi cem mi”

Atatürk bu şarkıları bizzat okuduğu gibi başkaları tarafından okunduğu zaman da elleriyle tempo tutmak suretiyle takip ederdi. (Okur, 1995:7)

Ses Sanatçısı Mualla Gökçay da hatıralarında Atatürk'ün müzik zevkini şu cümlelerle belirtmektedir: “Ata umumiyetle Türk musikisini severdi. Ama Rumeli türkülerini her şeye tercih ederdi. Rumeli türkülerini bize bizzat kendisi meşk etmişti. Arada bir : -Konuşur gibi tane tane okuyun, diye ihtar ederdi. En sert hocalardan daha titizdi. Musikiden çok anlar en ufak bir falso veya hatayı hemen yakalardı (Akt.Akay, 2008:143).

Atatürk'ün Rumeli türkülerine olan hassasiyetini, Adnan Saygun şu şekilde anlatmıştır.

Atatürk'ün çocukluğunda ve ilk gençlik çağlarında duyup öğrenmiş olduğu türküler veya türkümsü kısa parçaların onun bilinçaltına yerleşmiş en değerli musiki hazineleri olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bunlardan bazılarını bü-

yük coşkununla söylerdi. Bazı türküleri de söylerken çok içlenir ve gözlerinden yaşlar boşalırken bile türkü söylemeyi sürdürürdü.

*Aliverin bağlamamı çalayım
Çalayım da zârı zârı ağlayım
Bir mendil ver gözyaşımı sileyim
Ağlaya ağlaya gözlerime kan doldu
Siyah da zülfün pembe yanak üstüne bend oldu*

Özellikle son iki mısraya geldiği zaman sesi değişir gözlerinden yaşlar süzülürdü (Saygun, 1987:11).

En çok okudukları ve okunmasını istediği Rumeli şarkılarıydı. Bunlardan başlıcaları;

Atladım bahçene girdim (aman) gülleri fincan gibi, Yemenim turalıdır sevdiğim buradır, Maya dağdan kalkan kazlar Dağlar, dağlar viran dağlar, Aliş'imin kaşları kara, Pencere açıldı Bilâl oğlan, Aliverin bağlamamı çalayım.

Atatürk, alafranga musikiyi de severdi ve onun bazı parçalarını bizzat terennüm ve takib ederdi. Bunlar arasında en çok sevdiği, bizzat takip ettiği, hatta çalınıp bittikten sonra tekrarlanmasını emreyledikleri parçalar da vardı. Toska opereti onlardan birisidir. Atatürk yeni yapılan milli marşları da severdi. Bunlar arasında şu iki marş biz okurken kendileri de iştirak ederlerdi:

Karadeniz, Karadeniz Gelen düşman değil, biz (iz) Yılmaz çelik ordularla biz Yıldırımlar saçan bir cihanız.

Atatürk, ara sıra yalnız udi Şevki ile beni huzurlarına çağırır ut çaldırır ve gazel okuturdu ve çok kere kendisi de gazelleri bizzat okurdu. Atatürk, musikimizi iftiharla anılır bir sanat eseri olarak yabancılara da göstermek ve tanıtmak isterdi (Okur, 1995:7).

Atatürk'ün musiki kimliği ve zevkinin; şarkıdan gazele, türküden, marş'a, Mevlevi ayinine kadar çok renkli bir form anlayışı içinde olduğu görülmektedir. Kendi ulusunun musikisine olan sevgisi ve bunu yaşamının bir parçası haline getirmiş olması, gerektiğinde söyleyen, eşlik eden, dinleyen, her koşulda musikiye olan ilgisini hissettiren bir liderdir.

2. YENİLİKLER DÖNEMİNDE ÇAĞDAŞ UYGARLIK SEVİYESİNE YAKLAŞIM VE MÜZİĞİ DESTEKLEYEN ATATÜRK

Atatürk'ün özel hayatında "Türk musikisi'ni dinlediği de söz götürmeyecek kadar açıktır. O, bu musikiyi kendi "âleminde" iken dinliyor, ama bütün bir ulusun musikisine yön vermek söz konusu olunca kendi zevkinden vazgeçiyor, batı uygarlığının musikisini "ulusu adına" tercih ediyordu (Aksoy,

2008:177). Atatürk, Türk müziğinin en iyi şartlarla korunmasını ve geliştirilmesini istiyor, Batı müziğini de seviyor ve hoşlanarak dinliyordu. Halkı çok sesli müziğe alıştırmada eğitici bir yol tutulmasını, batıya yönelik çalışmalarda çağdaş milletler seviyesine ulaşma yöntemlerini öneriyordu. Döneminde, çağdaş Türk müziğinin geliştirilmesi için; Yetenekli gençleri müzik eğitimi için yurt dışına gönderilmesini sağlamıştır (Hüseynova, 2010: 41). Ayrıca Türk Müziği'nin gelişmesi ve evrensel boyutlara ulaşması için müzik sanatında âdeta bir inkılâp gerçekleştiriş, bu amaca ulaşmanın ilk adımını da müzik eğitimi ve bu eğitimi veren kurumların oluşturulması şeklinde belirlemiştir (Uluskan, 2010:299-303)

İlk olarak musiki muallim mektebinin kurulmasını sağlamıştır. Daha sonra bunu Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrasının kurulması takip etmiştir. Avrupa'da eğitim gören genç müzisyenler ile başlatılan müzik inkılâbı istenen noktaya gelmeyince, dışarıdan uzmanlar getirilmesi yönünde istekleri olmuştur. Darülelhan'ın İstanbul Belediye Konservatuvarına dönüştürülmesi, Ankara Devlet Konservatuvarının açılması sonrasında ise çoksesli müzik çalışmalarının yapılması, musiki reform hareketlerinden bazılarıdır.

SONUÇ

Halkları, milletleri, devletleri yöneten, liderlik yapan kişiler, hitap ettiği toplumun her bireyi için en ideal rol model, aynı zamanda güçlü bir ilhan kaynağı olmuşlardır. “*Bir lider, yolu bilen, giden ve yol gösteren kişidir.*” (Maxwell,1998) Türk toplumuna örnek olan Atatürk'ün önderliğinde Cumhuriyetle başlayan kültürel değişimlerle birlikte, müzik kültürümüzde de önemli gelişmeler olmuştur. Döneminin zor şartlarında, özellikle de musiki alanında yapılmak istenen reform ve yeniliklerin sürekliliğinin olması ve kabul görmesi yönünde, Atatürk kendi musiki kimliğinin esaslarının dışına çıkarak milleti için büyük fedakârlıklar yapmak zorunda kalmıştır. Kendi iç dünyasını şekillendiren, ruhunu dinlendiren ulusal musikinin ürünlerinden kısa bir süre vazgeçerek, topyekûn bu inkılabı gerçekçi kılmıştır. Bunları yaparken hiçbir musiki türünde ve formunda ayırım yapmamış, sanata ve sanataçıya eşit mesafede durmuştur. Kendine has kuralları ve romantik yaklaşımı ile fikir üreten, aydın bir devlet adamı, deha bir asker aynı zamanda sadık bir sanatçı dostu olan Atatürk, dünyada hiçbir lidere nasip olmayan her alanında kendini yetiştirmiş, söyleyen, dinleyen, öneren, soran ve sorgulayan sanat yeteneğinin yanında, musiki sevgisinin ürünü olan, asil bir musiki kimliğine sahip olması en önemli sonuçtur.

KAYNAKÇA

- Akay, Falih Rıfıkı (2008), “Çankaya”, Pozitif Yayıncılık, İstanbul.
- Akdoğan, Onur (1990). “Udi Nevres Bey”, Türk Büyükleri 133, Kültür Bakanlığı 1251 Yayınları, Ankara.
- Aksoy, Bülent (2008). “Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar” Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Ataman, Sadi Yaver (1991). “Atatürk ve Türk Musikisi”, Kültür Bakanlığı Yayınları 1291, Atatürk Dizisi/31, Ankara.
- Erol, Ayhan (2005). “Popüler Müziği Anlamak Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam”, 2. Baskı, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Hüseyinov, Lale (2010). “Türkiye Cumhuriyetinin Kurucusu Atatürk’ün Müzik Tutkusunu ve Cavanşir Guliyev’in “Mustafa Kemal Paşa” Adlı Eserinde Atatürk” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, Sayı: 17, s.39-45
- Kaplan, Ayten (2005). “Kültürel Müzikoloji”, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Kara, Mehmet - Anadol, Cemal (2001). “Atatürk ve Sanat”, Yayılım Yayıncılık, İstanbul.
- Maxwell, Jhon Calvin (1998). İçimizdeki Lideri Geliştirmek, Beyaz Yayınları. İstanbul.
- Okur, Hafız Yaşar (1995). “Hafız Yaşar Okur’un Anıları” Milli Musikimiz Dergisi, Yıl.1, Sayı:1, İstanbul.
- Ökte, Burhanetin (1948). “Atatürk’ten Hatıralar”, Türk Musiki Dergisi, Bozkurt Matbaası, C.1, Sayı.5, S.8. İstanbul.
- Saygun, Adnan (1987). “Atatürk ve Musiki, O’nunla birlikte, O’dan sonra” Seda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.
- Ulukan, Seda Bayındır (2010). “Atatürk’ün Sosyal ve Kültürel Politikaları” Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara.

İnternet Kaynakçaları

<http://www.addizmir.com/sayfalar/Ataturk-ve-Halk-Muzigi/120> (Erişim Tarihi: 08.10.2019)



Bölüm 12

ON BEŞİNCİ YÜZYIL MAKAM MÜZİĞİ KURAMINDA GERDÂNİYE MAKAMI

Gülay KARAMAHMUTOĞLU¹

¹ **Gülay Karamahmutoglu** (Doç.) İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzik Teorisi Bölümü.
ORCID: 0000-0002-8702-0113. e-posta: gulay.karamahmutoglu@hotmail.com

Giriş

Klasik Türk makam müziğinin de içerisinde yer aldığı makam müziği kuramında, en önemli unsurlardan biri de kurama ismini veren makam kavramıdır. Makamlar, zaman içerisinde İslâm coğrafyasının farklı müzik kültürlerinde yine farklı kuramcılar tarafından tekrar tekrar ele alınmış, incelenmiştir. Bu nedenle kuramın temel yapı taşı olan makamların, yüzyıllara ve kuramcılara ait oldukları coğrafyalardaki makam müziği kültür ve geleneklerine ait dönemlere göre yapı, köken ve terminolojik bakımdan incelenmeleri önem teşkil eder. Makamların tarifleri ve anlatım ve içerikleri ile bunların ele alınış şekli, kuramı ve ses sistemini anlamakta büyük önem arz eder. “Makam” özetle “kâme” kelimesinden türemiş, “durulan yer”, “durak” anlamına gelmektedir.

Makam müziği kuramı üzerine yapılan çalışmalardan bugün elimizde olan kaynaklar çerçevesinde ilk örnek, dokuzuncu yüzyılda El-Kindî ile başlayarak onuncu yüzyılda Farâbî, on birinci yüzyılda İbn-i Sinâ, on üçüncü yüzyılda Safiyuddin Abdülmü'min Urmevî ile devam ederek on beşinci yüzyılda Safiyuddin'in başlattığı kabul edilen Sistemci okul/ekolün çalışmalarını kendi eleştirel yaklaşımları ile tekrar ele alarak bu alanda adeta bir odak kişi olarak yer alan Abdülkadir Merâgî ve yine aynı yüzyıldaki diğer kuramcılarla devam eder.

Makam kavramı ve öğeleri, farklı yüzyıllardaki kuramcılar tarafından, farklı ve/veya benzer terminolojik kategoriler altında ele alınıp açıklanmıştır. Sistemci Okulun/Ekolün kurucusu kabul edilen Urmevî tarafından, ilk olarak, “Şedd”, “Âvâze”, ve “Mürekkebât” olarak üç grupta sınıflandırılan ve edvâr geleneğinde daireler üzerinde açıklandığı için “Devir” olarak adlandırılan makamlar, daha sonraki dönemlerde birtakım değişikliklere uğramıştır. Daha sonra on beşinci yüzyılda Merâgî, bu sınıflandırmayı devam ettirmiş ancak “Makam”, “Âvâze” ve “Şûbe” ve “Terkîb” adlarını kullanmıştır. İncelendiğinde bu terimlerin hepsi farklı görev ve yapısal ortaklığa sahip günümüzde makam başlığı altında toplanan yapılar olduğu anlaşılır.

Ahmedoğlu Şükrullah, Kırşehirli Yusuf, Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah, Fethullah Şirvânî, Lâdikli Mehmed Çelebi, Alişah bin Hacı Büke, Seydî ve Kadızâde Tirevî, on beşinci yüzyılda çalışmaları ile ünlü diğer makam müziği kuramcılarıdır.

Genelde edvâr ve müzik risâlelerinde kullanılan ortak dil Farsça ve Arapça olmakla birlikte on beşinci yüzyılda Türkçenin de kullanıldığı görülür. On beşinci yüzyıl makam müziği kuramında, müzik kuramının unsurlarından olan aralık, oran, tel boyu ve uyum-uyumsuzluktur ve bunların, matematik-geometri ve astronomi-astroloji ile bağlantılı olarak ele alındığı görülür.

Bu çalışmada, on üçüncü yüzyılda Safiyuddin Urmevî'den itibaren edvârlarda¹ yapılan sınıflandırmalarda âvâzeler arasında yer verilen Gerdâniye makamı ve yapısında, başlığında Gerdâniye olan makamlar ele alınmıştır. Yukarıda adı sayılan on beşinci yüzyıl kuramcılarının yanı sıra yazarı belli olmayan iki eser de çalışmanın konusu tâbî tutulmuştur.

Gerdâniye Makamı

Gerdâniye makamının günümüzde kabul edilmiş tarifinde, karar/durak perdesinin Dügâh, yeden perdesinin Rast ve inici bir seyir karakterine sahip olduğu belirtilmektedir. Güçlü perdeleri ise makamı oluşturan dizilerden Rast makamı dizisinin tiz durak perdesi olan birinci derece Gerdâniye perdesi ile yine aynı diziyi oluşturan dördü ve beşlinin arasında yer alan Nevâ perdesidir.

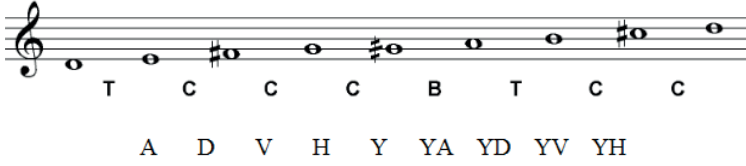
Makamın adını, inici seyir karakteri nedeniyle makamın seyrine, genelde makamın içeriğinde yer alan yerinde Rast dizisinin bir oktav tiz tarafında yer alan ve aynı zamanda güçlü perdesi olan Gerdâniye perdesinden başlanması nedeniyle bu perdeden aldığı düşüncesi yaygındır. Makam, yerinde inici Rast dizisi ile yine yerinde inici Hüseyinî makamı dizilerinin birleşiminden oluşmuştur. İnici Rast dizisinin tiz tarafından simetrik olarak Gerdâniye perdesi üzerinde Rast beşlisi ile genişlemektedir. Nâdiren Rast dizisinin pest tarafından genişlediği gibi genişletildiği de görülür.



Şekil 1. Günümüzde Gerdâniye Makamı

On üçüncü yüzyılda Safiyuddin Urmevî'nin "Âvâze" kategorisinde ele aldığı Gerdâniye makamı için verdiği dizi, Rast dördlüsüne bir Gerdâniye beşlisinin eklenmesiyle oluşmuştur.

1 **Edvâr**: Arapça (el-Edvâr). Makam müziğinde "Devir" kelimesinin çoğulu olan *Devirler* anlamında kullanılır. Eski kuramcıların makam ve usûl açıklamalarını daire çizimleri üzerinde göstererek makam kuramı/teorisi çalışmalarını anlattıkları el yazması eserlere verilen genel isim (Bakınız: Tanrıkorur: 1999, s. 536 / Düzenli: 2014, s.31).



Şekil 2. Safiyuddin Urmevi'nin tanımına göre Gerdâniye Makamının Perdeleri

“Safiyuddin’in Gerdâniye için yapmış olduğu bu tanımı, kendisinden sonra Kutbeddin Mahmud Şirazi ve Abdülkadir Merâgî’nin de çalışmalarında yer almaktadır” (Levendoglu, 2002: 76; Bardakçı, 1986: 68). On beşinci yüzyılın sonuna kadar da makam müziği kuramcılarının bu tanımda birleştikleri görülür. İçlerinden Lâdikli Mehmed Çelebi’nin farklı bir tanım yaptığı ve Urmevi’nin tanımında yer verdiği Rast dörtlüsü değiştirmese de bu dörtlüye eklenen beşlinin değiştiği görülür.

On üçüncü yüzyılda yaşamış bir diğer makam müziği kuramcısı Kutbuddin Mahmud Şirazi’nin çalışması “Dürretü’t Tac’da Gerdâniye, “âvâze” olarak kategorize edilmişken “makamlar” arasında Gerdâniye Nîrizî isimli bir makamın yer aldığı görülmektedir.

On beşinci yüzyılda makamın seyir yapısını eserlerinde anlatan kuramcılar, makamın Rast ile Hüseyinî’den oluştuğunu yazmışlar ve yüzyılın sonuna doğru ise bu açıklamalarını genişletilerek seyir yapısına Gerdâniye perdesinden başlanması ve Segâh, Hüseyinî, Pencgâh, Çargâh, Segâh, Dügâh perdelerini kullanarak Rast perdesinde karar verilmesi gerektiği bilgisi eklenmiştir.

Kitab-ı Edvâr’da Gerdâniye yedi âvâze arasında altıncı olarak yerini almış ancak her ikisinde de makamlarla ilgili bir tanıma yer verilmemiştir (Cevher: 2004, s. 10).



Şekil 3. Abdülkadir Merâgî’de Gerdâniye Perdeleri

Ahmedoğlu Şükrullah’a ait Edvâr-ı Mûsikî’de Gerdâniye makamı, sayısı altı olarak belirlenen Âvâze kategorisinde dile getirilmiş ancak hakkında herhangi bir açıklama yapılmamıştır. Terkîbler kategorisinde Gerdâniye Bûselik ve Gerdâniye Niğâr isimlerinin olduğu görülür.

Kırşehirli Yusuf’un kaleme aldığı Risâle-i Mûsikî’de Gerdâniye âvâze

kategorisinde, terkîbler sınıfında da Gerdâniye Nigâr ve Gerdâniye Bûselik'in yer aldığı görülmektedir.

“Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvârı ile Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâme adını verdiği eserinde, makamın dizisinin değişikliğe uğradığı; Zirgüle perdesinin kaldırılıp, dizinin Rast perdesine aktarılarak Rast dizisi olarak kaydedildiği belirtilir” (Kutluğ: 2000, S.351). “Makam, Kırşehirli Yusuf'un Kitâbü'l Edvârında, yedi âvâze arasında verilmiştir. Kırşehirli bu âvâzenin Rast ile Hüseyiniden doğduğu bilgisinden başka, perdeleriyle ilgili herhangi bir ek bilgiye yer vermemiştir” (Levendoglu: 2002, s.76-77). Eserde ayrıca Gerdâniye âvâzesine bazı makamların eklenmesiyle oluşan terkîblere yer vermiştir. Terkîbler iki çeşittir. Gerdâniye Bûselik ve Gerdâniye Nigâr “Terkîbler” başlığı altında yer alır. Bir de “Garip Terkîbler” başlığı altında topladıkları vardır ki bunların içinde Gerdâniyeli olanlar da yer almaktadır.

Fethullah Şirvânî tarafından yazılan Mecelletun fi'l-Mûsika'da Gerdâniye'nin ismi “âvâzeler” arasında verilmiştir.

On beşinci yüzyıla ait olduğu düşünülen ve yazarı bilinmeyen Kitab-ı Edvâr'da makam, “Gerdânide” şeklinde yazılı olarak yine “âvâzeler” başlığı altında yer almıştır. Gerdânide Bûselik ve Gerdânide Nigâr olarak da Terkîbler bölümünde Gerdâniye içeren terkîbler vardır.

“Lâdikli'nin kaleme aldığı Fethiyye'de makam, yine sayısı altı olarak verilen âvâzeler arasında yer almaktadır. Yedi aralığı kapsayan sekiz perdeden oluştuğu belirtilmiştir” (Tekin, 1999:159).



Şekil 4. Lâdikli Mehmed Çelebi'de Gerdâniye Makamının Perdeleri ve Aralıkları

Fethiyye'de yer alan Gerdâniye dizisi, Urmevî'nin verdiği diziden bir perde ile farklıdır. Yine Lâdikli'nin kaleme aldığı diğer eseri Zeynü'l Elhan'da Gerdâniye âvâzesinin perdeleri, Fethiyye'de vermiş olduğu perdeler ile aynıdır. Eserlerinde Gerdâniye, “âvâze” sınıfında yer almaktadır.

Seydi'nin kaleme aldığı el-Matlâ'da, makam, yedi âvâze arasında yer almaktadır ve makamın Gerdâniye perdesi ile Rast perdesi arasında bir diziyeye sahip olduğu belirtilir ve “Girü Gerdâniye evinden it âğâz. İn otur Râst evinde şöyle kim bâz” (Arısoy, 1988: 117) şeklinde tarif edilir.

Ayrıca el-Matlâ'nın “Terkîbler” bölümünde Gerdâniye Bûselik ve Gerdâniye Nigâr bulunmaktadır.

“Alişah bin Hacı Büke'nin yazmış olduğu Mukaddimetü'l Usûl'de Gerdâniye, yine altı âvâzeden biri olarak eserde yer almaktadır. Perdeleri Urmevî'nin verdiği perdelerle aynıdır. Ayrıca dördü ve beşlileri açıkladığı bölümde Gerdâniye dördlüsü ve beşlisini de açıklamıştır. Gerdâniye beşlisine “Asl-ı Gerdâniye” adını vermiştir. Eserde ayrıca “Gerdâniye Dizisi” adıyla bir dizi tanımlanmıştır. Bu dizinin perdeleri Urmevî'nin vermiş olduğu ile aynıdır. Ayrıca aynı eserde makamın seyrine her zaman tiz taraftan başlanması gerektiği de ilk kez vurgulanır” (Çakır, 1999: 42-131).



Şekil 5. Alişah in Hacı Büke'de Gerdâniye Dördlü ve Beşlisi

Kadızağe Tirevî, Risâle-i Mûsikî'de, yedi âvâzenin arasında yer verdiği makamın seyrini “Gerdâniye oldur ki tiz Rast hânesinden âgâze idüp Sıfahan yüzünden inüp aşğa Nerm-i Rast hânesinde karar ider bu Hüseyinî ile Rastdan Gerdâniye hâsıl olur yâni tiz Rast hânesinden âgâze idüp aşğa gidüp Segâh, Hüseyinî, Pençgâh, Çargâh, Segâh, Dügâh hânelerin seyr idüp aşğa Nerm-i Rast hânesinde karar itdüresin”² şeklinde târif etmiştir. Böylece Gerdâniye makamının Hüseyinî ile Rast dizilerinden oluştuğu konusunda Seydî ve Kırşehirli Yusuf ile aynı fikirde olduğu anlaşılmaktadır. Terkîbler başlığı altında Gerdâniye Büselik'e yer vermiştir.



Şekil 6. Tirevî'de Gerdâniye Makamının perdeleri

Tüm bu bilgiler ışığında, Gerdâniye makamının gelişim süreci izlendiğinde görülüyor ki Arel-Ezgi kuramına göre günümüzde tanımlandığı gibi Rast ve Hüseyinî makamlarından oluştuğu bilgisi Kırşehirli'ye kadar uzanmaktadır. Urmevî'den itibaren Rast makamı ile olan yakınlığı da gözden kaçmamaktadır. Kadioğlu Tirevî'nin yüzyıl sonunda yaptığı açıklama da makâmın ses sahasını ortaya koyacak niteliktedir. Günümüze ulaşan Gerdâniye makamından farklı olarak on beşinci yüzyılda yapılan makam tariflerinde, makâmın karar perdesi Rast perdesi olarak verilmiştir.

On Beşinci Yüzyılda Gerdâniye Terkîpleri

On beşinci yüzyıl kuramcıları Âvâzeler başlığı altında yer verdikleri Gerdâniye dizisini, makam olarak sınıfladıkları dizilerle birleştirerek, yeni

2 Bakınız: Uygun, Mehmet Nuri. Tirevî'nin Mûsikî Risalesi, DM Kitap 1. Baskı, İstanbul 2016.

terkîbler oluşturmuşlardır. “XV. yüzyıl kuramcıları iki makâm, bir makâm bir âvâze, bir makâm bir şûbe, bir âvâze bir şûbe veya iki terkîbi birleştirerek meydana getirdikleri oluşuma terkîb adını vermişlerdir” (Küçükgökçe: 2010. s. 441).

Daha önce de belirtildiği üzere gibi özellikle Hızır bin Abdullah, bu terkîblere çok önem vermiş, elli sekiz terkîb dışında yüz kırk dört terkîb daha tanımlamıştır. Bu terkîbler arasında, Gerdâniye âvâzesine eklenen makamlarla oluşmuş on üç terkîb tanımlanmıştır. Bu on üç terkîbin bir kısmına, başka makam müziği teorisyenleri tarafından da eserlerinde yer verilmiştir.

On Üç Terkîb:

1. Gerdâniye Bûselik
2. Gerdâniye Büzürg
3. Gerdâniye Hicâz
4. Gerdâniye Hüseyinî
5. Gerdâniye Irak
6. Gerdâniye Isfahan
7. Gerdâniye Kûçek
8. Gerdâniye Nevâ
9. Gerdâniye Nigâr
10. Gerdâniye Rast
11. Gerdâniye Rehâvî
12. Gerdâniye Uşşâk
13. Gerdâniye Zengüle

Gerdâniye Bûselik

Urmevî'nin XIII. Yüzyılda yazmış olduğu Kitabû'l Edvar'da bu makamın adı geçmemektedir. Şirâzî'nin yazmış olduğu Dürretü't Tac'da da bu makam rastlanmaz.

XV. yüzyılda, Abdülkadir Merâgî'ye ait edvar çalışmalarında da makamın adı geçmemektedir.

Ahmedoğlu Şükrullah'a ait Edvar-ı Mûsiki'de Gerdâniye Bûselik'e, elli dokuz terkîb arasında yer verildiği görülür ve “*Gerdâniyede Bûselik oldur ki Gerdâniyede başlana Bûselik yüzünden Rast karar ide*” (Kamiloğlu, 2007: 168) şeklinde açıklanmaktadır.

Kırşehirli Yusuf'a ait Risâle-i Mûsiki'de makam, elli altı terkîb arasında yer almakta ve “*Gerdâniye Bûselik oldur kim Gerdâniye âğâz ide Bûselik yüzünden Rast evinde karar ide*” (Demir, 1985: 61; Sekizli, 2000: 66) şeklinde açıklanmaktadır.

Makam, Kitabü'l Edvar'da “*Gerdânide Bûselik oldur ki Gerdânide âğâz ide Bûselik yüzünden Rast evinde karar ide*” (Cevher, 2004a: 14, 48) tarifi ile elli sekiz terkîb arasında verilmiştir.

Bedri Dilşâd'a ait Muradnâme'de, “*Çünkü Gerdânide'den âğâz ide Bûselik yüzünden hoş-âvâz ide Rast'a inüp karar ide eyi Bûselik aldı o Gerdânide'(y)i*” (Ceyhan, 1997: 732) tarifi ile elli dört terkîb arasında yer verilmiştir.

Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvarında “Garip Terkîbler” başlığı altında yüz kırk dört terkîb arasında ve “*Gerdâniye Bûselik oldur kim Gerdâniye âğâz ede çıka Segâh ziyadeliği ile Bûselik karar ede.*” (Özçimi, 1989: 216) açıklaması ile yer almaktadır.

Makam, Mecelle fi'l Mûsika'da (Fethullah Şirvânî), Fethiyye ve Zeynü'l Elhan'da (Lâdikli Mehmed Çelebi), Mukaddimetü'l Usûl'de (Alişah Hacı Büke), Kitâbü'l Edvâr'da (yazarı belli değil) yoktur.

Makam, Seydi'nin yazdığı El Matlâ'da elli sekiz terkîb arasında yer almakta ve şu dörtlük ile tarif edilmektedir:

“İdersen bang-i Gerdâniye özinden

Sülûk it Bûselikin sen yüzünden

İnüb Râstun evinden idin mekânı

Karar eyle müdâm ol şâdumarı” (Arısoy, 1988: 132)

Tirevî'ye ait Risâle-i Mûsiki'de “*Gerdâniyye gibi Tiz Rast hânesinden âğâz idüb inüb aşâğa Bûselikte karar idersin.*” (Tezel, 1996: 41) açıklaması ile kırk sekiz terkîb arasında makama yer verilmiştir.

Gerdâniye Bûselik, Hızır bin Abdullah'ın dışında diğer edvârlarda da yer almakta olduğundan on beşinci yüzyılda önemli bir terkîb olduğu anlaşılmaktadır. Diğer edvârlar incelendiğinde, terkîbin açıklaması konusunda hepsinin Hızır bin Abdullah ile aynı tarifi vermedikleri, aynı görüşte olmadıkları görülür. Hızır bin Abdullah ile aynı açıklamayı veren

Tirevî'dir. Karar perdesinin Dügâh değil Rast perdesi olduğu yönünde görüş ayrılıkları mevcuttur.

Gerdâniye Büzürg

Bu makam, Urmevî'nin Kitabü'l Edvarı'nda (XIII. yüzyıl) ve Şirvânî'nin kaleme aldığı Dürretü't Tac'da yer almamaktadır.

On beşinci yüzyılda makam, sadece Hızır bin Abdullah'a ait Kitabü'l Edvar'da "Garîb Terkîbler"³ başlığı ile yer verdiği terkîbler arasında yer almaktadır ve "*Gerdâniye-i Büzürg oldur kim Gerdâniye âğâz ide tamam çıka Çargâhdan Iraka Büzürg karar ide.*" (Özçimi, 1989: 214) şeklinde açıklanmaktadır. Gerdâniye Büzürg makamı bu tarife göre: Gerdâniye âvâzesine Büzürg makamının eklenmesi ile meydana getirilmiştir.

Gerdâniye Hicaz

Gerdâniye Büzürg makamı gibi Gerdâniye Hicaz makamı da Urmevî'nin Kitabü'l Edvarı'nda ve Şirvânî'nin kaleme aldığı Dürretü't Tac'da yer almamakta ve yine on beşinci yüzyıl çalışmalarından sadece Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvarı'ndaki "Garîb Terkîbler" adını verdiği terkîbler arasında bulunmaktadır.

"*Gerdâniyye-i Hicaz oldur kim Gerdâniyye-i tamam âğâz ide çıka Hicâz göstere Dügâh karar ide*" (Özçimi, 1989: 215) ifadesiyle tarif edilmektedir. Âvâzeler arasında yer alan Gerdâniye ile Hicaz makamının birleşiminden oluşmaktadır.

Gerdâniye Hüseyinî

Makam, "*Gerdâniyye-i Hüseyinî oldur kim Gerdâniyye âğâz ide çıka Hüseyinî göstere Dügâh karar ide*" (Özçimi, 1989: 214-215) tarifi ile XV. yüzyılda sadece Hızır bin Abdullah'da ve yine "Garîb Terkîbler" bölümünde yer almakta olup öncesinde on üçüncü yüzyılda Urmevî'ye ait Kitabü'l Edvar'da ve yine aynı yüzyılda Şirvânî'nin kaleme aldığı Dürretü't Tac'da da bulunmamaktadır.

Gerdâniye Irak

Sadece Hızır bin Abdullah'da yer alan makam on üçüncü yüzyıl Urmevî ve Şirvânî'nin eserlerinde yer almamaktadır.

"*Gerdâniyye-i Irâk oldur ki Isfahândan Nerm, Isfahana Gerdâniyye âğâz ide. Sigâhdâ Irak karar ide.*" tarifi ile "Garîb Terkîbler" arasında bulunmaktadır.

3 "Garîb Terkîbler" adını verdiği terkîbleri açıklarken, Hızır bin Abdullah, bir makam ve bir âvâzeden oluşuklarını belirtmektedir.

Urmevî'nin Kitabü'l Edvarı'nda ve Şirvânî'nin kaleme aldığı Dürretü't Tac'da yer almamaktadır.

Gerdâniye Isfahan

Urmevî'nin Kitabü'l Edvarı'nda ve Şirvânî'nin kaleme aldığı Dürretü't Tac'da olmayıp yine sadece Abdullah bin Hızır'ın edvarının "Garîb Terkîbler" başlıklı bölümünde yer almaktadır.

"*Gerdâniyye-i Isfahan oldur kim yerinde Gerdâniyye âğâz ide, çıka Isfahan göstere Dügâh karar ide.*" (Özçimi, 1989: 213) şeklinde tarif edilmiştir.

Gerdâniye Kûçek

Bu terkîbe, on üçüncü yüzyılda Urmevî ve Şirazî yer vermemiştir.

On beşinci yüzyılda ise sadece Hızır bin Abdullah'ın yazdığı Kitâbü'l Edvarda bulunmaktadır. Bu terkibe de yine "Garîb Terkîbler" adını verdiği bölümde yer vermiştir.

"*Gerdâniyye-i Kûçek oldur kim Gerdâniyye âğâz ide ine Nerm Hüseynde Kûçek karar ide*" (Özçimi, 1989: 214) şeklinde tarif etmiştir.

Gerdâniye Nevâ

Yine bu terkipten de on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllardaki edvarlarda bahsedilmemekte ama Hızır bin Abdullah'da bulunmaktadır. "*Gerdâniyye-i Nevâ oldur kim Gerdâniyye tamam âğâz ide çıka Dügâhtan nerm Hüseyniye Nevâ karar ide*" (Özçimi, 1989: 213) şeklinde tarifi "Garip Terkîbler" başlıklı bölümde yer almaktadır.

Gerdâniye Nigâr

On üçüncü yüzyılda, Urmevî'nin Kitabü'l Edvarı'nda ve Şirvânî'nin kaleme aldığı Dürretü't Tac'da bulunmamaktadır.

On beşinci yüzyılda ise Fethullah Şirvânî'nin yazdığı Mecelle fî'l Musika'da, Lâdikli'ye ait Zeynü'l Elhan ve Fethiyye'de, Alişah bin Hacı Bûke'nin kaleme aldığı Mukaddîmetü'l Usûl'de yer almamaktadır. Ama aynı yüzyıla ait Ahmedoğlu Şükrullah'ın yazdığı Edvar-ı Mûsiki'de, Kırşehirli Yusuf'un Kitâbü'l Edvarında, Bedr-i Dilşâd'ın kaleme aldığı Muradnâme'de, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvarında, Tirevî'nin Risâle-i Mûsikisinde ve yazarı bilinmeyen Kitab-ı Edvarda bu terkîbe rastlanır.

Gerdâniye Nigâr terkîbi, XV. yüzyılda Ahmedoğlu Şükrullah'ın yazdığı Edvar-ı Mûsiki'de, terkîbler arasında yer almakta ve "*Gerdâniyede Nigâr oldur ki Gerdâniyede göstere amma Çargâh karar ide*" (Kamiloğlu, 2007: 168) şeklinde tarif edilmektedir.

Kırşehirli Yusuf'un Kitâbü'l Edvarında terkîbler arasında bulunmakta ve "Gerdâniyye Nigâr oldur kim Gerdâniyye ede ine Çargâh onda karar ede" (Demir, 1985: 60) şeklinde tarif edilmektedir.

Yazarı bilinmeyen Kitab-ı Edvarda yine terkîbler arasında "Gerdâniyye Nigâr oldur ki Gerdânide âğâz ide Çargâh evinde karar ide" (Cevher, 2004a: 14, 48) tarifleriyle terkîbler arasında yer almaktadır.

Bedr-i Dilşâd'ın kaleme aldığı Muradnâme'de yine terkîbler arasında sıralanıp ele alınmakta ve şu dörtlük ile tarifi yapılmaktadır:

"Çünkü Gerdânide âğâz eyleye

Çârgâh'a vara, âvâz eyleye

Mâye'ye irincegez dutsa karar

Anı Gerdânide idindi Nigâr" (Ceyhan, 1997: 732).

Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvarında Gerdâniye Nigâr terkîbi yer almakta olup "Gerdâniyye Nigâr oldur kim Gerdâniyye âğâz ide ine Çargâh evinde karar ide" (Özçimi, 1989: 207) şeklinde tarif edilmektedir.

Seydi'nin yazdığı El Matlâ'da terkîbler arasında yer almakta ve bir dörtlük ile tarifi yapılmaktadır:

"İdersen bang-i Gerdâniye'den it

İnüb Çargâh evine uğrayub git

Varub Mâye evine it kararı

Bilesin neydi terkîb-i Nigârı" (Arısoy, 1988: 126)

Gerdâniye Rast

Urmevî'nin Kitabü'l Edvârında ve Şirvânî'nin kaleme aldığı Dürretü't Tac'da bulunmamakta ancak Hızır bin Abdullah'ın yazdığı Kitâbü'l Edvarda bulunmaktadır.

Yine "Garip Terkîbler" başlığı altında yer alan Gerdâniye Rast makamının "Gerdâniyye-i Rast oldur kim Gerdâniyye âğâz ide Rast karar ide" (Özçimi, 1989: 213) şeklinde tarif edildiği görülür.

Gerdâniye Rehâvî

Yine on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda geçen eserlerde yer almayan Gerdâniye Rehâvî makamına/terkîbine, on beşinci yüzyılda sadece Hızır bin Abdullah'ın: "Gerdâniyye-i Rehâvî oldur kim Gerdâniyye âğâz ide tamam

çıkı Rehâvî karar ide” (Özçimi, 1989: 215) tarifi ile yer verdiği görülür (Garip Terkîbler).

Gerdâniye Uşşâk

Urmevî'nin on üçüncü yüzyılda kaleme aldığı Kitabü'l Edvar'da bu makamın adı geçmemektedir. Yine aynı yüzyılda, Şirâzî'nin yazmış olduğu Dürretü't Tac'da da bu makam rastlanmaz.

XV. yüzyılda, Hızır bin Abdullah'a ait Kitâbü'l Edvar'da bulunmaktadır.

Gerdâniye Uşşâk, Abdullahoğlu Hızır'ın “Garîb Terkîbler” adını verdiği terkîbler arasında yer almış ve şöyle açıklanmıştır: “*Gerdâniyye-i Uşşâk oldur kim Gerdâniyye âğâz ide çıkı Dügâhtan aşğa Uşşâk karar ide.*” (Özçimi, 1989: 216).

Gerdâniye Zengüle

Bu makam, Urmevî'nin Kitabü'l Edvârı'nda (XIII. yüzyıl) ve Şirvânî'nin kaleme aldığı Dürretü't Tac'da bulunmaz. Ama Abdullah bin Hızır'ın “Garîb Terkîbler” adını verdiği terkîbler arasında yüz sekizinci sırada bulunmakta ve “*Gerdâniyye-i Zengüle oldur kim Gerdâniyye âğâz ide tamam çıkı Zengüle göstere karar ide*” (Özçimi, 1989: 214) tarifi ile açıklanmaktadır.

SONUÇ

Klasik makam müziği tarihinde “cins” adı verilen çeşnilerin oluşturduğu, her birine özel, ezgisel seyirlere sahip ve daireler üzerinde gösterilen makamların bir sistematik içerisinde sınıflandırılarak gösterilen dizisel yapılarının ele alınıp açıklanması, aslında kökeni onuncu yüzyılda Farâbî'ye dek uzanan ancak on üçüncü yüzyılda Safiyuddin Abdülmü'min Urmevî ile birlikte başladığı kabul edilen “Sistemci Okul” a dayanmaktadır. On üçüncü yüzyıldan itibaren Urmevî ile başlayan makamsal sistematığın zaman içinde meydana gelen çeşitli ek ve değişimlerle birlikte gösterdiği gelişimlerle tekrar ele alınıp geliştirildiği geniş bir coğrafyaya yayılan çalışmalar bakımından on beşinci yüzyıl, makam müziği kuramı bakımından önemli bir dönüm noktasıdır. Bu yüzyılda bazı çalışmalarda makamlar, onları oluşturan dizileri verilerek diğer bazı çalışmalarda ise makamlar seyir özellikleri ile anlatılarak açıklanmaktadır.

On üçüncü yüzyıldan on beşinci yüzyıla doğru yapılan makam kuramı çalışmalarında bizim bugün hepsi “makam” başlığı altında toplanan unsurlar, “âvâze”, “şûbe”, “terkîb” başlıkları altında sınıflandırılarak açıklanmıştır.

Gerdâniye makamı, on beşinci yüzyıldaki makam müziği kuramcıları tarafından “âvâze” olarak sınıflandırılmış ve Rast ile Hüseyinî'den doğduğu

kabul edilmiştir. Rast makamı ile yakınlığı on üçüncü yüzyılda Urmevî'den itibaren dikkat çeker. Makamın yüzyıllar boyu gelişim yolculuğunda Arel-Ezgi-Uzdilek Sisteminde ele alındığı şekilde Rast ve Hüseyinî makamlarından oluştuğu açıklaması Kırşehirli Yusuf'a dek köklenmektedir.

Günümüze ulaşan Gerdâniye makamından farklı olarak on beşinci yüzyıldaki kuramsal tariflerde, makâmın karar perdesi Rast perdesi olarak verilmektedir. Günümüzde ise makamın karar perdesi Dügâh, yedeni Rast perdesidir.

Bu yüzyıl boyunca açıklamalar daha da detaylandırılarak Gerdâniye âvâzesinin seyrine, Gerdâniye perdesinden başlanması ve Segâh, Hüseyinî, Pençgâh, Çargâh, Segâh, Dügâh perdelerini kullanarak Râst perdesinde karar verilmesi gerektiği bilgisi verilmiştir.

On üçüncü yüzyılda Safiyyuddin Urmevî'nin "Âvâze" kategorisinde ele aldığı Gerdâniye makamı için verdiği dizi, Rast dörtlüsüne bir Gerdâniye beşlisinin eklenmesiyle oluşmuştur. On beşinci yüzyıl makam müziği kuramcılarının en önde gelenlerinden Abdülkadir Merâgî'nin Urmevî'nin verdiği Gerdâniye tarifinde, onunla hemfikir olduğu görülmektedir. Aslında yüzyılın sonuna kadar da makam müziği kuramcılarının bu tanımda birleştikleri görülür. İçlerinden Lâdikli Mehmed Çelebi'nin farklı bir tanım yaptığı ve Urmevî'in tanımında yer verdiği Rast dörtlüsü değiştirmese de bu dörtlüye eklenen beşlinin değiştiği görülür.

On beşinci yüzyılda makamın seyir yapısını eserlerinde anlatan kuramcılar, makamın Rast ile Hüseyinî'den oluştuğunu yazmışlar ve yüzyılın sonuna doğru ise bu açıklamalarını genişletilerek seyir yapısına Gerdâniye perdesinden başlanması ve Segâh, Hüseyinî, Pençgâh, Çargâh, Segâh, Dügâh perdelerini kullanarak Rast perdesinde karar verilmesi gerektiği bilgisi eklenmiştir.

Kitab-ı Edvâr'da Gerdâniye yedi âvâze arasında altıncı olarak yerini almış ancak her ikisinde de makamla ilgili bir tanıma yer verilmemiştir

Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvârı ile Bedri Dilşâd'ın Muradnâme adlı eserinde, Zirgüle perdesinin kaldırılıp, dizinin Rast perdesine aktarılarak Rast dizisi olarak kaydedildiği belirtilmektedir. Kırşehirli ise Rast ile Hüseyinîden doğduğu bilgisinden başka, perdeleriyle ilgili herhangi bir bilgiye yer vermemiştir.

Lâdikli tarafından yazılan Fethiyye ve Zeynü'l Elhan'da Gerdâniye dizisi, Urmevî'nin verdiği diziden bir perde farklıdır. Alishah bin Hacı Büke'nin yazmış olduğu Mukaddimetü'l Usûl'de ise makamın perdeleri Urmevî'nin verdiği ile aynıdır.

Tüm bu bilgiler ışığında, Gerdâniye makamının gelişim süreci izlendiğinde görülüyor ki Arel-Ezgi kuramına göre günümüzde tanımlandığı gibi Rast ve Hüseyîni makamlarından oluştuğu bilgisi Kırşehirli'ye kadar uzanmaktadır. Urmevi'den itibaren Rast makamı ile olan yakınlığı da gözden kaçmamaktadır. Kadioğlu Tirevi'nin yüzyıl sonunda yaptığı açıklama da makâmın ses sahasını ortaya koyacak niteliktedir. Günümüze ulaşan Gerdâniye makamından farklı olarak on beşinci yüzyılın sözel tanımlarında, makâmın karar perdesi Rast perdesi olarak verilmiştir

On beşinci yüzyılda makam müziği kuramcıları, "Âvâze" başlığı altında sınıflandırıp yer verdikleri Gerdâniye'yi "makam" olarak sınıflandırdıkları dizilerle birleştirerek, "Terkîb" başlığı altında sınıflandırdıkları on üç yeni makam oluşturmuşlardır: Gerdâniye Bûselik, Gerdâniye Büzürg, Gerdâniye Hicâz, Gerdâniye Hüseyîni, Gerdâniye Irak, Gerdâniye Isfahan, Gerdâniye Kûçek, Gerdâniye Nevâ, Gerdâniye Nigâr, Gerdâniye Rast, Gerdâniye Rehâvî, Gerdâniye Uşşâk ve Gerdâniye Zengüle. On beşinci yüzyıl makam müziği kuramcıları arasında özellikle Hızır bin Abdullah'ın, bu terkîblere önem verdiği görülür. Bu on üç terkibin bir kısmına, başka makam müziği kuramcılarında da rastlanmaktadır.

Gerdâniye Bûselik, Hızır bin Abdullah'ın dışında diğer edvârlarda da yer almakta olduğundan on beşinci yüzyılda önemli bir terkîb olduğu düşünülebilir. Diğer edvârlar incelendiğinde, terkîbin açıklaması konusunda hepsinin Hızır bin Abdullah ile aynı tarifi vermedikleri, aynı görüşte olmadıkları görülür. Hızır bin Abdullah ile aynı açıklamayı verenin Tirevi olduğu görülür.

Yine Gerdâniye Nigâr'a, on beşinci yüzyıl makam müziği kuramı çalışmalarındaki Gerdâniye terkîpleri arasında diğer terkîblere göre daha fazla yer verildiği görülmektedir. Kuramcıların hemfikir olduğu bir görüş, Gerdâniye ile seyre başlanıp ve Çargâh perdesinde karar verildiği yönünde iken Bedr-i Dilşâd'a ait Muradnâme'de, yazarı bilinmeyen Kitâb-ı Edvâr'da ve Seydî'nin kaleme aldığı el-Matlâ'da Gerdâniye Nigâr'ın seyrine Gerdâniye ile başlanıp Çargâh perdesi sonrasında Mâye evinde (Dügâh) karar verilmesi gerektiği fikri vardır.

Gerdâniye makamı, on beşinci yüzyılda yazılmış, bilinen tüm makam müziği kuramı yazmalarında "âvâze" olarak yer almaktadır. Bir âvâze bir makamın eklenmesi ile oluşan terkîbler arasında da Gerdâniyeli olanlara rastlanmaktadır.

Terkîblerden Gerdâniye Bûselik terkîbi, Ahmedoğlu Şükrullah, Kırşehirli Yusuf, Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah, Seydî, Tirevi'nin çalışmalarında ve yazarı bilinmeyen Kitâb-ı Edvâr'da vardır.

Gerdâniye Nigâr terkîbi, Ahmedoğlu Şükrullah, Kırşehirli Yusuf, Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah ve yazarı belli olmayan Kitab-ı Edvâr'da terkîb olarak vardır.

Gerdâniye Büzürg, Gerdâniye Hicaz, Gerdâniye Hüseyinî, Gerdâniye Irak, Gerdâniye Isfahan, Gerdâniye Küçek, Gerdâniye Nevâ, Gerdâniye Rast, Gerdâniye Rehâvî, Gerdâniye Uşşâk ve Gerdâniye Zengüle ise sadece Hızır Bin Abdullah'ta "Garip Terkîbler" başlığı altında yer almaktadır.

KAYNAKÇA

- AKDOĞAN, Bayram (1996). “Fethullah Şirvânî ve Mecelletun Fi'l-Mûsîka adlı eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri”, Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- AKDOĞU, Onur (1989). Türk Müziği Bibliyografyası (9. yüzyıl - 1928), Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Yayınları, İzmir.
- AREL, H. Saadettin (1953). “Fatih Devrinde Türk Mûsikîsi”, Mûsikî Mecmuası, Sayı: 63.
- AREL, H. Saadettin (1990). Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, haz. Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ARISOY, Mithat (1988). “Seydî'nin El Matlâ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma.”, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- AYDEMİR, Murat (2020). Türk Müziği Makam Rehberi, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- BARDAKÇI, Murat (1986). Maragalı Abdülkadir, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- CAN, M. Cihat (2001). XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı (Ses Sistemi), (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- CEVHER, M. Hakan (2004). Kitâb-ı Edvâr, İnceleme- Günümüz Türkçesi- Çeviri-yazım ve Esas Metin, Can Basımevi, İzmir.
- CEYHAN, Âdem (1997). Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-Nâmesi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- ÇAKIR, Ahmet (1999). “Alişâh B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri”, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÇELEBİOĞLU, Âmil (1980). “Kabus-nâme Tercümesi Muradnâme'ye Dâir”, Mûsikî Mecmuası, Sayı: 363, s. 4-11.
- DALOĞLU, Yavuz (1993). “Yazarı Bilinmeyen Bir Mûsikî Risâlesinde Anılan Perdeler ve Makâmlar”, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- DEMİR, Saadet (1985). “Kırşehirli Edvârı”, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.
- DÜZENLİ, Pehlül (2014). İslâm Kültür Tarihinde Musîki, Kayıhan Yayınları, İstanbul.
- EZGİ, Suphi (1950). Nazari, Ameli Türk Mûsikîsi, İstanbul Belediye Konservatuvarı Yayınları, İstanbul.
- DURMAZ, Serhad ve DALOĞLU, Yavuz (1990). Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi I, Güven Ofset, İzmir.
- EZGİ, Suphi (1950). Nazari, Ameli Türk Mûsikîsi, İstanbul Belediye Konservatuvarı Yayınları, İstanbul.
- GEDİKLİ, Necati (1999). Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Mûsikîlerimiz ve So-

- runları, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- GEDİKLİ, Necati (1999). Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- GÖKALP, Ziya (1976). Türk Medeniyeti Tarihi, haz. Kazım Yaşar Koprıman Afşar, İsmail Aka, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- GÜVENÇ, Rahmi Oruç (1991). Türk Müsiki Tarihi ve Türk Tedavi Müsiki, Metinler Matbaacılık, İstanbul.
- HALICI, Feyzi (1986). Türk Müsiki'sinin Dünü Bugünü Yarını, Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları, Ankara.
- HAŞİM BEY. Mecmua-yi Karha ve Nakşha ve Şarkıyyat, Çeviriyazım: Reşat Aysu (Çev. Onur Akdoğu), Kayulzade Yahya Harırı Matbaası, İstanbul.
- KAMİLOĞLU, Ramazan (2007). "Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Müsiki Adlı Eseri", (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- KUTLUĞ, Yakup Fikret (2000). Türk Müsiki'sinde Makâmlar İnceleme, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- KÜÇÜKGÖKÇE, Özgen (2010). XV. Yüzyılda Makamlar, (Doktora Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- LEVENDOĞLU YILMAZ, N. Oya (2002). "XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makâmlar ve Değişim Çizgileri", (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara,.
- ÖZALP, Mehmet Nazmi (2000). Türk Müsiki Tarihi I – II, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ÖZÇİMİ, M. Sadreddin (1989). "Hızır Bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr", (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı (1987). Türk Müsiki Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1977). Türk Müsiki Tarihi, Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı Koruma Derneği Yayınları no: 8, İstanbul.
- SARI, Mehmet Ali (1980). "553 Yıl Önce Yazılmış Bir Müsiki Yazması Muradnâme-Bedri Dilşad III", Müsiki Mecmuası, Sayı: 364, s. 4-6
- TANRIKORUR, Cınuçen (1999). "Osmanlı Musikisi Terimler Sözlüğü" Osmanlı Medeniyeti Tarihi II, İstanbul.
- TIRAŞÇI MEHMET (2017) Türk Musikisi Nazariyatı Tarihi. Kayıhan Yayınları, İstanbul.
- TURA, Yalçın (1988). Türk Müsiki'sinin Meseleleri, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- USLU, Recep 178(1998) . "Ladikli Mehmed Çelebi Üzerindeki Şüpheler", Müsiki Mecmuası, Sayı: 462, s. 33-37.
- UYGUN, Mehmet Nuri (1990). "Kadıızâde Tirevî ve Müsiki Risâlesi", (Yüksek Lisans

Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

UYGUN, Mehmet Nuri. Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvr, Kubbe-
alt Neşriyat, İstanbul 1999.

NKAN, Emin, NKAN, Bedia ve NKAN, Hakan (1980). Türk Sanat Mûsikisinde
Makamlar, Genel Kültür Yayınları, İstanbul.