



# XIII

**ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU  
INTERNATIONAL HISARLI AHMET SYMPOSIUM**

**MÜZİK  
PERFORMANSININ  
KURAMSAL  
ART ALANI**

**THE  
THEORETICAL  
BACKGROUND  
OF MUSIC  
PERFORMANCE**

## **TAM METİN KİTABI**

**Full Text Book**

*8-11 Haziran 2023*  
Kütahya Hilton Garden Inn

[hisarliahmet.org](http://hisarliahmet.org)  
[contact@hisarliahmet.org](mailto:contact@hisarliahmet.org)  
f t i hisarliahmetsym

**İZGE**  
Yayıncılık

*Çatık Madencilik / İsmet ÇATIK (Ana Sponsor)*



**ÇATIK**

**KUTAHYA  
PORSELEN**

**NG  
HOTELS**

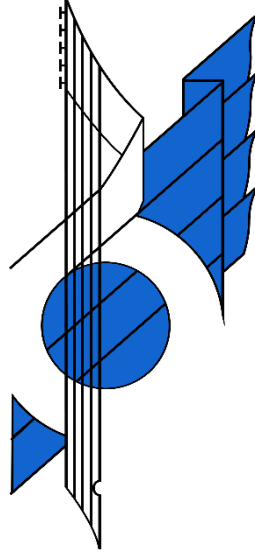
**KIRDAR  
BİLDİREN  
KOLEJİ**

**13. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU**  
*The 13<sup>th</sup> International Hisarlı Ahmet Symposium*

**8-11 HAZİRAN 2023**  
*8-11<sup>th</sup> June 2023*

**MÜZİK PERFORMANSININ KURAMSAL ART ALANI**  
*“The Theoretical Background of Music Performance”*

**TAM METİN KİTABI**  
*Full Text Book*



<https://hisarliahmet.org>

**EDİTÖRLER/Editors**  
Çağhan ADAR  
Filiz YILDIZ

**İZGE**  
  
Yayıncılık

*13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu  
The 13th International Hisarlı Ahmet Symposium  
08-11 Haziran / June 2023*

**13. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU  
TAM METİN KİTABI**

*13<sup>th</sup>International Hisarlı Ahmet Symposium Full Text Book*

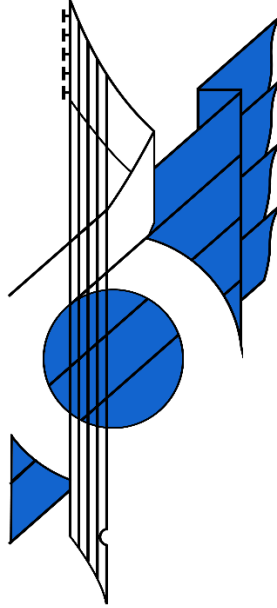
**ISBN: 978-605-9763-63-9**

**Yayına Hazırlayanlar ve Editörler / Prepared for Publication and Edited by:**

**Çağhan ADAR & Filiz YILDIZ**

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

**Ankara - Aralık, 2023 / Ankara – December, 2023**



**İZGE BASIN YAYIN / IZGE PUBLICATION PRESS**

**Eğitim Öğretim İmalat Pazarlama İnşaat İç ve Dış Tic. Ltd. Şti. /  
Education and Training Manufacturing Marketing Construction Domestic and Foreign Trade, Co. Ltd.**

**Seyranbağları Mah. Bağlar Cad. No: 15/C /  
Seyranbağları St. Bağlar Main St. No 15/C**

**Tel: 0312 432 49 43, 0312 432 22 32**

**Web: www.izgeyayincilik.com.tr**

**E-mail: izgeyayincilik@gmail.com**



## SUNUŞ

“Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumları” Kütahya Güzel Sanatlar Derneği öncülüğünde ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı yönetiminde sürdürülüyor. Sempozyum; “Hisarlı Ahmet, Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme, Müzik Algısı, Müzik Nereye Gidiyor?, Şehir ve Müzik, Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses-Tını-Algı Bileşenleri, Müzik ve Terapi, Müzik-Medya ve Teknoloji, Müzik Teorileri, İnsan Yaşamında Müzik, Müzikte Yeni Yönelimler, Müzik ve İklim” gibi farklı temalarla bilim insanlarını bir araya getirdi. 13. Sempozyum ise 8-11 Haziran 2023 tarihlerinde “hibrit” olarak gerçekleştirildi. Sempozyum; nitelikli bildiri sunumlarının yanında; konser, konferans, söyleşi, panel ve farklı temalardaki sergiler ile saygıdeğer Kütahya halkının kültürel yaşantısına önemli yer edinerek, ülke ve dünya müzik bilimine de katkı sağlamaktadır. Sempozyumumuz için bugüne kadar gelmesinde ve halen nitelikli olarak sürmesinde katkıları olan tüm paydaşlarımıza canı gönülden teşekkür ediyoruz.

## FOREWORD

*“International Hisarlı Ahmet Symposiums” are being held under the leadership of Kütahya Fine Arts Association and under the management of Çanakkale Onsekiz Mart University State Conservatory. Symposium brought scientists together with different themes such as, “Hisarlı Ahmet, Acculturation and Enculturation in a Changing Society, Music Perception, Where Is Music Heading For?, City and Music, Sound-Tone-Perception Components in Listening to Music and Instrument Performance, Music and Therapy, Music-Media and Technology, Music Theories, Music in Human Life, New Tendencies in Music”. The 13th Symposium was held on 8-11 June 2023 as a “hybrid”. In addition to the presentations of symposium qualified papers, concerts, conferences, conversations, panels and exhibitions with different themes by taking an important place in the cultural life of the respected people of Kütahya and it also contributes to the country and world music science. We sincerely thank all of our stakeholders who have contributed to our symposium so far and still being held qualified.*



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



## TEŞEKKÜR

Uluslararası bir etkinliği 13 yıldan beri aralıksız sürdürmek büyük bir başarıdır. Sempozyuma desteğini esirgemeyen Kütahya ili valilerimize, belediye başkanlarımıza, paydaş üniversitelerimizin rektörlerine, valilik ve belediye il kültür müdürlerimize, il milli eğitim müdürlerimize, Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi müdürlerimize, Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası Başkanlarımıza, konservatuvarlarımızın yönetim kurullarına, bilim kurulu başkanları ve üyelerine, düzenleme kurulu üyelerine, iş insanlarına ve ana sponsorumuza teşekkür ediyoruz.

Sempozyumda sadece bildiri sunumları yapılmıyor. Bildirileri ile katılan değerli bilim insanları yanında; konser veren ve eserleri sergilenen sanatçılarımıza, atölye, panel, konferans, söyleşi vb. etkinlikler ile yanımızda olan müzik bilim insanlarına teşekkür ediyoruz.

## THANKS

*Continuing an international event for 13 years without interruption is a great achievement. We would like to thank for their unwavering support for the symposium, to our governors of Kütahya, our mayors, the rectors of our partner universities, our provincial and municipal culture directors, our provincial national education directors, our directors of Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School, our Presidents of Kütahya Chamber of Commerce and Industry, the boards of directors of our conservatories, the heads of science boards and members, members of the organizing committee, business people and our main sponsor.*

*Not only paper presentations are made at the symposium. In addition to the valuable scientists who participated with their papers, we would like to thank our artists who gave concerts and exhibited their works, and the music scientists who stood by us with activities such as workshops, panels, conferences, conversations.*

**Sempozyum Yürütme Kurulu**  
*Symposium Executive Board*



## NEDEN KÜTAHYA / NEDEN HİSARLI AHMET?

### **Kütahya**

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

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

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

Mevleviliğin Konya ve Afyon'dan sonra üçüncü merkezidir.

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

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

### **WHY KÜTAHYA? / WHY HISARLI AHMET?**

### **Kütahya**

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

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

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

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

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

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

### **Hisarlı Ahmet (1908-1984)**

Birçok Kütahya türküsü Hisarlı'dan derlenmiştir.

Hisarlı'nın farkı; Kütahya türkülerini kendine has yorumuyla icra etmesidir.

Onun yorumuyla derlenen türküler bugün Türk halk müziğinin en seçkin eserleri arasında görülür.

Hisarlı, öğrenmeye ve öğretmeye açıktır.

Devrindeki tüm saz ve söz ustalarından yararlanmıştı.

Bir rivayete göre de ustası dülgerlerin Hüseyin'dir

İşinde ciddidir ve prensipleri vardır.

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

### **Hisarlı Ahmet (1908-1984)**

*Many Kütahya folk songs have been compiled from Hisarlı.*

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

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

*Hisarlı is open to learning and teaching.*



*He benefited from all instrument and word masters of his time.  
According to a rumour, his master is Hüseyin of the carpenters.  
He is serious about his job and has principles.  
Folk songs should be read correctly, no requests should be made in folk song nights, the event should start on time.*

### **Neden Hisarlı Ahmet Sempozyumu?**

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

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

### **Why Hisarlı Ahmet Symposium?**

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

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

### **Sempozyumun Önemi**

Binlerce yıllık tarihi ile Kütahya dünyaca tanınacaktır. Kütahya dünyanın “**önemli sanat sempozyumu**” olan şehirlerinden biri olarak akla gelmesinde yardımcı olacaktır. Kütahya'nın ve bölgenin sosyal, kültürel ve ekonomik gelişmesine katkı sağlayacaktır. Somut olan ve somut olmayan kültürel miraslara sahip çıkılacaktır. Yerel halk ile; üniversiteler, sivil toplum kuruluşları daha çok işbirliği yapacaklardır. Sanat eğitimi alan gençlerin ve sanat eğitimcilerinin sempozyumda bir araya gelmesi yeni ve özgün projelerin gelişmesini sağlayacaktır. Özellikle çocuk ve gençler nitelikli konserler izleyebileceklerdir. Alanında yetkin müzik bilim uzmanları bir araya gelecek bilgi, tecrübe ve üretimlerini paylaşma imkânı elde edeceklerdir.

### **Importance of the Symposium**

*With its thousands of years of history, Kütahya will be known to the world. It will help Kütahya to come to mind as one of the world's "**important art symposium**" cities. It will contribute to the social, cultural, and economic development of Kütahya and the region. Tangible and intangible cultural heritages will be protected. Universities and non-governmental organizations will cooperate with the local people more. The gathering of art trainees and art educators in the symposium will enable the development of new and original projects. Especially children and young people will be able to watch qualified concerts. Competent music science experts will come together and have the opportunity to share their knowledge, experience and productions.*



**Uğur TÜRKMEN**  
Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı  
Symposium Chair of Scientific Board



## KURULLAR

### Onur Kurulu / Honor Committee

|                        |                                                                                                      |
|------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ali ÇELİK              | Kütahya Valisi / <i>Governor of Kütahya</i>                                                          |
| Alim İŞİK              | Kütahya Belediye Başkanı / <i>Mayor of Kütahya</i>                                                   |
| Mehmet Cahit GÜRAN     | Hacettepe Üniversitesi Rektörü<br><i>Rector of Hacettepe University</i>                              |
| R. Cüneyt ERENOĞLU     | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü<br><i>Rector of Çanakkale Onsekiz Mart University</i>    |
| Mehmet KARAKAŞ         | Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü<br><i>Rector of Afyon Kocatepe University</i>                    |
| Süleyman KIZILTOPRAK   | Dumlupınar Üniversitesi Rektörü<br><i>Rector of Dumlupınar University</i>                            |
| Ahmet TEKİN            | Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi Rektörü<br><i>Rector of Kütahya Health Sciences University</i> |
| Mustafa Kemal ALTINSOY | Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı<br><i>President of Kütahya Fine Arts Association</i>          |
| Mustafa HİSARLI        | Yüksek Mimar-TRT Sanatçısı<br><i>Architect-TRT Artist</i>                                            |
| Nihat DELEN            | İş insanı / <i>Businessman</i>                                                                       |
| İsmet ÇATIK            | İş insanı / <i>Businessman</i>                                                                       |

### Yürütme Kurulu / Executive Committee

|                            |                                                                                                    |
|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Uğur TÜRKMEN               | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Türkiye)<br><i>Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)</i> |
| Cihan İŞIKHAN              | Dokuz Eylül Üniversitesi (Türkiye)<br><i>Dokuz Eylül University (Turkey)</i>                       |
| Çağhan ADAR                | Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye)<br><i>Afyon Kocatepe University (Turkey)</i>                 |
| Fakı Can YÜRÜK             | Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye)<br><i>Afyon Kocatepe University (Turkey)</i>                 |
| Filiz YILDIZ               | Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye)<br><i>Afyon Kocatepe University (Turkey)</i>                 |
| Lilian Maria TONELLA TÜZÜN | Anadolu Üniversitesi (Türkiye)<br><i>Anadolu University (Turkey)</i>                               |
| Seyhan CANYAKAN            | Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye)<br><i>Afyon Kocatepe University (Turkey)</i>                 |
| Türev BERKİ                | Başkent Üniversitesi (Türkiye)<br><i>Başkent University (Turkey)</i>                               |
| Yunus Emre UĞUR            | Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye)<br><i>Afyon Kocatepe University (Turkey)</i>                 |
| Zafer KURTASLAN            | Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi<br><i>Ankara Music and Fine Arts University</i>        |





## **Bilim Kurulu / Science Committee**

### **Başkan / Chair**

Türev BERKİ

Başkent Üniversitesi (Türkiye)  
*Başkent University (Turkey)*

### **Kurul / Committee**

Abdullah AKAT

İstanbul Üniversitesi (Türkiye)  
*İstanbul University (Turkey)*

Ahmet Serkan ECE

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi (Türkiye)  
*Bolu Abant İzzet Baysal University (Turkey)*

Anna MENICHETTI

Cherubini Konservatuvarı (İtalya)  
*Cherubini Conservatory (Italy)*

Arda EDEN

Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)  
*Yıldız Teknik University (Turkey)*

Ban JUNRONG

Nanjing Üniversitesi (Çin Halk Cumhuriyeti)  
*Nanjing University (People's Republic of China)*

Eylem ÖNDER

Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)  
*Hacettepe University (Turkey)*

Gürsel LEBLEBİCİOĞLU

Ortopedi ve Travmatoloji Uzmanı (Türkiye)  
*Orthopedics and Traumatology Specialist (Turkey)*

Hakan CEVHER

Emekli Öğretim Üyesi (Türkiye)  
*Retired Faculty Member (Turkey)*

John RINK

Cambridge Üniversitesi (İngiltere)  
*Cambridge University (England)*

Leonardo de LISI

Cherubini Konservatuvarı (İtalya)  
*Cherubini Conservatory (Italy)*

Lilian Tonella TÜZÜN

Anadolu Üniversitesi (Türkiye)  
*Anadolu University (Turkey)*

Mauricio Funcia De BONIS

Sao Paulo Üniversitesi (Brezilya)  
*Sao Paulo University (Brazil)*

Oscar MACCHIONI

El Paso-Texas Üniversitesi (ABD)  
*El Paso-Texas University (USA)*

Şirin Özgün TANIR

İstanbul Teknik Üniversitesi (Türkiye)  
*İstanbul Teknik University (Turkey)*

Yiğit AYDIN

Bilkent Üniversitesi (Türkiye)  
*Bilkent University (Turkey)*

## **Düzenleme Kurulu / Organization Committee**

### **Başkan / Chair**

Uğur TÜRKMEN

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

### **Kurul / Committee**

Adem KILIÇ

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi  
*Ankara Music and Fine Arts University*

Ahmet ONUR

Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye  
*Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School*

Bensu KİTİRCİ

Gazi Üniversitesi/Türkiye  
*Gazi University (Turkey)*



|                       |                                                                                                    |
|-----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Betül GÜVEN           | Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye<br><i>Afyon Kocatepe University (Turkey)</i>                   |
| Bilgütay Kaan ÖZTÜRK  | Çukurova Üniversitesi/Türkiye<br><i>Çukurova University (Turkey)</i>                               |
| Doğukan IRMAK         | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye<br><i>Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)</i>   |
| Erhan BOZKURT         | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>      |
| Eyüp KAYA             | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>      |
| Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM    | İstanbul Üniversitesi/Türkiye<br><i>İstanbul University (Turkey)</i>                               |
| Fatih TAŞ             | Afyon Kocatepe Üniversitesi / Türkiye<br><i>Afyon Kocatepe University (Turkey)</i>                 |
| Gonca GÖRSEV KILIÇ    | Ordu Üniversitesi/Türkiye<br><i>Ordu University (Turkey)</i>                                       |
| Hakan DAĞ             | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi / Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>    |
| Halim TÜRKMEN         | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>      |
| Hande ŞAHİN           | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>      |
| İpek AKTÜRK           | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye<br><i>Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)</i>   |
| İsmail Hakkı PARLAK   | Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi/Türkiye<br><i>Bolu Abant İzzet Baysal University (Turkey)</i> |
| İsmail Kerim AĞRALI   | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>      |
| Mustafa DEMİR         | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>      |
| Muzaffer Soner YILMAZ | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye<br><i>Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)</i>   |
| Osman ÖZDEMİR         | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>      |
| Osman Serdar HANÇER   | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi /Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>     |
| R. Oğuzhan KAVUKÇU    | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>      |
| Rıfat BELTEKİN        | Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye<br><i>Afyon Kocatepe University (Turkey)</i>                   |
| Sergen SAĞDIÇ         | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye<br><i>Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)</i>   |
| Serkan SARUHAN        | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>      |
| Sibel ÇELİK           | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>      |
| Tülay TÜRKMEN         | Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi/Türkiye<br><i>Kütahya Ahmet Yakupoğlu Fine Arts High School</i>      |



## KATKILARI İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ

Kültür ve Turizm Bakanı / Sn. Mehmet Nuri Ersoy  
Kütahya Valisi / Sn. Ali Çelik  
Kütahya Belediye Başkanı / Sn. Alim Işık  
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü / Sn. R. Cüneyt Erenoğlu  
Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi Rektörü / Sn. Ahmet Tekin  
Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü / Sn. Mehmet Karakaş  
Dumlupınar Üniversitesi Rektörü / Sn. Süleyman Kızıltoprak  
Kütahya İl Milli Eğitim Müdürü / Sn. Hasan Başıyigit  
Kütahya İl Kültür ve Turizm Müdürü / Sn. Zekeriya Ünal  
Kütahya Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürü / Sn. Yıldırım Akgül  
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi Müdürü / Sn. Mustafa Demir  
Kütahya Kültür ve Tanıtım Vakfı  
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı  
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı  
AKÜ Devlet Konservatuvarı Mezunlar Derneği  
Kütahya Mevlana Araştırmaları Kültür Sanat Derneği  
Çatık Madencilik/Sn. İsmet Çatık  
Kütahya Porselen/Sn. Nafi Güral  
Delen Ticaret/ Sn. Nihat Delen  
Kırdar Bilgiören Koleji/Sn. Rafet Onur Kırdar  
Kaşi Ahmet Çini Seramik/Sn. Ahmet Özmutaf  
İzge Yayıncılık/Savaş Korkmaz  
Başkent Müzik Evi/Emel-Cihat Yeşertener



## AMAÇ VE KAPSAM

“Nasıl seslendirdi(ler)?”

“Nasıl seslendirilmeli(ydi)?”

Bu dört soru, 13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu’nun belki de en basit izahı. Sempozyum, Türkiye Cumhuriyeti’nin 100. kuruluş yıldönümünde, kapılarını iddialı bir temayla açıyor: **Müzik Performansının Kuramsal Art Alanı.**

Bilim ve sanat çevrelerinde giderek daha sık kullanılan bir kavram, art alan. Çocuk edebiyatının sosyo-kültürel art alanı ya da Haydarpaşa Garı art alanı tasarımı örneklerinde olduğu gibi. Kanımızca, art alana dair en dikkate değer tanımlama şu: “Bir sözün ya da yazının anlaşılabilmesi için önceden edinilmesi gereken bilgilerin, yaşantıların ve kanıların oluşturduğu zihinsel bütünlük”.

Yakın zamana kadar müzik tarihine ilişkin olarak sunulan tüm materyal, odağına besteciyi ve eseri aldı. Peki ya yorumcu? Müziği salt bir yazı olarak düşünmek, onun anlamını “nota içine gömülü” olarak görmek demek değil mi? İşte, müzik performansı, bu anlamı yeniden üretmemizi sağlayan yegâne şey.

Bu alana yönelik ilk kuramsal çalışmalar, 19. Yüzyıl’da sesin kayıt altına alınmasıyla birlikte doğdu. Bu sayede, o güne dek hep besteci ya da teorisyen tarafından tasarlanan müzikal etki, salt bir tahmin olmaktan öteye geçti; güvenilir işitsel kayıtlar bir “dönüm noktası” oldu. 1970’lere gelindiğinde ise, “bir performans olarak müzik” felsefesini hararetle savunan öncü kuramcılar sayesinde, müzik teorilerinin bir alt disiplini hâline geldi: Performans Analizi.

Müzikte performans, kaçınılmaz olarak şu olguyu beraberinde getiriyor: Yorum. Elbette, bir esere dair biricik ya da farklı seslendirişlerin her birini, kabaca “yorum” olarak tanımlamak mümkün. **Ancak, müzik performansının kuramsal art alanı, - yorumun sadece kendisini değil -, yorumu etkileyebilecek tüm süreçlerin irdelenmesini kapsıyor.**

### Alt Başlıklar

- Nota-performans ilişkisi
- Besteci-yorumcu ilişkisi
- Otoğraflar-edisyonlar
- Düzenlemeler-uyarlamalar
- Yorum analizi
- Yorumda estetiğin felsefi temelleri
- Erken Müzik performansı
- Çağdaş Müzik performansı
- Geleneksel Müzik performansı
- Repertuvar seçimi
- Çalgı/ses eğitiminde müzik performansı değerlendirme ölçütleri
- Müzik performansında sınav/sahne kaygısı
- Müzik performansının fizyolojik temelleri
- Ses kayıtları, mix ve mastering
- Akustik
- Müzik performansında çalgının rolü
- Çalgı/ses tasarımı ve yapımı
- Müzik performansında yaratıcılık ve esin
- Müzik performansı eleştirisinde ölçütler
- COVID-19 sürecinde müzik performansı uygulamaları



## AIM AND SCOPE

*"How did they perform it?"*

*"How should it be/have been performed?"*

These three questions are perhaps the simplest explanation of the 13th International Hisarlı Ahmet Symposium. On the occasion of the 100th anniversary of the Republic of Turkey, the symposium opens its doors to a challenging theme: **The Theoretical Background of Music Performance.**

The background is a concept that is increasingly used in scientific and artistic circles as in the examples of the Socio-Cultural Background of Children's Literature or The Background Design of Haydarpaşa Train Station. In our opinion, the most remarkable definition of the background is "the mental integrity formed by the knowledge, experiences and convictions that must be acquired in advance in order for a word or text to be understood".

Until recently, all the material presented in relation to the history of music took the composer and the work into focus. What about the performer? Isn't it the only thing to think of music as a mere essay and to see its meaning as "embedded in the score"?

The first theoretical studies in this field started with the recording of sound in the 19th Century. In this way, the musical effect, which had hitherto always been conceived by the composer or theorist, went beyond being a mere guess; reliable auditory recordings became a "turning point". By the 1970s, thanks to pioneering theorists who fervently defended the philosophy of "music as performance," Performance Analysis became a subdiscipline of music theory.

Music performance inevitably brings with it the following phenomenon: Interpretation. Of course, it is possible to roughly define each of the unique or different performances of a work as an "interpretation". **However, the theoretical background of music performance constitutes an examination of all the processes that can affect an interpretation – not just the interpretation itself.**

### Subtopics

- *The relationship between the score and the performance*
- *The relationship between the composer and the performer*
- *Autographs-editions*
- *Transcriptions-arrangements*
- *Analysis of interpretation*
- *Aesthetics in music performance*
- *Early Music performance*
- *Contemporary Music performance*
- *Traditional Music performance*
- *Choice of repertoire*
- *Music performance evaluation criteria in instrument/voice training*
- *Exam/audition/stage anxiety in music performance*
- *Physiological basis of music performance*
- *Sound recordings, mixing and mastering*
- *Acoustics*
- *The role of the instrument in music performance*
- *Instrument/sound design and construction*
- *Creativity and inspiration in music performance*
- *Criteria for music performance criticism*
- *Music performance applications during COVID-19*



**Türev BERKİ**  
Sempozyum Bilim Kurulu Başkanı  
Symposium Chair of Scientific Board



## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

|                                                                                  |                                                                                                                                | Sayfa        |
|----------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| <b>Sunuş / Foreword</b>                                                          |                                                                                                                                | <b>iii</b>   |
| <b>Teşekkür / Thanks</b>                                                         |                                                                                                                                | <b>iv</b>    |
| <b>Neden Kütahya? / Neden Hisarlı Ahmet? / Why Kütahya? / Why Hisarlı Ahmet?</b> |                                                                                                                                | <b>v</b>     |
| <b>Kurullar / Committee</b>                                                      |                                                                                                                                | <b>viii</b>  |
| <b>Katkıda Bulunanlar / Contributors</b>                                         |                                                                                                                                | <b>xii</b>   |
| <b>Amaç ve Kapsam / Aim and Scope</b>                                            |                                                                                                                                | <b>xiii</b>  |
| <b>İçindekiler / Contents</b>                                                    |                                                                                                                                | <b>xvii</b>  |
| <b>Program / Program</b>                                                         |                                                                                                                                | <b>xxii</b>  |
| <b>Bildiri Özetleri / Abstract Text</b>                                          |                                                                                                                                | <b>xxvii</b> |
| <b>Ali Ayhan,<br/>Goncagül İşler</b>                                             | Sosyal Medyada Yayınlanan Koro Çalışmalarına Yönelik Sanal ve Gerçek Seslendirmeler Üzerine Bir Değerlendirme                  | 1            |
| <b>Arda Eden,<br/>Cihan Işıkhhan</b>                                             | Sanal Gerçeklikte Somut Müzik Performansı                                                                                      | 8            |
| <b>Ayşegül Dinç</b>                                                              | Müziyenin Tiyatroda Değişen Performans Alanı: Görsel, İşitsel ve Uzamsal Açından Bir Değerlendirme                             | 16           |
| <b>Bahar Sarıboğa Akca,<br/>Çiler Talu</b>                                       | İleri Flüt Teknikleri ve Ian Clarke'ın "The Great Train Race" Adlı Eseri Üzerine Bir Performans Değerlendirmesi                | 24           |
| <b>Begümhan Kes</b>                                                              | İlhan Baran'ın Solo Piyano Yapıtlarının Güçlük Düzeyi Derecelendirmesi                                                         | 33           |
| <b>Bilge Kara,<br/>Serenat İstanbullu</b>                                        | 20. Yüzyılda Geliştirilen Flüt Çalım Teknikleri Hakkında Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Görüşlerinin Değerlendirilmesi | 39           |
| <b>Burak Basmacıoğlu</b>                                                         | Eski Müzik Eserlerinin Yorumlanması için Hermenötik Bir Çerçeve                                                                | 57           |
| <b>Cihan Işıkhhan</b>                                                            | Boyutsal Performanslarda Kanal Tabanlı ve Nesne Tabanlı Ses Karşılaştırması                                                    | 64           |
| <b>Çağlar Yalçın,<br/>Türev Berki</b>                                            | Bir Saygun Yapıtında Perde Organizasyonu: Opus 45/3                                                                            | 72           |
| <b>Çağrı Şen</b>                                                                 | Müzik Performansında Beden Dili ve Kodları: İfade, Temsil, İzleyici Algısı ve Eğitim Perspektifleri                            | 89           |
| <b>Derya Şentürk,<br/>Emel Funda Türkmen</b>                                     | Güzel Sanatlar Lisesi Ses Eğitimi Ders Sürecinin Yetenek Sınav Performansına Art Alan Açısından Etkileri                       | 100          |
| <b>Ebru Şen</b>                                                                  | Müzik Öğretmeni Adaylarının Uygulamalı Alan Eğitimi Derslerine İlişkin Performans Sergileme Süreçleri Hakkındaki Görüşleri     | 115          |
| <b>Elif Nun Gökçe</b>                                                            | Ruhsal Dengemizin Ritmi                                                                                                        | 131          |
| <b>Emrah Ergene</b>                                                              | Klasik Müzik Yarışmaları ve Performans: Rekabet Ortamının Müzik Performansı Üzerindeki Etkileri                                | 137          |
| <b>Emre Ekici,<br/>Will Howie,<br/>Toru Kamekawa</b>                             | Field Report on 3D Audio Capture of Solo Piano for Classical Music Productions                                                 | 147          |



|                                                         |                                                                                                                                                  |     |
|---------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Emre Kömürcü<br/>Aslıhan Eruzun Özel</b>             | Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın Yazmış Oldukları Kamañça Mektebi Metodunun İçerik Analizi                                                    | 159 |
| <b>Ezgi Özkan,<br/>Nesibe Özgül Turgay</b>              | İstanbul Kemeñçesi Bağlamında Bilinçli Dinleme ve Performansın İfadesi: Nüans, Dinamikler ve Süsleme Elemanları                                  | 168 |
| <b>Felipe Vargas<br/>Magdaleno</b>                      | From paper to music: Possible pathways toward constructing an informed performance of contemporary music                                         | 182 |
| <b>Gözde Ece Yavaş<br/>Öztürk</b>                       | Orkestra Arp Sanatçısı Bakış Açısıyla Nota-Performans İlişkisi                                                                                   | 198 |
| <b>Günay Günaydın</b>                                   | Türk Müsiki'sinde Göz Ardı Edilen Bir Gerçeklik: Heterofoni                                                                                      | 204 |
| <b>Günay Günaydın,<br/>Caner Bektaş,<br/>Cenk Güray</b> | Nazariyat-İcra İkilemi: Bayatî Makamı ve Perdesi Örneği                                                                                          | 213 |
| <b>Hafize Yeşilbağ</b>                                  | Yedirimli Seslerle Seyr-i Natık: Batı Müziği Eğitimi Verilen Konservatuvarlarda Makam Öğretimi için Bir Uyarılama                                | 222 |
| <b>Irmak Acar</b>                                       | J. S. Bach'ın BWV 1003 La Minör Solo Sonatı Merkezinde Eski Müzik Yorumculuğu Biçimlerine Yönelik Karşılaştırmalı Bir Müzikal Performans Analizi | 232 |
| <b>İmren Öz Keser,<br/>Emel Funda Türkmen</b>           | Müzik Öğretmenlerinin Okul Müzik Eğitiminde Belirli Gün ve Haftalara Yönelik Çalışmalarına İlişkin Performans Art Alan İncelemesi                | 243 |
| <b>İpek Aktürk</b>                                      | Profesyonel Müzik Eğitimi Alan Otizimli Öğrenciler için Repertuar Seçimi Stratejileri                                                            | 258 |
| <b>İsmet Emre Yücel,<br/>Ulaş Yurtsever</b>             | Müzik Prodüksiyonu Perspektifinden Çok Kanallı Bateria Bileşenlerinin Makine Öğrenmesi Algoritmaları ile Sınıflandırılması                       | 267 |
| <b>İsmet Karadeniz</b>                                  | Münekkit Adayları için Müzik Kitiğinin Bileşenleri                                                                                               | 279 |
| <b>İsmet Karadeniz</b>                                  | Ruhi Su ve Yorumun Kompozisyona Etkisi: Arioso Alla Turca                                                                                        | 289 |
| <b>M. Erdem Çoloğlu</b>                                 | Konservatuvar Eğitiminde Kuram-Uygulama Kutuplaşması: Müzik Formları Derslerinin Performansa Yönelik Uygulamalarla Zenginleştirilmesi            | 296 |
| <b>M. Ufuk Güler</b>                                    | Çalgı Yapım Sanatının Kurumsallaşması Sürecinde İzmir Devlet Konservatuvarının Yeri                                                              | 309 |
| <b>Melike Lehimler,<br/>Kardelen Erdem</b>              | Geçmişten Günümüze Ortamahalle Müzikleri                                                                                                         | 316 |
| <b>Mesude Elif Güngör<br/>Sarikaya,<br/>Cenk Güray</b>  | Antik Dönem Müziğinin İcra Özelliklerinin Lir Üzerinden Değerlendirilmesi                                                                        | 320 |
| <b>Mustafa Dağdeviren</b>                               | Müzik Performansının Kuramsal Art Alanını Oluşturmada Müzikolojinin Gerekliliği                                                                  | 337 |
| <b>Oğuzhan Akkuzu</b>                                   | Geleneksel Müzik Performansı İçerisinde "Destan Anlatıcıları"                                                                                    | 346 |
| <b>Onur Dülger</b>                                      | Çağdaş Müzik Performansı: Çağdaş Müzikte Yorumculuk Eğitimi                                                                                      | 355 |



|                                                   |                                                                                                                                                    |     |
|---------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Recep Ege Altıncıoğlu,<br/>Orçun Berrakçay</b> | Çevrimiçi Müzik Performansının Otizmli Bireylerin Sosyalleşme Süreçlerine Etkisi: İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu Örnek Olayı                     | 371 |
| <b>Refikcan Taşar</b>                             | Bir Düalite Ekseninde Üç Yorum: Saygun, Opus 76/III                                                                                                | 379 |
| <b>Selin Oyan Küpeli</b>                          | Müzik Performansında Hareketin Rolü ve Önemi                                                                                                       | 388 |
| <b>Selin Oyan Küpeli</b>                          | Müzisyenlerde Performans Kaygısı                                                                                                                   | 394 |
| <b>Senem Hazal Taşar</b>                          | Beklenmedik Değişimlerde Dört İcracı: Samuel Barber Opus 6/I                                                                                       | 399 |
| <b>Servet Bal,<br/>Serenat İstanbullu</b>         | Çalgı Tasarımı ve Yapımı Kapsamında Bağlama Çalgısında Bir Burgu Sistemi Önerisi                                                                   | 409 |
| <b>Seval Yıldız</b>                               | Özel İlköğretim Okulları için Uluslararası Bakalorya Programı'nın Müzik Eğitimi Hazırlık Çalışmaları Açısından İncelenmesi                         | 417 |
| <b>Türev Berki</b>                                | 4 - 4 - 2                                                                                                                                          | 426 |
| <b>Uğur Cihat Sakarya</b>                         | Dinleyicinin Yorumladığı Yaşayan Bir Eser: "Dream House"                                                                                           | 432 |
| <b>Uğur Gürman,<br/>Ümit Gürman</b>               | "Music Education: Note" ile Nota Öğrenimi                                                                                                          | 444 |
| <b>Uğur Gürman,<br/>Ümit Gürman</b>               | <i>Kodular</i> ile "Blok Flüt Kılavuzu" Tasarım Örneği ve Nota Pozisyonu Öğretimi                                                                  | 457 |
| <b>Uğur Gürman,<br/>Ümit Gürman</b>               | Modellenen Recorder Enstrümanı ile Eğitim Animasyonu Oluşturulması ve Üç Boyutlu Yazıcı ile Basılan Recorder'ın Akustik Performansının İncelenmesi | 473 |
| <b>Uğur Türkmen</b>                               | Cepheaden Müziğe: Ne gördüler, ne düşündüler, ne hissettiler?                                                                                      | 497 |
| <b>Konferanslar / Conferences</b>                 |                                                                                                                                                    | 524 |
| <b>Panel / Panel</b>                              |                                                                                                                                                    | 528 |
| <b>Konserler / Concerts</b>                       |                                                                                                                                                    | 530 |
| <b>Sergi / Exhibition</b>                         |                                                                                                                                                    | 534 |





# ***SEMPOZYUM PROGRAMI***

# ***SYMPOSIUM PROGRAM***



13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu  
The 13th International Hisarlı Ahmet Symposium  
08-11 Haziran / June 2023



| 13. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU<br>The 13th International Hisarlı Ahmet Symposium<br>"Müzik Performansının Kuramsal Art Alanı" / "The Theoretical Background of Music Performance"<br>8-9-10-11 HAZİRAN / JUNE 2023<br>www.hisarliahmet.org<br>PROGRAM / PROGRAMME |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 8 HAZİRAN PERŞEMBE / THURSDAY, 8th of JUNE                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 09:00                                                                                                                                                                                                                                                                        | KAYIT / REGISTRATION                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 10:00                                                                                                                                                                                                                                                                        | AÇILIŞ TÖRENİ / OPENING CEREMONY<br>Salon 1 / Hall 1 + (YouTube Canlı Yayın / Live)<br>Konser / Concert<br>Mehmet Sevim (Ney) - R. Oğuzhan Kavukçu (Kopuz) - Mehmet Özdemir (Perküzyon)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 11:00                                                                                                                                                                                                                                                                        | ARA / BREAK                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 11:15                                                                                                                                                                                                                                                                        | KONFERANS<br>"To do...or not to do"<br>Oscar Machionni (Davetli Konuşmacı / Keynote Speaker)<br>The University of Texas at El Paso, USA                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 12:15                                                                                                                                                                                                                                                                        | ÖĞLE YEMEĞİ / LUNCH                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 13:30                                                                                                                                                                                                                                                                        | Salon 1 / Hall 1<br>OTURUM 1 / SESSION 1<br>Oturum Başkanı / Chair: Türev Berki<br>Yedirimli Seslerle Seyri-Nabik: Batı Müziği Eğitimi Verilen Konservatuvarlarda Makam Öğretimi için Bir Uyarılma<br>Hafize Yeşilbaş<br>Beklenmedik Değişimlerde Dört İcracı:<br>Samuel Barber Opus 6/1<br>Senem Hazal Teşar<br>Kendin-Yap (DIY) Kültürünün Bir Başka Yansıması: Analog Modüler Sentezleyici Tasarımı<br>Arda Eden<br>"3 Keman - 1 Çello": Çocuk Orkestraları için İdeal Bir Düzenleme Modeli (mi)?<br>Filiz Yıldız                      | Salon 2 / Hall 2<br>OTURUM 2 / SESSION 2<br>Oturum Başkanı / Chair: A. Serkan Ece<br>Orkestra Arp Sanatçısı Bakış Açısıyla Nota-Performans İlişkisi<br>Gözde Ece Yavaş Öztürk<br>Modellenen Recorder Enstrümanı ile Eğitim Animasyonu Oluşturulması ve Üç Boyutlu Yazıcı ile Basılan Recorder'ın Akustik Performansının İncelenmesi<br>Uğur Gürman, Ümit Gürman<br>Yorgo Bacanos'un Mahur Aranağme İcrasının Analizi<br>Mehmet Alihan Budak, Cenk Güray<br>Çevrimiçi Müzik Performansının Otizmlı Bireylerin Sosyalleşme Süreçlerine Etkisi: İzmir Otizm Orkestrası ve Korusu Ömek Olayı<br>Recep Ege Altıncioğlu, Orçun Berrakçay |
| 15:00                                                                                                                                                                                                                                                                        | ARA / BREAK                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 15:30                                                                                                                                                                                                                                                                        | Salon 1 / Hall 1<br>OTURUM 3 / SESSION 3<br>Oturum Başkanı / Chair: Ghan İshkhan<br>Profesyonel Müzik Eğitimi Alan Otizmlı Öğrenciler için Repertuar Seçimi Stratejileri<br>İpek Aktürk<br>Türk Müziğinde Besteci - İcracı Arasındaki İcra Farklılıklarının İncelenmesi: Tanburi Cemil Bey Örneği<br>Çağhan Adar<br>Müzik Performansının Müzisyen Sağlığına Yansıması: Müzisyen Gözünden Fiziksel Rahatsızlıklar<br>Şevval Satıcı, Ahmet Serkan Ece, Şebnem Avcı<br>Bir Dönelim Ekseninde Üç Yorum: Saygun, Opus 76/III<br>Refikcan Teşar | Salon 2 / Hall 2<br>OTURUM 4 / SESSION 4<br>Oturum Başkanı / Chair: Yüçit Aydın<br>Münekkit Adayları için Müzik Kritisinin Bileşenleri<br>İsmet Karadeniz<br>Bestecinin İcracıya Tanıdığı Özgürlük: Terry Riley'nin "In C" Örneği<br>Deniz Tunçer<br>İleri Flüt Teknikleri ve Ian Clarke'ın "The Great Train Race" Adlı Eseri Üzerine Bir Performans Değerlendirmesi<br>Bahar Sanboğa Akca, Çiler Talu<br>4 - 4 - 2<br>Türev Berki                                                                                                                                                                                                 |
| 17:00                                                                                                                                                                                                                                                                        | ARA / BREAK                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 17:15                                                                                                                                                                                                                                                                        | Salon 1 / Hall 1<br>PANEL<br>"Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri"<br>Süleyman Şenel (İstanbul Teknik Üniversitesi)<br>Mustafa Hisarlı (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Sanatçısı)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |

*13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*  
*The 13th International Hisarlı Ahmet Symposium*  
*08-11 Haziran / June 2023*



| 9 HAZİRAN CUMA / FRIDAY, 9th of JUNE |                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 09:00                                | Salon 1 / Hall 1                                                                                                                                                 |
| 09:00                                | Salon 2 / Hall 2                                                                                                                                                 |
| 09:00                                | OTURUM 5 / SESSION 5<br>Oturum Başkanı / Chair: Hakan Cevher                                                                                                     |
| 09:00                                | OTURUM 6 / SESSION 6<br>Oturum Başkanı / Chair: Eylem Önder                                                                                                      |
| 09:00                                | Bestecinin Gözünden: Yusuf İzzeddin Mesgî'nin "Şarapnelere Tesadür" İsimli Eserinin Betimsel Analizi<br>Muzaffer Soner Yılmaz                                    |
| 09:00                                | İstanbul Kemerçesi Bağlamında Bilinçli Dinleme ve Performansın İfadesi: Nüans, Dinamikler ve Süsleme Elemanları<br>Ezgi Özkan, Nesibe Özgül Turgay               |
| 09:00                                | Karadeniz Müzik Arşivi (KARMA) Omekleminde Müzik Arşivlerinin Geleneksel Müzik Performanslarının Kuramsal Art Alanına Yönelik Rolü ve İşlevleri<br>Abdullah Akat |
| 09:00                                | Theoretical Background in Performance: Corrêa de Oliveira's Piano Sonata (2022)<br>Example<br>Lilian Maria Tonella Tüzün                                         |
| 09:00                                | Dijital Sanatın Yükselişi: NFT'ler, Yapay Zekâ ve Metaverse ile Güçlendirilmiş Müzik Performansları<br>Furkan Gültekin                                           |
| 09:00                                | "Music Education: Note" ile Nota Öğrenimi<br>Uğur Gürman, Ümit Gürman                                                                                            |
| 09:00                                | Çağdaş Müzikte Yorumculuk Eğitimi<br>Onur Dülger                                                                                                                 |
| 09:00                                | Modern ve Barok Kemanda Geleneksel Uygulama Teknikleri<br>Hale Basmacıoğlu                                                                                       |
| 10:30                                | ARA / BREAK                                                                                                                                                      |
| 11:00                                | Salon 1 / Hall 1                                                                                                                                                 |
| 11:00                                | KONFERANS<br>"El Cerrahî Gözüyle Çalgısal Müzisyen"<br>Gürsel Leblebicioğlu (Davetli Konuşmacı / Keynote Spesker)                                                |
| 12:00                                | ÖĞLE YEMEĞİ / LUNCH                                                                                                                                              |
| 13:30                                | Salon 1 / Hall 1                                                                                                                                                 |
| 13:30                                | Salon 2 / Hall 2                                                                                                                                                 |
| 13:30                                | OTURUM 7 / SESSION 7<br>Oturum Başkanı / Chair: Abdullah Akat                                                                                                    |
| 13:30                                | OTURUM 8 / SESSION 8<br>Oturum Başkanı / Chair: Zafer Kurtaslan                                                                                                  |
| 13:30                                | Dolaylanma Bağlamında Klasik Batı Müziği: Sosyal Medyada Söylem Yoluyla Anlam Aktarımı<br>Özge Cesur                                                             |
| 13:30                                | Etnometodolojik Yaklaşımla Geleneksel Türk Müziklerinde Performans Olgusu<br>Ayten Kaplan                                                                        |
| 13:30                                | J. S. Bach'ın BWV 1003 La Minör Solo Sonatı Merkezinde Eski Müzik Yorumculuğu Biçimlerine Yönelik Karşılaştırmalı Bir Müzikal Performans Analizi<br>İrmak Acar   |
| 13:30                                | Eski Müzik Eserlerinin Yorumlanması İçin Hemenötik Bir Çerçeve<br>Burak Basmacıoğlu                                                                              |
| 13:30                                | Cepheden Müziğe: Ne gördüler, ne düşündüler, ne hissettiler?<br>Uğur Türkmen                                                                                     |
| 13:30                                | Müzik Üretimi Perspektifinden Çok Kanallı Bateria Bileşenlerinin Makine Öğrenmesi Algoritmaları ile Sınıflandırılması<br>İsmet Emre Yücel, Ulaş Yurtsever        |
| 13:30                                | Sanal Gerçekte Somut Müzik Performansı<br>Arda Eden, Cihan Işıkhan                                                                                               |
| 13:30                                | Minimalist Müziğin Performans İlkeleri: "Different Trains" Örneği<br>Gözde Gürün Demirenden                                                                      |
| 15:00                                | ARA / BREAK                                                                                                                                                      |
| 15:30                                | Salon 1 / Hall 1                                                                                                                                                 |
| 15:30                                | KONFERANS<br>"Kayıp Bir Senfoninin İzinde"<br>Burak Tüzün (Davetli Konuşmacı / Keynote Spesker)<br>Hacettepe Üniversitesi                                        |
| 16:30                                | ARA / BREAK                                                                                                                                                      |
| 17:00                                | Salon 1 / Hall 1                                                                                                                                                 |
| 17:00                                | Salon 2 / Hall 2                                                                                                                                                 |
| 17:00                                | OTURUM 9 / SESSION 9<br>Oturum Başkanı / Chair: Arda Eden                                                                                                        |
| 17:00                                | OTURUM 10 / SESSION 10<br>Oturum Başkanı / Chair: Uğur Türkmen                                                                                                   |
| 17:00                                | Notada Görünmeyi Keşfetmek: Hikâyeyi Müzikle Anlatmak Üzerine Mephisto Vals Örneği<br>Fahrettin Eren Yahşi                                                       |
| 17:00                                | Konservatuvar Eğitiminde Kuram-Uygulama Kutuplaşması: Müzik Formları Derslerinin Performansa Yönelik Uygulamaları Zenginleştirilmesi<br>M. Erdem Cöloğlu         |
| 17:00                                | Ruhî Su ve Yorumun Kompozisyona Etkisi: Arioso Alla Turca<br>İsmet Karadeniz                                                                                     |
| 17:00                                | Kodular ile "Blok Flüt Kılavuzu" Tasarım Örneği ve Nota Pozisyonu Öğretimi<br>Uğur Gürman, Ümit Gürman                                                           |
| 17:00                                | Boyutsal Performanslarda Kanal Tabanlı ve Nesne Tabanlı Ses Karşılaştırması<br>Cihan Işıkhan                                                                     |
| 17:00                                | Tekrarın İcrası: Müzik Performansı Açısından Tekrar Olgusunun Bilişsel ve Estetik Boyutları<br>Ferhat Çaylı                                                      |
| 17:00                                | Yaşamda ve Müzikte Virdüzlük: Antik Yunan'a Bir Bakış<br>Ahu Köksal, Abdullah Onur Aktaş                                                                         |

13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu  
The 13th International Hisarlı Ahmet Symposium  
08-11 Haziran / June 2023



| 10 HAZİRAN CUMARTESİ / SATURDAY, 10th of JUNE                                                                                                                     |                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 09:00                                                                                                                                                             | Gezi / Tour                                                                                                                           |
| 12:00                                                                                                                                                             | ÖĞLE YEMEĞİ / LUNCH                                                                                                                   |
| 14:00                                                                                                                                                             | Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: Hisarlısym                                                                                            |
| 14:00                                                                                                                                                             | Zoom ID: 999 222 1915 Passcode: Hisarlısym                                                                                            |
| OTURUM 11 / SESSION 11<br>Oturum Başkanı / Chair: Filiz Yıldız                                                                                                    | OTURUM 12 / SESSION 12<br>Oturum Başkanı / Chair: Lilian Maria Tonella Tüzün                                                          |
| Türk Müziği'nde Göz Arđı Edilen Bir Gerçeklik: Heterofoni<br>Günay Günaydın                                                                                       | Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın Yazmış Olduğları Kamańça Mektebi<br>Metodunun İçerik Analizi<br>Emre Kömürcü, Ağlıhan Erüzün Özer |
| 20. Yüzyılda Geliştiren Flüt Çalım Teknikleri Hakkında Flüt Eğitimi<br>Almakta Olan Öğrencilerin Görüşlerinin Değerlendirilmesi<br>Bilge Kara, Serenat İstanbullu | Müzik Eğitimi Öğrencilerinin Bakış Açısıyla<br>Dijital Platformlar ve Akademinin Karşılaştırılması<br>Murat Gök                       |
| Güzel Sanatlar Lisesi Ses Eğitimi Ders Sürecinin Yetenek Sınav<br>Performansına Art Alan Açısından Etkileri<br>Derya Şentürk, Emel Funda Türkmen                  | Canlı Kodlama Performanslarında Müzik ve Görsel Tasarım Etkileşimi: Algorave<br>İstanbul Örneği<br>İdil Acim, Arda Eden               |
| Dijital Müzik Endüstrisinde Kayıt Standartlarının Son On Yılı: Streaming<br>Servislerinin Ses Şiddeti Regülasyonları Örneği<br>Onur Karabiber                     | Roland Dyens'in "A Night in Tunisia" Düzenlemesinde Yenilikçi Klasik Gitar<br>Tekniklerinin İncelenmesi<br>Eyüp Mert Akyüz            |
| 15:30                                                                                                                                                             | ARA / BREAK                                                                                                                           |
| 15:45                                                                                                                                                             | Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: Hisarlısym                                                                                            |
| 15:45                                                                                                                                                             | Zoom ID: 999 222 1915 Passcode: Hisarlısym                                                                                            |
| OTURUM 13 / SESSION 13<br>Oturum Başkanı / Chair: Emel Funda Türkmen                                                                                              | OTURUM 14 / SESSION 14<br>Oturum Başkanı / Chair: Oğuz Karakaya                                                                       |
| Yerel Kimlik Temsili Bağlamında Hopa Hemsinli Kimliğinin Müzik<br>Performansları<br>Kübra Şahin Topal                                                             | Müzik Performansında Çalgının Rolü<br>Kaya Kılıç                                                                                      |
| İkinci Dünya Savağı Döneminde Keman Yapımcılığı: Cremona'da Uyanış<br>ve Umut Kemanları Projesi Örneklere<br>Halide Karabiber                                     | Geçmişten Günümüze Ortamahalle Müzikleri<br>Melike Lehimler, Kardelen Erdem                                                           |
| İlhan Baran'ın Solo Piyano Yapıtlarının Güçlük Düzeyi Derecelendirilmesi<br>Begümhan Kes                                                                          | Karakter Parçasının Kuramsal Art Alanının İncelenmesi<br>İdil Güney Şimşek                                                            |
| Başlangıç Düzeyi Caz Müziği Eğitiminde Repertuar Seçiminin Önemi:<br>Caz Trompet Örneği<br>Aytaç Aydoğdu                                                          | Popüler Müziklerde Beğeninin Müzik Performansındaki Yansımaları: Pinhani ve<br>Sakiler Örneği<br>Caner Bektaş, Nevin Şahin            |

13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu  
The 13th International Hisarlı Ahmet Symposium  
08-11 Haziran / June 2023



| 11 HAZİRAN PAZAR / SUNDAY, 11th of JUNE |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|-----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 09:00                                   | <p>Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: <b>Hisarlisym</b></p> <p><b>OTURUM 15 / SESSION 15</b><br/>Oturum Başkanı / Chair: İsmet Karadeniz</p> <p>Ruhsal Dengemizin Ritmi<br/>Elif Nun Gökçe</p> <p>Antik Dönem Müziğinin İcra Özelliklerinin Lir Üzerinden Değerlendirilmesi, Mesude Elif Güngör Sarıkaya, Cenk Güray</p> <p>Müzik Performansında Hareketin Rolü ve Önemi<br/>Selin Oyan Küpeli</p> <p>"Her Müziği Çalabilen Romanlar": Bir Sosyal Entegrasyon Eğilimi Olarak Tematik Konserler, Burçe Ulubilgin Çuhadar</p>                                                                                                                                                                                                                                     |
|                                         | <p>Zoom ID: 999 222 1915 Passcode: <b>Hisarlisym</b></p> <p><b>OTURUM 16 / SESSION 16</b><br/>Oturum Başkanı / Chair: Çağhan Adar</p> <p>Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Halid Recep Arman Yaklaşımı<br/>Bahadır Çokamay</p> <p>Müzik Performansında Beden Dili ve Kodları: İfade, Temsil, İzleyici Algısı ve Eğitim Perspektifleri, Çağrı Sen</p> <p>Türkiye'de Cazda Yerelleştirme Girişimleri ve "Türk Cazı" İhtilafı<br/>Selim Tan</p> <p>Sahne Kaygısını Yenme Yöntemi Olarak Mental Çalışma<br/>Sevgünur Tandoğdu Kılıç</p>                                                                                                                                                                                                                       |
| 10:30                                   | ARA / BREAK                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 10:45                                   | <p>Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: <b>Hisarlisym</b></p> <p><b>OTURUM 17 / SESSION 17</b><br/>Oturum Başkanı / Chair: Seyhan Çanyakan</p> <p>Müzik Öğretmeni Adaylarının Uygulamalı Alan Eğitimi Derslerine İlişkin Performans Sergileme Süreçleri Hakkındaki Görüşleri<br/>Ebru Şen</p> <p>Müziyenlerde Performans Kaygısı<br/>Selin Oyan Küpeli</p> <p>Çalgı Yapım Sanatının Kurumsallaşması Sürecinde İzmir Devlet Konservatuarının Yeri, M. Ufuk Güler</p> <p>Amerikalı Besteci Jeff Manookian'ın Gençlik Orkestraları İçin Düzenlemelerinin İncelenmesi<br/>Bahadır Çokamay</p>                                                                                                                                                                         |
|                                         | <p>Zoom ID: 999 222 1915 Passcode: <b>Hisarlisym</b></p> <p><b>OTURUM 18 / SESSION 18</b><br/>Oturum Başkanı / Chair: Duygu Sökezoğlu Atılğan</p> <p>Müzik Öğretmenlerinin Okul Müzik Eğitiminde Belirli Gün ve Haftalara Yönelik Çalışmalarına İlişkin Performans Art Alan İncelemesi<br/>İmren Öz Keser, Emel Funda Türkmen</p> <p>Flüt Çalışımından Kaynaklı Oluşan Fiziksel Rahatsızlıklara Yönelik Profesyonel Flüt İcraçılarının Görüşleri, Kevser Taştemel, Bahar Sarıboğa Akca</p> <p>Müzik Performansının Kuramsal Art Alanını Oluşturmada Müzikolojinin Gerekliliği,<br/>Mustafa Dağdeviren</p> <p>Sosyal Medyada Yayınlanan Koro Çalışmalarına Yönelik Sanal ve Gerçek Seslendirmeler Üzerine Bir Değerlendirme<br/>Ali Ayhan, Goncağül İşler</p> |
| 12:15                                   | ARA / BREAK                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 13:30                                   | <p>Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: <b>Hisarlisym</b></p> <p><b>OTURUM 19 / SESSION 19</b><br/>Oturum Başkanı / Chair: Faki Can Yürük</p> <p>Performansın Sahne Arkası Olarak Müziyen Raporajları: "Kobra Murat" Örnekleme, Şebnem Edikli</p> <p>Çalgı Tasarımı ve Yapımı Kapsamında Bağlama Çalgısında Bir Burgu Sistemi Önerisi<br/>Servet Bal, Serenat İstanbullu</p> <p>Ortaçağ Müziğini Yorumlamada Karşılaşılan Problemler Bağlamında Doğu Roma/Bizans Müziği Örneği, Erdiñç Yalınkılıç</p> <p>Nazariyat-İcra İkilemi: Bayatı Makamı ve Perdesi Örneği<br/>Günay Günaydın, Caner Bektaş, Cenk Güray</p>                                                                                                                                                 |
|                                         | <p>Zoom ID: 999 222 1915 Passcode: <b>Hisarlisym</b></p> <p><b>OTURUM 20 / SESSION 20</b><br/>Oturum Başkanı / Chair: Yunus Emre Uğur</p> <p>Özel İlköğretim Okulları İçin Uluslararası Bakalorya Programı'nın Müzik Eğitimi Hazırlık Çalışmalarına Açısından İncelenmesi, Seval Yıldız</p> <p>Klasik Müzik Gerçekten Ölüyor mu?: Çağdaş Performans Yöntemleri<br/>Aysel Gökçe Eryılmaz</p> <p>La Quinte Estampie Real: Bir Transkripsiyonun Art Alanı<br/>Serkan Özçiftci, Ozan Karagöz</p> <p>Geleneksel Müzik Performansı İçerisinde "Destan Anlatıcıları"<br/>Oğuzhan Akkuzu</p>                                                                                                                                                                         |
| 15:00                                   | ARA / BREAK                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 15:15                                   | <p>Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: <b>Hisarlisym</b></p> <p><b>OTURUM 21 / SESSION 21</b><br/>Oturum Başkanı / Chair: Bahadır Çokamay</p> <p>Anarmonik Tonalitelerin Affect Theory Bağlamında Değerlendirilmesi<br/>İrem Yalçın</p> <p>Klasik Müzik Yarışmaları ve Performans: Rekabet Ortamının Müzik Performansı Üzerindeki Etkileri, Emrah Ergene</p> <p>Dinleyicinin Yorumladığı Yaşayan Bir Eser: "Dream House"<br/>Uğur Cihat Sakarya</p> <p>Ali Urki Bey'in Kültürel Kimliğinin Osmanlı Makam Müziği Tarihi Hafızasının Oluşumuna Katkısı, Şengül Altun Öney</p>                                                                                                                                                                                      |
|                                         | <p>Zoom ID: 999 222 1915 Passcode: <b>Hisarlisym</b></p> <p><b>OTURUM 22 / SESSION 22</b><br/>Oturum Başkanı / Chair: Eylem Önder</p> <p>Bir Saygun Yapıtında Perde Organizasyonu: Opus 45/3<br/>Çağlar Yalçın, Türev Berki</p> <p>Müziyenin Tiyatroda Değişen Performans Alanı: Görsel, İşitsel ve Uzamsal Açından Bir Değerlendirme, Ayşeğül Dinc</p> <p>Campanella Tekniğinin Bağlama İcrazına Uyarlanması: Bozuk Düzen, Mızraplı İcra Örneği, Tolgahan Tiktaş</p> <p>Field Report on 3D Audio Capture of Solo Piano for Classical Music Productions,<br/>Emre Ekiçi, Will Howie, Toru Kamakawa</p> <p>From Paper to Music: Possible Pathways Toward Constructing an Informed Performance of Contemporary Music, Felipe Vargas Magdaleno</p>              |
| 17:05                                   | ARA / BREAK                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 17:20                                   | <p><b>KAPANIŞ TOPLANTISI / CLOSING MEETING</b><br/>Zoom ID: 585 776 0046 Passcode: <b>Hisarlisym</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |





**Sosyal Medyada Yayınlanan Koro Çalışmalarına Yönelik Sanal ve Gerçek  
Seslendirmeler Üzerine Bir Değerlendirme**

***An Evalution On Virtual And Real Vocalization For Choral Works Published On Social  
Media***

**Ali Ayhan**

İnönü Üniversitesi

ali.ayhan@inonu.edu.tr

**Goncagül İşler**

İnönü Üniversitesi

isler.goncagul@gmail.com

**Özet**

Gerek tek sesli gerekse çok sesli koro çalışmalarında geleneksel konser ve gösterim etkinliklerine ek olarak sosyal medya uygulamalarının son yıllarda yaygınlaşmasıyla birlikte farklı seslendirme ve çekim teknikleri ile koro videoları hazırlanmaya başlamıştır. Çeşitli sosyal medya platformlarında kanal ve profil olarak adlandırılan ortamlarda yayınlanması ile geniş kitlelere ulaşan bu videolar, koro çalışmalarına yeni bir boyut kazandırmış ve birçok kaynakta sanal koro çalışmaları olarak değerlendirilmektedir. DAW (Digital Audio Workstation) vb. programlarda yer alan sanal ses kütüphaneleri (VST) kullanılarak yapılan çalışmalar için sanal koro çalışmaları ifadeselbette kullanılabilir. Ancak koro üyelerinin video görüntü ve seslerinin dijital ortamlarda kurgulanarak bir araya getirildiği düşünüldüğünde, mix ve master aşamalarında kayıta işlenen seslerin sanal bir çalgı ile oluşturulmadığı gerçeği ortadadır. Nasıl ki konser etkinliklerinde koro gösterisi video kaydına alınıyor, sesler DAW programlarında işleniyor ise sanal koro çalışmaları olarak isimlendirilen video gösterimlerinde de gerçek insan sesleri kullanılarak, ses kayıt – mix - kurgu gibi aşamalardan geçerek yine video dosyası şeklinde hazırlanmaktadır. Tek fark koro üyelerinin performanslarının ayrı ayrı toplanarak bir araya getirilmesidir. Bu anlamda çalışmada sosyal medyada yayınlanan koro çalışmalarına yönelik olarak sanal ve gerçek seslendirmeler üzerine bir değerlendirme yapılmıştır. Sonuç olarak bu tarzda hazırlanan videoların gerçek seslendirmeler kullanıldığında “sanal koro çalışmaları” yerine “sosyal medya koro çalışmaları” şeklinde ifade edilmesi önerilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Koro, sosyal medya, video

**Abstract**

*In addition to traditional concert and screening activities, both in monophonic and polyphonic choir works, with the spread of social media applications in recent years, choral videos have started to be prepared with different vocalization and shooting techniques. These videos, which reached wide audiences by being published in channels and profiles on various social media platforms, have added a new dimension to choral works and are considered as virtual choir works in many sources. DAW (Digital Audio Workstation) etc. Virtual choral works can of course be used for works performed using the virtual sound libraries (VST) included in the programs. However, considering that the video images and sounds of the choir members are edited and brought together in digital environments, it is obvious that the sounds processed in the recording during the mixing and mastering stages are not created with a virtual instrument. Just as in concert events, the chorus show is recorded on video and the sounds are processed in DAW programs, so in the video screenings called virtual choir studies, real human voices are*



*used, and they are prepared in the form of a video file by going through stages such as sound recording – mix - editing. The only difference is that the performances of the choir members are collected separately and brought together. In this sense, an evaluation was made on virtual and real vocalizations for choral works published on social media. As a result, it is suggested that the videos prepared in this style should be expressed as "social media choirworks" instead of "virtual choirworks" when real voiceovers are used.*

**Keywords:** Chorus, social media, video

## GİRİŞ

Sosyal medyanın hayatımıza girdiği günden beri sanat icra edilen alanlarda da bu alana yönelik çalışma türleri hazırlanarak çeşitli platformlar üzerinden internet erişim imkanı olan milyarlarca insanın aynı anda ulaştırılmaya başlanmıştır. Ticari kaygı olsun ya da olmasın kitle iletişimi açısından üretilen içeriklerin bu denli hızlı bir şekilde hedef kitleye ulaştırılması sanat adına büyük kolaylıklar sağlamaktadır. İnternetin insan hayatına girişi ile başlayan bu yolculuğu kısaca özetleyecek olursak önce müziğin kayıt altına alınabilmesini sağlamak için fonograf, 45'lik ve longplay plaklar, manyetik bantlar, CD Track, MP3 ve son olarak görüntü ve videonun bir arada sunulabildiği MP4 teknolojisinin gelişimine kadar giden bir süreç yaşandı. Bu süreç içerisinde yaşayan insanlar sanat adına ya da tüketim kültürü adına yüzbinlerce içerik üreterek insanların beğenilerine sundu. Plaklar yerini bir sırayla diğer müzik dağıtım türlerine bıraktıktan sonra günümüzde tekrar yerini raflarda almaya başladı. Bu eskiye özlemin veya nostalji adı altında para kazanmanın bir yolu olarak da ortaya çıkan bir düşünce ürünü de olabilir.

Yukarıda bahsedildiği üzere ister kazanım ister sanat amaçlı içerik üreticilerinin çoğunun günümüzde plak, CD vb. ortamlar için çalışmalar ortaya koymaları beklenmemektedir. Yeni içerik üreticilerinin yeni yayın ortamı sosyal medya uygulamalarıdır. Dev şirketlerin, firmaların yanısıra bireysel kullanıcıların da küçük bütçeler ve kullanışlı yazılımlar yolu ile siteler inşa ederek kendi içeriklerini farklı formlarda sunabilmelerinin önünün açıldığı bir dönemde yaşıyoruz. Sosyal medya beğenisi kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde üretilen içeriklerin kısa sürede hedef kitlelere ulaştırıldığı ve anlık tepkiler, yorumların alınabildiği bu ortam sanat içeriği üreticileri içinde vazgeçilmez bir alan olmaya başlamıştır. Bu anlamda bu çalışmada sosyal medya ortamları için koro içerikleri üreten kişilere dolayısıyla da buna benzer çalışmalar yapacak olacak olanlara yönelik bilgiler verilmeye çalışılacaktır.

### Sosyal Medya Ortam İçerikleri ve Sanal Gerçeklik

Sosyal medya ortamı denildiğinde aklımıza dijital bir dünya gelmektedir. Metaverse'ün duyurulması, sanal gerçeklik etkinliklerinin hızla yaşam süreçlerine girmesi ve bu alana yönelik cihazların da (VR ürünleri) insan hayatına aynı hızda entegre edilmesiyle birlikte sosyal medya ortamının kuramsal yönü de değişmeye başladı. İki boyuttan oluşan sosyal medya etkinlikleri bu süreçte üçüncü boyutun ötesinde işlemeye başlamıştır. Bu anlamda sanal gerçeklik kavramı da önem kazanmıştır. "Sanal gerçeklik, içine girilebilen, içinde dolaşılabilen, etkileşimin söz konusu olduğu ve sadece bilgisayarların yaratabildiği, somut olmayan bir alandır. Bu alanı tecrübe etmek için teknolojik donanım bir gereklilik olup, gündelik hayatta tecrübe edilebilecek bir ortam değildir"(Savaş, 2017: 92). Sanal gerçeklik teknolojisine yönelik üretilen ürünlerin aktif olarak kullanıldığı etkinliklerin konser çalışmalarında artık sıkça kullanıldığı görülmektedir. Hatsune Miku konserine giden binlerce insan aslında sanal seslendirme teknikleri ile şarkı söyleyen bir hologramı izlemektedir. Bilet satışlarının da gerçekleştiği konserlerde sahnede sanal gerçeklik ürünü olan holograma canlı performans sergileyen çalgı icracıları da eşlik etmektedir. "Sanal ve nesne kavramlarını bir araya





getirdiğimizde ortaya çıkan yeni bir kavramın yani sanal nesnenin tanımını için “bir ağırlığı, rengi ve hacmi olan şey veya objelerin, sayısal ortamlarda simüle edilmesi ile oluşan kopya görünüm veya sayısal (dijital) veridir” diyebiliriz. Dijital ortamda “sanal nesne” yani simüle edilmiş, kopya görüntü, görüntüleme araçları yardımı ile ışık temelinde izleyici ile temas kurabilmektedir” (Akpınar, 2019: 61).

**Şekil 1. Hatsune Miku - SPiCa Project DIVA Live Solo Japan Concert (2010)**



Bu anlamda sanal gerçeklik teknolojisine dayalı müzik performansları bu özellikler doğrultusunda da değerlendirilmelidir. Sanal ses kütüphanelerinde depolanan dijital sesleri kullanarak yine dijital görüntü verileri ile birleştirilmesi ile oluşturulan içerikler bu anlamda sanal gerçeklik ürünleri olarak adlandırılmaktadır. “Her geçen gün daha da ileriye doğru bir gelişme süreci içinde olan bilgisayar teknolojileri, müzik sanatı için de çok faydalı ve müzikal eser üretim süreçlerine büyük katkısı olan yazılım ve uygulamalar geliştirmekte, müzisyenlerin bunlardan faydalanmalarını sağlamaktadır” (Akpınar, 2019: 43). Doğal olarak bu faydanın sağlanabilmesi için teknik araç-gereçler de edinilmelidir. “Sanal sanat nesnesi ile sanat izleyicisinin karşılaşması gündelik fiziksel koşullar içinde gerçekleşebilecek bir durum değildir. Bu karşılaşma için teknolojik donanım bir gerekliliktir; sanal gerçeklik gözlükleri ya da sanal gerçeklik elbiseleri kullanılmalıdır” (Savaş, 2017: 94). Sanal gerçeklik gözlükleri ile çalgı derslerine yönelik içeriklerin de üretilmeye başladığı dijital bir dünyanın kapıları bizlere açılmış durumdadır. Sosyal medya ortamı denildiğinde akla ilk olarak Facebook, Instagram, Youtube gibi dev şirketler gelmektedir. Etkileşim halinde olan milyarlarca insan bir ağ içerisinde buluşarak kendi kültür ve beğenileri çerçevesinde sitelerde sunulmakta olan medya türündeki içeriklere ulaşabilmektedir. İçerikleri genel olarak sınıflayacak olursak müzik, resim ve video dosyalarının yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bireysel kullanıcıların yanısıra büyük medya firmalarının da (tv, radyo vs.) artık aktif olarak kullandığı bu siteler insanların günlük yaşamlarında zaman geçirdiği ortamlar haline gelmiştir.

Bu sitelerde müzik ve video şeklinde yayınlanan içerik türlerini de müzik alanına yönelik olarak iki kategoriye ayırabiliriz.

- Gerçek sesler ile oluşturulan medya türleri.
- Sanal sesler ile oluşturulan medya türleri.

Gerçek sesler ile oluşturulan medya türlerinde bilgisayar destekli ses kütüphanelerinin kullanılmadığı tüm performansların canlı olarak icra edilerek kayıt altına alınıp gerekli işlem



basamaklarından geçtikten sonra sosyal medyada yayınlanacak hale gelmesi ile oluşturulan medya türleridir.

Sanal sesler ile oluşturulan medya türlerinde ise tamamı ile bilgisayar destekli ses kütüphanelerinde yer alan dijital ses arşivlerinden yararlanılarak oluşturulan ses türündeki dosyalarının yine gerekli işlem basamaklarından geçtikten sonra sosyal medyada yayınlanacak hale gelmesi ile oluşturulan medya türleridir. Geleneksel olarak performansa dayalı çalışmaların farklı cihazlar ile farklı teknikler ile kayıt altına alınması ve işlenmesi ile oluşturulan medya türleri birinci kategoride değerlendirilmelidir. Sanal sesler ile oluşturulan film müzikleri, reklam müzikleri, animasyon alt yapıları, çizgi film müzikleri gibi daha sayılabilecek pek çok tür ise sadece bilgisayar ortamında hazırlandığı için ikinci kategoride değerlendirilmelidir. Bu cümleden sonra insanın aklına şu soru da geliyor. Örnek olarak Berlin Strings VST kütüphanesinde yer alan her enstrümana ait her bir ses her bir vurgu stüdyo ortamında canlı kayıt teknikleri ile oluşturulmaktadır. Peki bu seslerin kullanıldığı müzik türleri de sanal olarak mı değerlendirilmelidir? Çünkü kullanılan seslerin hepsi canlı icralarda kaydedilen seslerdir. Evet. Ancak genel mantığa bakıldığında ticari amaçla hizmete sunulan bu seslerin tümü paket halinde servis edilen bir ürün kapsamındadır. Bireysel müzik yazılımı kullanıcılarının edindikleri bu sanal seslerden oluşan müzik dosyalarını kullanarak içerik ürettikleri için sanal medya içeriği kategorisinde değerlendirmek daha doğru olacaktır.

### **Sosyal Medyada Yayınlanan Koro Çalışmaları**

Sosyal medyada pandemi süreci ile birlikte hız kazanan sanal koro çalışmaları olarak adlandırılan etkinlikler düzenlenmektedir. Bu etkinlikler büyük beğeni ve ilgi toplayarak insanlara ilham vermiştir. Bu anlamda, "Eric Whitacre"ın öncülüğünde 2010 yılında ilk Sanal Koro oluşturulmuş ve dünyanın birçok yerinden korist bu çalışmada yer almıştır. 2019 Kasım ayından beri dünyayı etkisi altına alan Covid-19 ile birlikte Sanal Koro çalışmalarına birçok ülke kendi korosuyla katılım göstermiş ve bütün korolar çevrimiçi ortamda çalışmalarını sürdürmüştür" (Şenman, 2021: 4). "Eric Whitacre's Virtual Choir 6: SingGently" videosu, Eric Whitacre yönetiminde hazırlanmış sanal bir koro projesidir. Eric Whitacre, Amerikalı bir besteci, müzik yönetmenidir ve sanal koroların önde gelen isimlerinden biridir. Sanal koro çalışmalarını teşvik etmek ve müziğin insanları bir araya getiren gücünü vurgulamak amacıyla bu projeleri gerçekleştirmeye devam etmektedir.

**Şekil 2. Eric Whitacre's Virtual Choir – "Lux Aurumque" (2010)**



Sanal koro çalışmalarında kullanılan ses dosyaları, genellikle koro üyelerinin kaydettiği gerçek vokallerin kullanıldığı, ardından da dijital düzenlemelerin yapıldığı dosyalardır. Bu dosyaların gerçekliği, yapılan düzenlemelerin niteliği ve kullanım amacına bağlı olarak



değişebilir. Stüdyo kayıtlarında daha dolgun bir koro sesi elde etmek veya canlı performans ile elde edilen ses kayıtlarının pürüzlerini, istenmeyen gürültüleri veya çeşitli eksiklikleri kapatmak için kullanılabilir. Bu tür düzenlemeler, performansın genel kalitesini artırmaktadır.

Bu anlamda burada katılımcı sayılarına göre kanal kanal düzenleme yapılma imkanı sağlayan DAW programları ile işlenen ses dosyalarının sanal veya gerçek ses olma durumları üzerinde durulacaktır. Ses duysal bir maddedir. İngesel olarak duyumsanan ses dalgaları kaydedilerek dijital ortamlara aktarılmaktadır. Dijital ortamda çeşitli işlem basamaklarından(ekolayzır, gürültü temizleme, kompresör vb.) geçsin ya da geçmesin her iki halde de kayıt sonrasında yine duysal bir imge olarak etki alanımıza tesir etmektedir. Sanal koro çalışmalarında kullanılan ses dosyalarının gerçekliği, kullanılan teknoloji ve kaynak seslerin kalitesine bağlı olarak değişebilir. Bazı sanal koro çalışmalarında, bireysel koristlerin ayrı ayrı kaydedilen sesleri bir araya getirilerek oluşturulan karma bir ses kullanılmaktadır. Bu durumda, her bir koristin gerçek performansının kalitesi önemlidir ve kaydedilen seslerin doğru bir şekilde düzenlenmesi ve birleştirilmesi gerekmektedir. Kaydedilen seslerin doğru bir şekilde düzenlenmesi ve karıştırılmasıyla (mix) gerçeğe yakın bir koro performansı elde edilebilir. Bu yolla yapılan etkinliklere ait ürünler genel olarak sanal koro çalışmaları olarak adlandırılmaktadır. Ancak, bazı sanal koro çalışmalarında daha ileri teknolojiler kullanılmakta, yapay zeka tabanlı ses sentezleme yöntemleri kullanılarak, gerçekçi ve doğal koro sesleri oluşturulmaktadır. Bu yöntemler, önceden kaydedilmiş ses örneklerini analiz ederek ve koro performanslarının özelliklerini anlayarak yeni sesler üretebilir. Bu tür teknolojiler kullanıldığında, sanal koro deyiimi daha da anlam kazanmaktadır.

**Şekil 3. Samsun'dan Anayurda Doğan Güneş | 100 Ses Ulusal Gençlik Korosu (2020)**



Sanal koro çalışmalarında, sesler genellikle gerçek insanların kaydedilmiş vokallerinden oluşur. Bu kaydedilmiş vokaller, katılımcıların kendi seslerini kaydettikleri veya belirli bir şarkı veya koro performansı için istenilen vokal parçalarını kaydeden profesyonel vokalistlerin seslerini içerebilir. Görüntüler ise genellikle sanal koro projelerinde kullanılan video düzenlemeleri ve animasyonlar olabilir. Bu görüntüler, kaydedilen seslerin eşlik ettiği müzik videoları, sanal koro üyelerinin video performansları veya diğer görsel efektlerden oluşabilir. Seslerin gerçekliği ve görüntülerin sanallığı projenin yapısına ve tercihlere bağlı olarak değişebilir. Örneğin, bazı sanal koro projelerinde, gerçek vokallerin yanı sıra sanal veya yapay sesler de kullanılabilir. Aynı şekilde, bazı projelerde sadece ses kayıtları kullanılırken, bazılarında ise video performansları veya animasyonlar da yer alabilir. Görüntüler ise sanal

koro videolarında kullanılan görsel bileşenlerdir. Bu görüntüler, genellikle kaydedilen vokallerin eşlik ettiği video görüntüleri veya animasyonlardır. Bu görüntüler, kaydedilen seslere görsel bir unsurla eşlik ederek daha etkileyici ve dikkat çekici bir sunum sağlamayı amaçlamaktadır.

**Şekil 4. Boğaziçi Gençlik Korosu - "Balleilakka" (Virtual Choir) (2020)**



## SONUÇ VE ÖNERİLER

Koro üyelerinin seslerinin kayıt altına alınarak hazırlanan etkinliklerde bir araya getirilerek gerekli işlem aşamaları sonrasında homojen bir duysal özelliğe kavuşan ses dosyası canlı performanslar sonucunda elde edilmektedir. Bu anlamda bu koro etkinliklerinin sanal olarak adlandırılması soyut ve somut arasında bir ikilemi ortaya koymaktadır. Duysal bir madde, imge olan sesin sanal ortam olan sosyal medyada ve ya gerçek izleyici karşısında bir konser salonunda duyumsanması ikilemi. Bu çalışmada genel olarak bu ikilemin tartışılması amaçlanmıştır. Sosyal medyada yayınlanan koro çalışmalarına yönelik isimlendirme önerisi kapsamında, sanal koro çalışmalarının sosyal medyaya yönelik koro çalışmaları, daha açıklayıcı bir tanımlama olabilir. Sanal koro çalışmalarının sosyal medyaya yönelik koro çalışmaları olarak isimlendirilmesi ile bu tür çalışmaların yaygın olarak sosyal medya platformlarında paylaşılmasına ve popüler hale gelmesine atıfta bulunabilir. Sosyal medya, sanatçılar ve müzik severler için geniş bir erişim ve paylaşım platformu sağlamaktadır. Bu platformlar aracılığıyla yayınlanmakta olan koro çalışmaları, birçok kişiye ulaşmaktadır. Sosyal medyanın sunduğu kolaylıklar ve bağlantı imkanları sayesinde birçok insanın bir araya gelerek müzikal projelerde yer almasını sağlamaktadır. Bu çalışmalar, farklı yerlerdeki insanları bir araya getirerek işbirliği ve sanatta yaratıcılığı da teşvik etmektedir. Sosyal medya üzerinde paylaşılan koro çalışmaları ile daha geniş bir kitleye ulaşma ve geri bildirim alma imkânı da elde edilmektedir. Sanal koro çalışmaları, sosyal medyaya yönelik koro çalışmaları olarak isimlendirmek, bu tür projelerin doğasını ve sosyal medya platformlarında yayılma ve paylaşma potansiyelini artırabilir. Bu tanımlama, sanal koro çalışmalarının sosyal medyanın sunduğu fırsatları ve etkisini vurgulayabilir nitelikte de olacaktır.

Sonuç olarak, sanal koro çalışmalarında kullanılan ses dosyalarının gerçekliği, kullanılan teknoloji ve kaynak seslerin kalitesine bağlı olarak değişecektir. Buna bağlı olarak isimlendirme konusunda da değişiklikler gerekebilir. Çeşitli teknikler ile kaydedilen ve düzenlenen sesler veya yapay zeka tabanlı ses sentezleme yöntemleri kullanılarak oluşturulan seslerle, video düzenleme programlarında bir araya getirilen görüntülerin hangi form içerisinde



izleneceği üzerinde düşünülerek isimlendirme yapılabilir. Bu anlamda görüntüler ve seslere iki boyut ile erişebildiğimiz ve canlı vokal kayıtlarının işlenerek duyuma hazırlandığı koro etkinliklerine PC, tablet ve akıllı cihazlarla erişilebildiğimiz durumlarda sanal koro çalışmaları olarak değilde sosyal medyaya yönelik koro çalışmaları olarak isimlendirilmesi önerilmektedir. VR gözlükler ile tam anlamıyla üç boyutla erişim imkanının sunulduğu sanal veya gerçek vokal kayıtlarının işlenerek sunulacağı koro etkinliklerinin ise doğası gereği sanal koro çalışmaları olarak isimlendirilmesi de doğru olacaktır. Her iki durumda da elbette hazırlanan etkinliklerin gerçek bir koro performansına tam olarak benzemesi tartışılmaktadır. Bu tür çalışmaların koro etkinliklerinin tanıtımı ve yaygınlaştırılabilmesi için önemli görülmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Akpınar, M. N. (2019). *Dijital ortamların sanat alanlarına etkisi üzerinden sanal nesne: VR ve AR* (Yüksek Lisans Tezi) Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Şenman, Ö. (2021). *Çoksesli koro katılımcılarının yaşam doyumu, depresyon ve anksiyete düzeylerinin incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi) Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Savaş U. T. (2017). Gerçek Nesne Simulasyonu Olan Sanal Nesne Bağlamında Özgün Uygulamalar. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, *Sanat Yazıları Dergisi Sayı (36):91-105*.



**Sanal Gerçeklikte Somut Müzik Performansı**  
**“Musique Concrete” Performance in Virtual Reality**

**Arda Eden**

Yıldız Teknik Üniversitesi

ardaeden@gmail.com

**Cihan Işıkhân**

Dokuz Eylül Üniversitesi

cihan.isikhân@deu.edu.tr

**Özet**

Son yıllarda Sanal Gerçeklik (SG) uygulamaları müzikte de olduğu gibi oldukça yaygınlaştı ve gelişti. Ancak ne yazık ki SG’de geleneksel konserdeki gibi bir performans günümüz teknolojisinde henüz erken bir beklenti. Nedeniyse özel bir kavramda gizli: Mekân. Kısaca, insanın olduğu yer olarak açıklanabilecek mekân, değişimi en yakından hisseden ve değişime göre değişen, yeni kavramlarla ortaya çıkabilen bir yer (Cesur, 2021: 308). Cohen’e göre değişimle yeni ortaya çıkan mekânlar müzikal sesler ve tarzlardaki değişimleri de kaçınılmaz kılar. Çünkü müzik, yaratıldığı mekânın sosyal, ekonomik, politik ve maddi yönlerini yansıtır (Cohen, 1995: 444). O halde SG’de performansı yapılacak bir müziğin geleneksel olandan farklı olması, farklı tınlatılması; kısaca, SG’yi yansıtmaması gerek. Stockhausen, Hymnen ve Gruppen performanslarına “uzay müziği” dediğinde ne demek istediğini bugün daha iyi anlıyoruz ve o yıllarda müzikte özel bir türü, kendi yarattığımız tınlarla bugünün SG’sinde deniyoruz: Somut Müzik (Musique Concrete).

Bu çalışmada, somut müziğin temelini oluşturan kaydedilmiş seslerin başkalaştırılması sürecinin, bir bakıma, sayısal ortamdaki karşılığı olarak değerlendirilebilecek granüler sentezleme, kullanıcının sanal gerçeklik ortamında yer alan nesnelere etkileşebileceği şekilde ilişkilendirilerek uygulanmıştır. Uygulama sürecinde Unity oyun geliştirme platformu ve bu platforma yönelik, Pure Data için geliştirilmiş LibPd eklentisi kullanılmış, böylelikle yordamsal ses sentezleme tekniklerinin avantajlarından faydalanılmıştır. Çalışma çerçevesinde ilgili tasarımın gerçekleşme sürecine yönelik yöntem ve teknikler açıklanarak paylaşılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanal gerçeklikte müzik, somut müzik, yordamsal ses

**Abstract**

*Virtual Reality (VR) applications, like in music, have become widespread and developed rapidly in recent years. Unfortunately, conventional concert performances of music are still much more premature in VR. The reason for it is Space. The space, briefly, is a place that feels the change most closely and changes according to it (Cesur, 2020: 51). VR is a very special and virtual space that also emerges with change. New spaces that emerge with change also make changes in musical sounds and styles inevitable. Because music reflects the space's social, economic, political, and material aspects (Cohen, 1994: 444). The music to be performed in VR must be different from the conventional one.*

*In this study, granular synthesis, which can be evaluated as one of the digital equivalent of the sound process that forms the basis of Music Concrete, have been applied to allow the user to interact with objects in VR. During the process, LibPd extension, together with the game development platform Unity are used to take advantage of the benefits of procedural sound*



*synthesis techniques. Within the scope of the study, methods and techniques related to the realization process of the design will be explained and shared.*

**Keywords:** *Music in VR, musique concrete, procedural audio*

## GİRİŞ

Huizinga ‘oyun’u, “aslında gerçek gibi görünüp gerçek olmayan ama gerçek hayatta bir yerlerde gerçekleşmesi muhtemel olan” sözleriyle 1938 yılında tanımlarken, insanın her zaman oyun oynayan, oyuncu olan ve oyuna meyleden varlık olarak görmüştür (Huizinga, 1938; Güven, 2022). Neredeyse yüz yıl önce oyun kavramı üzerine yazdığı kitapta Huizinga, bu sözlerle aslında henüz o yıllarda ileri bir görüşle günümüzde olanı belirtmekteydi: Sanal Gerçeklik (SG, Virtual Reality).

Sherman&Craig, SG’yi tanımlarken şu dört unsurun bir bütün olarak, bir arada olması gerektiğini savunmaktadır: Gerçeklik hissi verebilecek sanal bir dünya, sanal bir dünyada olduğunu hissettirecek çok boyutlu bir çevre, çevrede olup biteni hissettirecek geri dönüşler ve tüm bunları SG’de bulunan diğerleriyle karşılıklı gerçekleştirebilme (Sherman&Craig, 2018: 6-15). Bu dört unsur SG uygulamaları için olmazsa olmaz öznelilikler ama hepsinin altında gizli olan kültürel oluşum ‘oyun’ olunca, gerçeklikle gerçek olmayanın ayırt edilemeyecek derecede iç içe geçtiği, birinin diğerini tamamladığı bir ortam olarak karşımıza çıkıyor SG; ve bu yapıyla aslında doğrudan mekân kavramıyla örtüşen bir anlam kazanıyor. Kısaca, insanın olduğu her yer olarak açıklanabilecek mekân, değişimi en yakından hisseden ve değişime göre değişen, yeni kavramlarla ortaya çıkabilen bir yer (Cesur, 2021: 308). Mekânın bu kez SG kavramıyla birlikte ortaya çıkması, karşımıza SG’nin olanaklarıyla veya bir başka ifadeyle SG’ye özgü, SG olanaklarını kullanarak ve tamamen SG çağrışımı yapacak bir mekânın tarifini yapmakta. İşte biz bu çalışmada eğer SG ortamında bir müzik performansı olacaksa bu performansın ve hatta üretimin tamamen SG’ye özgü olması gerektiğini savunmaktayız.

O halde burada önemli olan SG’ye özgü ifadesinin müziksel karşılığını açıklayabilmekte. Bunun için önce Sherman&Craig’nin bir cümlesine geri dönebiliriz: Sanal dünyada olduğunu hissettirecek geri dönüşler... Bunun anlamı aslında gerçek hayatta yapılamayanı veya yapılması neredeyse imkânsız olanı sanalda yapabilme yeteneği. Örneğin uçabilmek veya nesnelere içinden geçebilmek vs. gibi. Gerçeklikte neredeyse imkânsız olan tüm bunların SG’de uygulanabilir olması ve üstelik kullanıcının gerçekmiş gibi hissetmesi kısaca SG olanakları olarak tanımlanırsa, müzik için de aynı şeyleri düşünmek mümkün. Gerçek hayatta uygulanması imkansız yakın olanı SG’de yapabilme olanakları ve hatta müziksel tınılar. Bu ifadeyi bir başka açıdan bakarak şöyle de söyleyebiliriz: Gerçek hayatta zaten yapılan müziği değil, tamamen SG’ye özgü müzik yapmak...

SG’de müzik yapmak için SG ortamını uzun uzadıya tanımlayarak onu müzikle birleştirme çabasına girmek elbette mümkün ancak bazen geçmişe bakarak buna benzer müziksel performansların ve hatta dönemlerin olup olmadığını sorgulamak gerekir. Bu bağlamda geçmişe baktığımızda buna benzer bir oluşumun 20.yy. ortalarında ‘elektronik müzik’ kavramıyla ortaya çıktığını görmekteyiz. Doğrudan veya sentezlemelerle elde edilen seslerin kaydedilerek (o zamanın olanaklarıyla çoğunlukla manyetik ortama kaydedilerek) her türlü elektronik müdahalelerle (filtreleme, yükseltme, manipüle etme, ekleme-çıkarma vs.) elektrik ortamında yeniden üretilmesi ve üstelik bunu nispeten kurallı bir yürüyüşlük içinde, yani müziksel bir yaratının ortaya çıkarılma çabasıyla gerçekleştirilen elektronik müzik, o günün şartlarındaki elektronik ortama özgü, o ortamın tüm özelliklerini ortaya koyan, o mekâna ait bir müziktir. Olası bazı istisnalar bir tarafa, elektronik müzikte gerçekte var olanı aynen gerçekleştirme olarak tanımlanabilecek bir beklenti yoktur. Gerçek ortamda yapılan müzik o ortamda kalır. Elektronik ortadaysa ana hedef müzik üretimi olmakla birlikte yeni ortamın



olanaklarını ve kendisini sonuna kadar kullanmaktır. Tıpkı bu çalışmada SG için iddia ettiğimiz gibi...

SG ve müzik performansı denildiğinde ilk uygulamaların daha çok oyun şirketleri tarafından sağlanan popüler canlı performanslar olduğunu görmekteyiz. Örneğin popüler bilgisayar oyunlarından Fortnite içindeki 2019 tarihli Marshmallo konseri, SG konserlerinin ilki olarak kabul edilmektedir (Güven, 2022). Bu tür büyük SG uygulamalarında asıl amaç, konseri ve konser ortamını, yani aslında gerçek hayatta olanı olduğu gibi sanal gerçekliğe taşımaktır. Müzisyen(ler) bir mekânda gözlükleri ve olası giyilebilir diğer sanal ortam donanımlarını/kontrolcülerini takarak sahne performansı yaparken, dünyanın dört bir yanındaki hayranları da sanal gözlüklerini takarak gerçek konserdeymiş gibi konsere katılabilir (Işıkhan ve Eden, 2022: 353). Buna kısaca geleneksel konser performansı diyebiliriz. Oysa iddiamız, SG’de performansı yapılacak bir müziğin geleneksel olandan çok daha farklı olması, farklı tınlatılması; kısaca, SG’yi yansıtması gerektiğidir. Stockhausen, kendisine ait ‘Hymnen’ ve ‘Gruppen’ performanslarına “uzay müziği (*music in space*)” dediğinde ne demek istediğini bugün daha iyi anlıyoruz. İddiamız gerçekte olmayanı SG ortamının olanaklarıyla yapmaksızın, bunu bir adım daha ileriye götürerek aslında gerçekte olup, yani tamamen gerçek olup daha sonra SG ortama aktarıldığında tamamen SG ortama özgü olarak tanımlanabilecek bir müziği ortaya çıkarmak, performansını sergilemek. Bunun için gerçek hayatta olan seslere ve onları SG ortamına aktarmaya ihtiyaç var. Gerçek hayatta olan seslerden kastımız canlı seslerinden akustik tınlatılan çalgılara, doğa seslerinden kent seslerine kadar tamamen doğal olarak üretilmiş sesler.

### **Somut Müzik (Musique Concrète)**

“Somut Müzik”, bir radyo mühendisi, yayıncı ve yazar olan Pierre Schaeffer ile geleneksel bir besteci olan Pierre Henry öncülüğünde, ses kayıt araçları, doğal sesler, elektronik sinyaller ve çalgı sesleri gibi kaynakların ses malzemesi olarak değerlendirildiği bir elektronik müzik türü olarak ortaya çıkmıştır (Holmes, 2008:45). Mimaroglu, somut müzik (*musique concrete*) besteleme sürecinde elektronik seslerden de yararlanılabileceğini, buna karşılık, bu müzik türünde doğal kaynaklı seslerin daha fazla tercih edildiğini belirtir (Mimaroglu, 1991:22; Erdal, 2016: 74). Dolayısıyla doğal sesleri elektronik ortama aktararak tamamen elektronik ortam olanaklarıyla yeni bir müzik üretimi ve performansı ortaya çıkarmak bugüne özgü değil; günümüzde teknolojik bağlamda ortam farklı olsa da geçmişte örnekleri mevcuttur. Bunun yanı sıra Mimaroglu, ‘somut müzik’ ifadesindeki ‘somut’ sözcüğünün ses malzemesinin doğal kaynaklardan elde edilmiş olmasını ifade etmediğini, ses kaynağı ne olursa olsun, ortaya çıkan bestenin, kağıt üzerinde gerçekleşip seslendirilmeyi bekleyen geleneksel besteye karşıt, sonuçlanmış somutluğu olduğunu belirtir (Mimaroglu, 1991:21). Schaeffer’e göre yaratısında zil ve tren sesi kullanan bir somut müzik bağdarı için her iki tınının ne olduğunun ötesinde, onlarla elektronik ortamda nasıl bir tını parçacığı oluşturacağı önemli olmalıdır (Schaeffer, 2012: 14).

Manyetik makaralı bant kaydedicilerin ortaya çıkışından önce elektronik müzik, Theremin, Ondes Martenot gibi çalgılar ile gerçekleştirilen bir canlı performans ortamı olmuştur. Bant kaydediciler, bir besteme ortamı haline gelerek, bir anda, elektronik müzik alanını dönüştüren araçlar haline gelmiş, bu araçların ilk uygulayıcıları ham sesler ile çalışarak yeni sesler, yapılar ve tonalite arayışlarına girişmişlerdir (Holmes, 2008:123-124). Manyetik bant kesme/ekleme, bant ekosu, reverb kullanımı, döngüler (loops), bant geciktirme (tape delay), tersten çalma (tape reversal), bant hızı değişimi gibi teknikler bant kaydedicilerin sağlamış olduğu son derece etkili ses başkalaştırma olanaklarından bazılarıdır. Schaeffer,





Henry, Cage, Luening, Ussachevsky ve Varése gibi manyetik bantı ilk deneyimleyen besteciler için bu ortam, müzik yaratımını notasyona dayalı geleneksel besteleme yöntemlerinden ayırtıran, özgürleştirici bir araç olmuştur (Holmes, 2008:124-139). Tamamı analog ortamda gerçekleşen bu yaratım sürecinin ne kadar büyük bir emek gerektireceğini hayal etmek hiç de zor değil. Bugün, sesin analog ortamdan sayısal ortama taşınmış olması, gelişmiş bilgisayar teknolojisinin de desteğiyle birlikte, elektronik müzik bestecilerine çok geniş ses düzenleme, sentezleme ve başkalaştırma olanakları sunmaktadır.

### **Granüler Sentezleme**

Granüler sentezleme tekniğinde ses, grain (granül) adı verilen küçük ses kesitlerinin bir araya getirilmesiyle üretilir. Bu kesitler 20-30 milisaniye gibi kısa sürelerle sahiptir. Bu süre değerlerinin tercih edilmesinin nedeni, insan işitme sisteminin zaman çözünürlüğüne bağlı olarak, 10-50 milisaniye gibi süreçler içerisinde aynı anda gerçekleşen ses olaylarının (audio event) ayrık olarak değil, bir bütün olarak algılanmasıdır (Russ, 2004). Roads (2001) ise ses granülünü 1-100 milisaniye gibi süreler içerisinde gerçekleşen bir mikroakustik olay (event) olarak adlandırır. Kimi uygulamalarda 1 ms'den kısa, 100 ms'den uzun granül sürelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu sentezleme tekniğinde bir temel granül dalga şekli basit bir sinüsoid olabildiği gibi, örneklenmiş bir dalgadan veya model tabanlı ters evrişim (deconvolution) yöntemiyle de türetilmektedir (Cavaliere & Piccialli, 1997).

Bu çalışmada uygulanan granüler sentezleme tekniğinde temel malzeme kaydedilmiş seslerden oluşmaktadır. Bununla birlikte, tasarlanan sentezleyicide granül süreleri milisaniyelerden saniyeler mertebesine kadar geniş bir aralıkta belirlenebilmektedir. Bu sayede, granüler sentezlemenin kendine özgü sıkı ses dokularından, tersten çalma, hız değiştirme gibi manyetik bant tekniklerine dayalı tınısal yaratım olanakları performansının kullanımına sunulmaktadır. Bu bağlamda, çalışmamızda somut müziğe vurgu yapma cesaretimizi hem geçmişin analog tekniklerini günümüz sayısal ses teknolojisi vasıtasıyla bir bakıma taklit ediyor olma iddiamızdan, hem de Mimaroglu'nun (1991) ifadesiyle, besteleme sürecini notasyona dayalı geleneksel besteleme tekniklerinden farklı olarak doğrudan ses malzemesiyle gerçekleştirebiliyor olmamızdan aldığımızı ifade etmek pek de yanlış olmayacaktır.

### **Tasarım**

Sanal gerçeklik ortamında somut müzik performansı gerçekleştirmeye yönelik bu tasarım, Unity<sup>1</sup> oyun motoru ortamında, Pure Data<sup>2</sup> ses sentezleme yazılımının Unity ile entegrasyonunu sağlayan LibPd (Moody, 2023) kitaplığı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. SG destekli bu tasarım, performansının Oculus Quest 2<sup>3</sup> sanal gerçeklik gözlüğü ve ilgili el kontrolcülerine mekân içerisinde gezinmesine, çalgılar ile etkileşimine ve böylece müzikal performans sergilemesine olanak sağlamaktadır. Mekân genel itibarıyla karanlık ve ağaçlık büyük bir açık alan olarak tasarlanmış, performansın gerçekleştirileceği ortam bu alan içerisindeki daha küçük bir bölge olarak seçilmiştir. Seçilen bu alan içerisinde iki adet elektronik müzik enstrümanı, ses nesnelerinin yerleştirilebileceği büyükçe bir raf ve dekoratif bazı eşyaların bulunduğu uzun bir masa yer almaktadır (Resim 1).

<sup>1</sup> <https://unity.com/>

<sup>2</sup> <https://puredata.info>

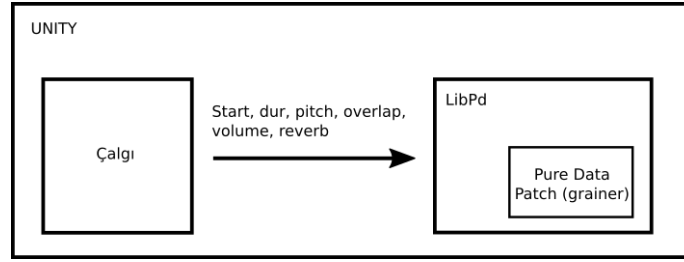
<sup>3</sup> <https://www.meta.com/quest/>

### Resim 1 – Performans Alanı



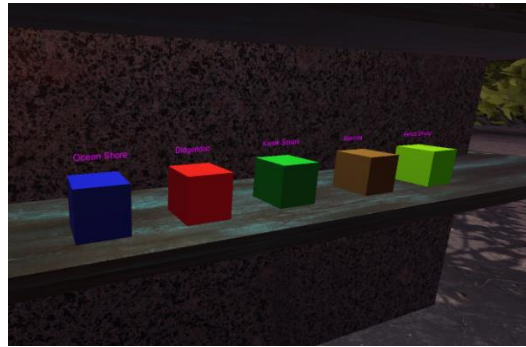
Temelde birer granüler sentezleyici olan çalgıların ses motoru Pure Data ortamında tasarlanmış ve LibPd entegrasyonu ile Unity içerisine taşınmıştır. Bu sayede, müzisyenin, çalgılar üzerindeki kontrolcüler aracılığıyla ses üreticinin parametrelerini kontrol edebilmesine olanak sağlanmıştır (Şekil 1).

### Şekil 1. Unity İçerisinde Çalgı ve Ses Motoru Entegrasyonu



Sentezlemeye malzeme olacak ses nesneleri (kaydedilmiş ses örnekleri), farklı renklerdeki küpler şeklinde oluşturularak çalgıların karşısında yer alan raf üzerine yerleştirilmiştir (Resim 2).

### Resim 2. Raf üzerine Yerleştirilmiş Ses Nesneleri



Bir ses nesnesinin çalgıya yüklenebilmesi için ilgili sesi temsil eden küpün performansçı tarafından raftan alınarak çalgıların üzerinde bulunan daha küçük raf üzerine bırakılması gerekmektedir (Resim 3).



**Resim 3. Çalgı Üzerine Yerleştirilmiş Ses Nesnesi**



Ortamda yer alan iki çalgı sayesinde kullanıcı, aynı anda iki ses nesnesi üzerinde çalışarak performansını gerçekleştirebilmektedir. Performans sırasında kullanıcının müdahale edebileceği parametreler Resim 3 ve Resim 4’de görülmektedir.

**Resim 4. Çalgı Üzerinde Bulunan Kontrolcüler**



- Grain position: Ses nesnesi içerisinde okunacak bölgenin başlangıç pozisyonu.
- Duration: Başlangıç noktasından itibaren okunacak ses parçacığının süresi.
- Pitch: Okuma hızı (dolayısıyla perde değişimi). Bu parametre negatif değer aldığı anda ilgili ses parçacığı geriye doğru, tersten oynatılır.
- Overlap: Ardışık olarak okunan ses parçacıklarının üst üste binişme oranı.
- Volume: Çalgının ses seviyesi
- Reverb: Çalgının reverb kanalına gönderme oranı

## SONUÇ

Huizinga'nın 1938'deki oyun kavramından SG'de interaktif konser amaçlı günümüz NoysSG<sup>4</sup> şirketine kadar son yüzyılda sanal ortamda çok şey değişti. Her değişimde hedeflenen hep daha gerçekçi, daha hızlı ve daha hissedilebilir oldu. Elbette bu hedeflere devam etmek gerek ancak bazen gerçek olanla sanalı birbirlerinden ayırmak şart. Bir başka ifadeyle bazen, gerçek olan gerçekte, sanal olan sanalda bırakılmalı. Bu çalışmada en önemli iddiamız, SG'de müzik yaparken zaten gerçekte olanın SG'de yapılması yerine tamamen SG'nin şartlarına uygun bir müzik ve performansının seçilmesi gerektiğiydi. Bu amaçla, mekân olarak kullandığımız SG ortamında müzik performansı ve üretimi yaparken, iddiamız olan ortamın şartlarına uygun tür olarak elektronik müziğin önemli bir parçası somut müziği seçtik ve SG ortamında somut müzik performansı gerçekleştirebilmek adına bir tasarım gerçekleştirdik.

Unity oyun motoru ortamında gerçekleştirmiş olduğumuz bu tasarım açık, ağaçlık ve karanlık bir mekânı temel almaktadır. Kullanıcı (performansçı) bu mekânı bir sanal gerçeklik gözlüğü ve el kontrolcülerini ile tecrübe edebilmekte, mekân içerisinde ayrılmış bir alanda yer alan

<sup>4</sup> <https://www.noysvr.com/>



elektronik algılar ve ses nesnelerini kullanarak bir mzık performansı gerçekleştirebilmektedir. Henüz emekleme döneminde olduğunu söyleyebileceğimiz bu tasarımıımız ile ilgili olarak değerlendirmelerimizi maddeler halinde ifade etmemiz gerekirse:

- Kendi tecrübemiz doğrultusunda, LibPd eklentisiyle Unity arasındaki etkileşimin son derece başarılı olduğunu ve performansı olumsuz etkileyebilecek herhangi bir gecikme sorununun yaşanmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz.
- Tasarım her ne kadar geniş bir kullanıcı kitlesine henüz açılmış olmasa da, tasarım sürecinde uygulamayı tecrübe eden az sayıdaki kişiden (akademisyen ve sanatçı) gelen olumlu geri dönüşler, bu süreçte motivasyon kaynağımız olmuştur.
- SG ve oyun geliştirme teknolojilerinin bugün sunduğu ve gelecekte sunabileceği olanaklar göz önünde bulundurulduğunda, SG ortamında, o ortamın özellikleri ile bütünlük içerisinde gerçekleştirilecek bir müzikal performansın, gerek performansçı, gerekse izleyici tecrübesi anlamında, sadece ve sadece tasarımcının hayal gücüyle sınırlı olduğu son derece açıktır.
- Uygulama, LibPd eklentisinin desteklememesi nedeniyle Oculus Quest 2 üzerinde “şimdilik” doğrudan çalışmamaktadır. Bu nedenle ortaya çıkan bilgisayara bağımlılık olumsuz bir durum olarak görülse de, önümüzdeki süreçte ilgili eklentiye getirilecek bir destek bu sorunu ortadan kaldıracak ve uygulama daha portatif bir hale gelecektir.
- Gelineen aşamada, tasarım yalnızca tek kullanıcılı bir tecrübeye izin vermektedir. Dolayısıyla, şimdilik, izleyiciler performansı SG içerisinden değil, bir ekran yansıısı aracılığıyla performansçının gözünden tecrübe edebilmekteler. Önümüzdeki süreçte birden fazla kullanıcının SG içerisinde aynı anda yer alabilmesi ve performansı kendi perspektiflerinden tecrübe edebilmeleri doğrultusunda çalışmamızı sürdürmekteyiz.

#### KAYNAKÇA

- Cavaliere, S. & Piccialli, A. (1997). Granular Synthesis of Musical Signals. C. Roads (Der.) & S. T. Pope (Der.) & A. Piccialli (Der.) & G. D. Poli (Der.). Musical Signal Processing içinde. (ss. 155-185). Swets & Zeitlinger Publishers.
- Cesur, . (2021). Konser Geleneğinde Yeni Boyut: Dijital Konserlerde Mekn ve Seyirci, *AK AMADER*, V. 7(14), s. 298-315.
- Cohen, S. (1995). Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place, *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, V.20/4, pp. 436-438
- Erdal, K. Y. (2016). Elektronik Müziğin Gelişimi ve Türk Bestecilerin Elektronik Müziğe Katkıları, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, V8 (17), s. 70-89.
- Güven, U. Z. (2022). Kentten Sesler: Metaverse, NFT ve Müzikte Dönüşüm, Sanattan Yansımalar, <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ugur-zeynep-guven/metaverse-nft-ve-muziktedonusum/2724/> (Erişim tarihi: 10.08.2023)
- Holmes, T. (2008). Electronic and Experimental Music. Third Ed. Routledge
- Huizinga, J. (1938). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi zerine Bir Deneme* (evr: Mehmet Ali Kılıçbay, Türkçe 2. Baskı, 2006), Ayrıntı Yayınları.
- Işıkhan, C. ve Eden, A. (2022). Sanal Gerçeklik için Nesne Odaklı, Yordamsal ve Etkileşim Temelli Ses-Müzik Tasarımı, *AK Müzik Araştırmaları Dergisi (Amader)*, zel Sayı, Ekim, s. 348-370.
- Mimaroglu, İlhan (1991), Elektronik Müzik, Pan Yayıncılık, İstanbul.



- Moody, N. (2023). LibPd Unity Integration. (Erişim tarihi: 30.08.2023)
- Roads, C. (2001). *Microsound*. MIT Press.
- Russ, M. (2004). *Sound Synthesis and Sampling*. Focal Press.
- Schaeffer, P. (2012). *In Search of a Concrete Music*, California Studies in 20th-Century Music Vol. 15, Univ. of California Press.
- Sherman, W. R., & Craig, A. B. (2018). *Understanding Virtual Reality: Interface, Application, and Design*. The Morgan Kaufmann Publishers, Elsevier, USA



**Müziyenin Tiyatroda Değişen Performans Alanı;  
Görsel, İşitsel ve Uzamsal Açıdan Bir Değerlendirme  
*The Changing Performance Field of the Musician in Theatre;  
An Evaluation in terms of Visual, Auditory and Spatial***

**Ayşegül Dinç**

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

aysegul3005@gmail.com

**Özet**

Antik Yunan'dan beri tiyatrodaki müziğin süregelen kullanımı, 20. yüzyıldan itibaren işlevsel ve ideolojik açıdan değişime uğrar. Bertolt Brecht, 1920'lerde yaptığı prodüksiyonlarda müziyenin orkestra çukurundan sahnenin merkezine çıkarır ve oyunlarında müziğe özerklik tanır. 1960'lardan sonra, müzik ve mekân birlikte düşünme ve kurgulama eğilimi görülür. Besteciler eserlerinde, alışlagelmiş enstrüman icrasının yerine yeni teknikleri ve ses üretmek için sıradan nesnelere başvurur. Mauricio Kagel'in 'Enstrümantal Tiyatro' adını verdiği türde, müziyenin, müzik üretiminin yanı sıra eylemlerine ve kullandığı nesnelere teatrallik katar. Bu çalışmanın amacı Brecht ve Kagel üzerinden müziyenin sürekli değişen niteliğine, alanına, işlevine ve performansına yönelik bir inceleme yapmaktır. Sonuçta, müziyene ifade özgürlüğü tanıyan deneysel çalışmalarla mekânın ve sesin yeniden üretildiği, tiyatro ve müziğin silikleşen sınırlarında klasik icranın, teatral performansa ve canlandırmaya dönüştüğü, dolayısıyla müziyenin sınırlarının ve tanımının genişlediği görülür.

**Anahtar Kelimeler:** Epik tiyatro, enstrümantal tiyatro, mauricio kagel, tiyatro müziği

**Abstract**

*The ongoing use of music in theater since Ancient Greece has transformed functionally and ideologically since the 20th century. Throughout his productions during 1920s, Bertolt Brecht takes the musician from orchestral pit to the centre of stage and gives autonomy to the music in his works. After the 1960s, there is a tendency to think and construct music and space together. In their works, composers use new techniques and ordinary objects to produce sound instead of the usual instrument playing. In the genre that Mauricio Kagel calls Instrumental Theatre, the musician adds theatricality to his actions and the objects he uses, in addition to his music production. The aim of this study is to analyze the constantly changing quality, field, function and performance of the musician through Brecht and Kagel. As a result, it is seen that space and sound are reproduced with experimental works that allow the freedom of expression to the musician, and classical performance turns into theatrical performance and animation in the blurred borders of theater and music, thus expanding the boundaries and definition of musicianship.*

**Keywords:** Epic theatre, instrumental theatre, mauricio kagel, theatre music

**GİRİŞ**

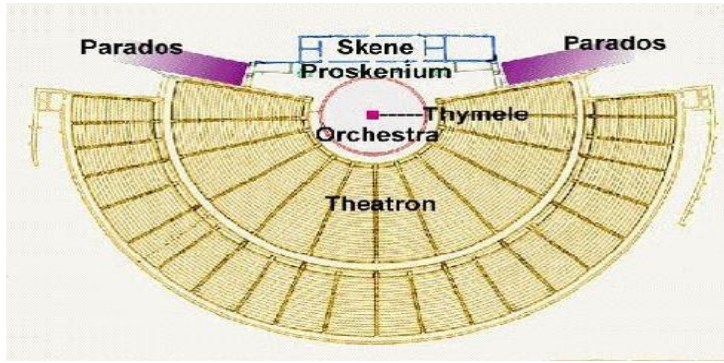
Müziğin tiyatrodaki kullanımı, Avrupa tiyatro geleneğinin köklerini aldığı ve tiyatroya dair ilk kuramların oluşmaya başladığı Antik Yunan'a dayanır.<sup>5</sup> Antik Yunan'da tiyatro

<sup>5</sup> Elbette milattan önce yaklaşık 6. yüzyıla dayanan Antik Yunan tiyatrosundan önce ve eşanlı olarak tiyatronun ilk örnekleri sayılabilecek ilkel ritüellerde, geleneksel törenlerde, çeşitli canlandırmalara eşlik eden müzikler söz konusudur. Antik Yunan'ı başlangıç noktası olarak almaktaki temel sebep tiyatroya dair kuramsal düşüncenin oluşmuş olması ve zamanı baz alındığında kullanılan müziğin kompleks doğasıdır.



orkestrası, aulos, barbiton ve lir gibi antik enstrümanlardan oluşur ve sahnenin merkezindeki Themele isimli Diyonisos sunağının çevresine konumlanır (Bkz. Şekil:1). Koro ise orkestranın hemen yanındadır. Oyun başlamadan evvel koroyu aulos çalan kişi yerine götürür. Bridgewater Antik Yunan'daki bu sahneyi şöyle canlandırır: "Aulos çalan kişinin asıl işlevinin koro için perde oluşturmak, başka bir deyişle onlara notayı vermek olduğunu hayal ediyorum. Bu oyuncular, enstrümanları üzerinde büyük bir teknik beceri kazanmış görünürler ve böylesine önemli bir konuma gelebilmek için açık bir şekilde sıra dışı niteliklerini bir güzel sanata dönüştürürler. Koroyu yerlerine götüren aulosçudur. Thymele'nin (küçük bir altar) yanında bir pozisyon alır ve performansın sonunda orkestrayı [oyunda] var olan bir şarkıyla yönlendirir" (1955: 387).

Şekil 1. Antik Yunan'da Tiyatro



Avrupa sahnelerinde opera sanatı başta olmak üzere, seyircide 'katharsis'i yani sahne ile tam özdeşleşimi düstur edinen klasik tragedya anlayışının önem kazanması ile orkestranın Antik Yunan'daki mekânsal konumu kaybolur. Müzik, 16. yüzyıl Shakespeare tiyatrosunda ya da 17. yüzyıl Moliere oyunlarında atmosfer yaratmak ve karakterleri betimlemek ayrıca sahne aralarındaki bekleyişleri kolaylaştırmak adına kullanılır fakat tüm oyun düşünüldüğünde orkestra daha çok bir tamamlayan ve eşlikçidir, ayrıca her zaman sahne üzerinde konumlandırılmaz. 19. yüzyıla gelindiğinde, Wagner estetiğinde<sup>6</sup> Antik Yunan tiyatrosunun temel terimlerinden olan katharsis<sup>7</sup> kavramının oldukça önem kazandığı görülür. Seyircinin sahne ile özdeşleşimi için orkestra gizlenir. Müziğin, ilahi bir sesmişçesine, kendiliğinden oluştuğu izlenimi yaratılır. Seyircinin sahnede olan her şeyi bir bütün olarak algılaması sağlanır. Dolayısıyla müzik, metne, hikâye örgüsüne büyük bir sadakatle bestelenir. Orkestranın mekânsal olarak gizlenmesi ve tüm sahne bileşenlerinin bir bütün içerisinde erimesi müzisyeni görünmez kılar ve bireyselliğini, ulvi bütünü yaratmak için yok eder.

Antik Yunan'dan Wagner'e kadar her yeni estetik paradigma, tiyatro müzisyenin performansına görsel, işitsel ve uzamsal açıdan etki eder. 20. yüzyıla gelindiğinde Bertolt Brecht (1898-1956) 'Epik Tiyatro' kuramıyla, tiyatro müziğini ideolojik anlayışı doğrultusunda yeniden tasarlar ve müzisyenin konumunu Antik Yunan anlayışla benzer bir görüntüye ve avantaja kavuşturur. 1960'larda postmodern düşüncenin mekân, ses ve nesnelere üzerine yeni anlam arayışları Mauricio Kagel'in (1931-2008) 'Enstrümantal Tiyatro'suna etki eder ve tiyatro ile müziğin sınırlarının silikleştiği yeni bir tür doğar. 'Müzisyenin Tiyatroda Değişen Performans Alanı; Görsel, İşitsel ve Uzamsal Açından Bir Değerlendirme' isimli bu çalışmanın merkezini, tiyatrodaki müzisyenin konumunu doğrudan ve bizzat etkilemeleri sebebiyle Bertolt

<sup>6</sup> Alman opera besteci olan Richard Wagner (1813-1883) 'gesamtkunstwerk' anlayışı doğrultusunda operada ideal olanı bulma düşüncesi ile ışıktan librettoya, müzikten dekora kadar tüm bileşenleri bütünü oluşturmak için homojenleştirmeye çalışmıştır.

<sup>7</sup> Katharsis, seyircinin sahnede olanlarla özdeşleşim kurup, sahnede olup biteni kendi yaşantıymişçasına deneyimlemesidir. Kavram Aristoteles'in tragedya kuramına dayanır.



Brecht'in 'Epik Tiyatro'su ve Mauricio Kagel'in 'Enstrümental Tiyatro'su oluşturmaktadır. Bu iki türden hareketle, müzik ve tiyatronun ortak alanında müzisyenin görsel, işitsel ve uzamsal olarak varlığı, dolayısıyla müzisyen ve oyuncu kimliğinin silikleşen sınırlarına varan süreç anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

### 'Epik Tiyatro'da Müzisyen

Bertolt Brecht kuramını oluştururken Wagneryen dramın tam karşısında konum alır<sup>8</sup> ve kendi tiyatro anlayışını operanın organik bir devamı olarak görür. Öncelikle tiyatro müzisyenini orkestra çukurundan çıkarıp, Antik Yunan'daki gibi sahnenin görünen bir yerine konumlandırır, aydınlatır ve müziğin kaynağının seyirci tarafından aleni şekilde görülmesini sağlar. Aslında Igor Stravinsky'nin 1918 yılında prömiyeri yapılan 'Askerin Hikâyesi' (L'Histoire du soldat) eserine bakıldığında da müzisyenlerin sahnede konumlandırıldığı, hatta popüler türlerin eserin kompozisyonunda yer aldığı görülür. Dolayısıyla 'Askerin Hikâyesi' birçok açıdan Brecht'in anlayışına benzer. Her ne kadar Stravinsky, 1920'lerde kuramını oluşturan Brecht'ten önce böyle bir üslup geliştirmiş olsa da Brecht'in temel farkı üslubunu ideolojik bir zemine oturtması, bir anlayışa dönüştürmesi ve kuramsallaştırmasıdır. Epik tiyatrodaki müzisyenin konumunu da kapsayan ideolojik ve teknik temel kavramlardan birisi 'yabancılaştırma efekti'dir'. Bu teknik doğrudan Marksist ideolojideki 'yabancılaşma' kavramı ile bağlantılıdır. 'Marksizm'deki 'yabancılaşma' kavramı bireyin kendi varlığından, kendi türüne; çalışma ortamından, ürettiği nesneye kadar temasa geçtiği her şeyle olan iletişimini kapsar. Bireyin üretirken insan doğasını kaybetmesi ve mekanikleşmesi, özgür iradenin önündeki temel engeldir. Yabancılaşan insandan, sınıf bilincine sahip insana dönüşüm, Brecht estetiğinin pratik amaçlarından bir tanesidir. Bu amaca ulaşmanın bir yolu da öncelikle, burjuva üretimi klasik tragedyada ve onun zirvesi olan Wagneryen operada kullanılan 'katharsis'i tamamen yıkmaktan geçer. Çünkü sahnede gösterilenle tartışmasız ve eleştirisiz biçimde bütünleşik bir deneyim kuran yani katharsis yapan seyirci, sınıfsal dezavantajına onu hapseden sistemin ayırıcısına varamaz. Oysa 'yabancılaştırma efekti' seyircinin dikkatini duygudan ve özdeşleşmeye neden olacak her türlü atmosferden uzaklaştırır. Böylece sahnedekine yabancılaşan seyirci, sistemin onu bir yabancılaşmanın içerisine hapsedmiş olduğu gerçeği ile karşılaşır. Müzisyenin sahnede konumlandırılması, seyircinin dikkatini artırır ve onu duygudan mantığa yöneltir. Seyirciye, kendiliğinden oluşan ilahi sesler duymadığı hatırlatılır ve seyircinin sahnede olup bitene kendini kaptırmasının önüne geçilir. Dramatik opera sahnesi ise seyirciyi oyun süresince yutar. Bunun için sahnedeki eyleme karşı seyircinin dikkatini dağıtacak her şey uzaklaştırılır. Walter Benjamin orkestranın çukurdan çıkıp, görünür olma hâlini şöyle değerlendirir: "Epik tiyatronun yönelimi yeni bir oyun kavramından çok, sahne kavramıyla daha kolay tanımlanabilir. Epik tiyatro çok az dikkat çekmiş olan bir sorunun üstesinden gelmeyi amaçlar. Bu sorun orkestra çukurunun doldurulmasıdır. Oyuncularla seyircileri diriler ve ölümlerine biribirinden ayıran, suskunluğu tiyatrodaki yücelik duygusunu, titreşimi de operadaki sarhoşluk verici etkiyi doruklara çıkaran, tüm sahne öğeleri içinde kutsal kökenin izlerini en belirgin biçimde taşıyan bu uçurum giderek önemini yitirmiştir. Sahne hala yüksektedir. Ama şimdi dipsiz bir uçurumdan yükselmez: Bir kürsü haline gelmiştir. Öğretici oyun ve epik tiyatro bu kürsüye yerleşme yolundaki çabalarıdır." (Benjamin, 2018:35).

Epik tiyatrodaki müzisyenin sahnede olmasını kolaylaştıran etkenlerden birisi orkestranın müzisyen mevcudiyetinin az olmasıdır. Devasa Wagner orkestrasından farklı

<sup>8</sup> Brecht, Wagner'in Gesamtkunstwerk ilkesinin tam karşısı olan 'Trennung der Elemente' (Unsurların Ayrılması) olarak adlandırdığı bir kavram geliştirerek, tiyatroyu oluşturan tüm bileşenler ayrıştırır, tüm bileşenleri bütünden bağımsız da anlamlı olur. Epik bir oyunda, eylem, müzik ve görüntü bütünleşik, fakat ayrı ayrı gözükür (Nadar, 1974:76)





olarak, en çok otuz kişiden oluşan, küçük bir oda orkestrasını andıran epik tiyatro orkestrası, ses üretimi gösteriş üzerine kurulu olmayan entelektüel bir yalınlığa hizmet eder (Brecht, 1981:58). Farklı enstrüman ailelerinden, yan yana getirilmesine pek rastlanılmamış enstrüman gruplarından oluşan bu orkestralar, tıpkı sokak çalgıcılarını andıran bir görüntüdedir. Ayrıca nicel küçülme yabancılaşmayı da sağlar (Nutku, 2015). Orkestraların çalgı çeşitlilikleri mutlak değildir. Farklı prodüksiyonlarda, farklı çalgılardan oluşan topluluklar kullanılabilir. Çalgılarda yeni ses efektleri kullanılabilir. Örneğin Paul Dessau (1894-1979), Cesaret Ana ve Çocukları (Mutter Courage und ihre Kinder- 1939) oyunu için, tokmaklarına takılan küçük tırnaklar aracılığıyla piyanoyu adeta devasa bir gitara dönüştürür (Dessau'dan aktaran Brecht, 1994:154). Hazırlanmış piyanoda modern tekniklerin kullanımı yeni tınlar yaratılmasına olanak sağlar. Müzisyenin, enstrümanını alışıl gelmiş şekilde çalmaması, çalgı üzerinde teatral hareketler yapması ya da enstrümanı bir nesne olarak kullanarak çalması performansı teatralleştirir<sup>9</sup>.

Epik tiyatro orkestrasında müzisyenin performansı için önemli etkenlerden diğeri birisi de ideolojik duruştur. Bir Brecht oyununda çalan müzisyenin ideolojisi, eserlerin söylemi ile paralel olmalıdır. Müzisyenden, yabancılaştırma efektine uygun bir davranış beklenir ki bu da tamamen ideolojik tavır ile ilgilidir. Marksist düşüncedeki müzisyen, davranışlarını, müziği yorumlama şeklini bu minvalde bir bakış açısıyla gerçekleştirir. Ayrıca epik tiyatro, diğeri tüm ekibe olduğu gibi oyunun kanavası içerisinde müzisyene de belirli bir özerklik tanır. Dolayısıyla ifade araçları müzisyenin eline geçer. Tüm bunlardan hareketle müzisyen uzamsal olarak mekânın bir parçasına ve şekillendiricisine dönüşür. Görünürdür, işitsel açıdan artık ifadeyi belirleyendir. Post-Romantik dönem orkestralarının sıkı sıkıya direktiflere bağlı söylemi artık müzisyenin özerkliği lehine değişmiştir.

#### **'Enstrümantal Tiyatro'da Müzisyen**

Müzik, zamansal olduğu kadar mekânsaldır. Mekânda icra edilir; işitilen şey, icracıların mekândaki belirli düzenleri ile şekillenir ve sonik nitelikleri, içinde yer aldığı mekânın akustik özelliklerine göre belirlenir. Ayrıca dinleyici, dinleme pratiğinde, uzamsal ve bedensel olarak tanımlanan bir dinleme öznesine dönüşür. Ses ve mekânı toplumsal ve estetik alanda değerlendirme 1960'lardan itibaren Foucault, McLuhan ve Lefebvre gibi düşünürlerin başlattığı postmodern mekânsal dönüşüm düşüncesinde görülebilir. Bu değerlendirme, uzamın farkındalığının aynı zamanda sesin uzamla ilişkisinin farkındalığı olduğu ve sesin farkındalığının uzamından ayrılmaz olduğu söylemi üzerine kuruludur (Till, 2015:111). Uzamın sesle birlikte düşünülmesi akıllara ilk olarak Le Corbusier, Edgard Varèse ve Iannis Xenakis'in Philips Pavyonu'nu (1958) ve benzer eserleri getirirse de başka bir açıdan ses üreticisi olarak müzisyenin performansı ve mekân ikiliğine dair tüm dönüşümleri de kapsar. Müzikte postmodern mekânsal dönüşüm, tiyatrodaki Antonin Artaud'nun (1896-1948) seyirciyi kuşatan İtalyan sahneyi yıkmasıyla benzer şekilde Dadaizmle ve John Cage'in ses-mekân algısını yeniden şekillendiren deneysel içerikleriyle ivmelenir. Dadaizmin ilk tapınağı 'Cabaret Voltaire'de (Kuruluş: 1916) deneysel müzikler eşliğinde aynı zamanda teatral performans sergilenir ayrıca müzisyenin icrasına mimik ve mizansen dahil olur. Dolayısıyla müzisyen sadece müzik yapmakla kalmaz aynı zamanda eylemin içerisinde yer alır.

John Cage'e (1912-1992) geldiğinde teatrallığın, müziğe daha içkin olduğu fark edilir. Cage, bir röportajında müziğin tamamını teatral bulduğunu belirtir. Kendisine yöneltilen "konser bir tiyatro etkinliği midir?" sorusuna "Evet, geleneksel bir senfoni orkestrası tarafından

<sup>9</sup> Hatta John Cage, bir enstrümanın bilindik şekliyle icra edilmeksizin, bir ses kaynağı olarak düşünülerek ses üretilmesinin, müzisyenin icra sınırlarını genişlettiğini ve çalma pratiğini bir tiyatro performansına dönüştürebildiğini belirtir (Cage, Kirby, Schechner, 1965).

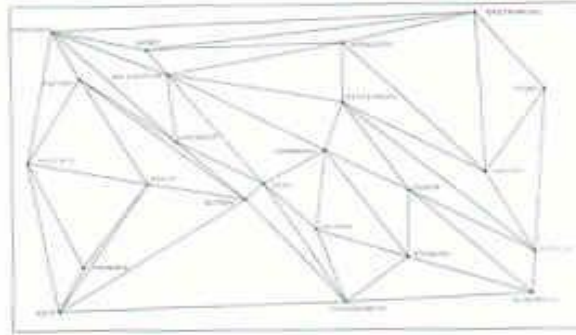


çalınan geleneksel bir parça bile: örneğin korno çalan kişi, zaman zaman borusunun tükürüğünü boşaltır. Bu da çoğu zaman melodilerden, armonilerden vs. daha çok dikkatimi çekiyor” (Cage, Kirby, Schechner, 1965:50) cevabını verir. Eserlerinde icranın, oyuncularınki gibi konuşma, hareket ve jest içerdiği düşüncesi görülür. Cage, teatral unsurları açık şekilde bestelerine dahil eden ilk bestecilerden biridir. Cage'e göre 'eylemlerin' potansiyel müzikal bir doğası vardır. İcracının bedeni, jestleri, konuşması ve eylemleri enstrümanının bir uzantısıdır ve kişiliğinin bir genişlemesidir (Laskewicz, 1992).

John Cage'in 1958'de Avrupa'ya girişi, Kagel'in çalışmaları üzerinde derin bir etki yaratır. Kagel, Cage'in fikirlerinden etkilenecek, fiziksel aktivitenin müzisyenlerin performansına dahil olduğunu vurgular. 'Enstrümantal Tiyatro'nun ilk aşamalarında günlük hareketlerin çalgılar üzerinde denenmesi ve abartılması<sup>10</sup> gibi enstrümana geniş bir yaklaşım yelpazesi kullanıldığı görülür. Ayrıca çalgıcılar için sözlü metin kullanımı, müzisyenlerin günlük hareketlerinin performansın ana odağı haline getirilmesi gibi çeşitli teknikler müzisyenler için tasarlanmış yapılara dönüştürülür. Bu teknikler nedeniyle 'Enstrümantal Tiyatro' ya ait birçok eserin doğasında çok teatral ama aynı zamanda absürt, komik ve sarkastik bir tavır vardır (Hübner, 2010).

Kagel'in Cageian/Dada kavramlarına olan ilgisini, teatral eğilimlerini ve konser salonunda müzik üretiminin yalnızca duyulan seslerden değil, aynı zamanda görülen eylemlerden de oluştuğuna dair görüşünü en iyi yansıtan eserlerinden birisi 'Antithese' dir (1962). 'Antithese'de oyuncu önceden kaydedilmiş bir film müziği eşliğinde, görünüşte rastgele ve önemsiz bir dizi eylem gerçekleştirir. Eylemlerin ne zaman ve hangi şekilde gerçekleşeceğine dair belirli sayıda seçenek oyuncuya verilir. Böylece oyuncunun görünür eylemleri artık müzik performansının ikincil bir faktörü değildir. Ses ve eylem, bazen birlikte çalışan, bazen birbiriyle çelişen veya birbirini alt üst eden iki özerk alan olarak ele alınır (Laskewicz, 1992).

### Şekil 2. 'Antithese' İsimli Eserin Diyagramı.



Müzisyenin performansına etki eden bir unsur da ses üretiminde kullanılan nesnelere. Gündelik bir nesneden çıkarılan ses ya da bir enstrümanın bilindik şekliyle icra edilmemesi, müzisyenin icra sınırlarını genişletir, çalma pratiğini bir tiyatro performansına dönüştürebilir. Kagel'in, 'Staatstheater' (1967-1970) çalışması, sıradan nesnelere ve insanlar arasındaki etkileşimleri içeren, metin veya olay örgüsü olmayan yüz kısa sahne sunar. Örneğin sahnelerden birisinin adı basitçe 'Tırmalamak'tır. Bu sahnede bir aktör sahneye yüzünün önünde adeta bir maske gibi tuttuğu bir gramofon plağıyla gelir, aniden bir çivi çıkarır ve acımasızca plağın yüzeyini çizer. Bu eylem, izleyiciyi kendini yaralama imalarıyla, bir tüketicinin ürünü kasten yok ettiği varsayımıyla veya başka herhangi bir olasılıkla etkileyebilir. İzleyiciyi bir taraftan

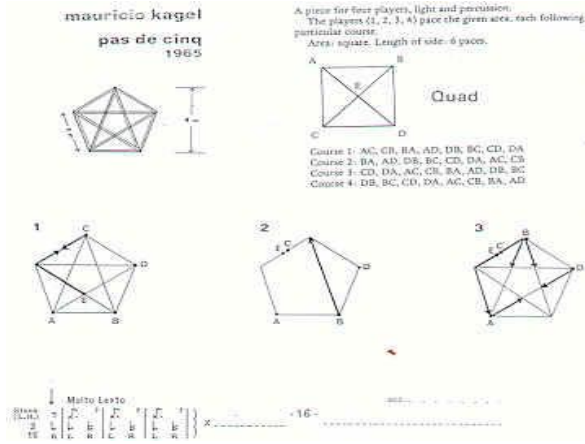
<sup>10</sup> Heilgendorff bu durumu çalgıların kötüye kullanılması olarak adlandırmaktadır (Hübner, 2010).



nesnelere ve nesnelere yönelik eylemlerin amacı konusunda hayal kırıklığına uğrattırırken bir taraftan da Kagel, zaten müzikteki eylemlerin ve seslerin arasındaki bağlantıları bulmanın seyircinin işi olduğunu seyirciye hatırlatır (Laskewicz, 1992).

Tiyatro ile müziğin belirsizleşen sınırları ise özellikle birbirine benzeyen iki eserde görülür: Kagel'in 'Pas de Cinq' (1965) eseri ve Samuel Beckett'in (1906-1989) 'Quad' (1982) oyunu. Beş oyuncunun, düzenli bir beşgen oluşturacak şekilde inşa edilmiş şeritler boyunca yürüdüğü 'Pas de Cinq' ile ortada işaretlenmiş bir noktaya basmamaya çalışan dört kişinin belirli çizgiler üzerinde önceden planlanmış şekilde yaptıkları hareketler üzerine kurgulanan 'Quad' karşılaştırıldığında, birisinin müzikli tiyatro sayılması, ötekini ise tiyatro oyunu kategorisinde değerlendirilmesi meselesinin oldukça problemli olduğu görülür. Elbette 'Pas de Cinq', 'Quad'ın sahip olmadığı açık bir müzikal gelişmişlik düzeyine sahiptir; her iki eser de belirli bir ritme göre performans gösteren icracıları içerirken, 'Pas de Cinq'te figürlerin birbirinden bağımsız ve farklı hızları vardır ve ritim tasarımları müzikal olarak not edilir. 'Pas de Cinq'te ses üretimi, eğimler ve rampalarla çeşitlendirilmiş ve yüzeyi çeşitli döşemelerle kaplanmış bir beşgenin üzerinde, baston gibi çeşitli aksesuarlarla<sup>11</sup> yapılır. Kagel, "oyuncular arasında dramatik ilişkilerin yaratılması gerektiğini" belirtir. Bu nedenle, parçalar geometrik olarak biçimlendirilmiş hareket kalıplarını, ritmik yürüyüşü içerir. Besteci, müzisyenleri karakter olarak ele alış biçimi ile tıpkı bir oyun yazarı gibi dramatik etkileşim yaratır. 'Quad'da ise halihazırda kostümlü olan oyuncular, eylemleri sonucunda kendiliğinden ortaya çıkan bir ses deneyimini sunar. Bu parçaların birbirinden farklı teatral etkileri olmasına rağmen, her ikisi de sözel olmayan tiyatroya dair birer izlenim yaratır (Laws, 2003:130). Son tahlilde, 'Pas de Cinq'i tiyatroya yaklaştıran, belirli bir dramatik etkileşimle birlikte ses üretimi için vücutlarını, eylemlerini, nesnelere ve aynı zamanda tıpkı bir dekor gibi tasavvur edilmesi mümkün olan mekânı kullanmaları, müzisyenlere oyunculara atfedilen 'canlandırıcı' sıfatını da kazandırır.

### Şekil 3. 'Pas De Cinq' ve 'Quad' İsimli Eserlerin Diyagramları



### SONUÇ

Çalışma neticesinde, Wagneryen düşüncenin ve burjuva idealinin karşısında inşa ettiği epik tiyatro kuramı ile tiyatro müziğini ilk olarak Bertolt Brecht'in ideolojik, işlevsel ve estetik açıdan değişime uğrattığı görülür. Epik tiyatrodaki orkestra, orkestra çukurundan çıkartılıp, sahne üzerine konumlandırılır ve ışıklarla aydınlatılır. Müzisyen, ideolojik aktarımın bir sürdürücüsü, göstergesi olduğunun bilincindedir ve 'yabancılaştırma efekti'nin bir parçası olarak seyirciye sınıf bilincini aşılar. İcrası yoruma açıktır dolayısıyla eserlerde, bireyselliğini yansıtabilir.

<sup>11</sup> Kagel koyu renkli gözlükler, lambalar, sandalyeler, kitaplar, aynalar, purolar, kartlar vb. önerir (Laws, 2003:130).



Böylece müzisyen görünen hale gelir, uzamın bir parçası olur, bireyselliğini aktarabilir, ideolojik farkındalığı ile kendini yansıtabilir.

20. yüzyıla gelindiğinde Dadaizm akımı ile müzisyenin sahneyi kavrayış şekli değişir. Artık müzisyen, sahnenin ortasında tıpkı bir oyuncu gibi mimiklerini ve vücudunu da kullanır. Dadacı mekân 'Cabaret Voltaire'de, özellikle kurucu ve yönetmen Hugo Ball'ın prodüksiyonlarında, müziğin bir performansın parçası mı olduğu yoksa müzisyenin icra esnasında performans mı yaptığı anlaşılabilir derecede iç içe geçer. Nitekim mimikler, mizansen de müziğe dahildir. Piyanist yalnızca müzik yapmakla kalmaz aynı zamanda eylemin içerisinde, bir oyuncuymuş gibi bedenini kullanır. Müzisyene dair esaslı değişimi ivmeleyen besteci, müziği halihazırda teatral olarak nitelendiren John Cage'dir. Eserlerinde, ses üretiminden enstrümanlara yaklaşıma kadar tüm eylemler, duyulandan, hem duyulan hem izlenen olma haline ilk bilinçli geçiştir. Cage'in önemli etkilerinden birisi Kagel'e olur. Kagel'le birlikte müzisyen artık mekâna konumlanan değil, mekânı şekillendirendir ve nesnelere ses üretimi açısından yaklaşımı ile icra sınırlarını genişletir. Müzisyen, müzikteki post-modern pratiklerin açtığı alan ile dramatik bir aksiyona sahip kompozisyonlar içerisinde, müzisyen kimliğinin yanı sıra 'canlandırıcı' sıfatını da edinir. Son tahlilde, Laskewicz (1992), Kagel'in sesleri üretmek ve yapılandırmak için yeni araçları devreye sokmasının, 'müzik' kavramının genişletilmiş bir anlayışının yansıması sonucunda olduğunu, böylece yalnızca ses fenomenlerini değil, aynı zamanda hareket veya görsel efekt fenomenlerini de kapsayan bir estetik ortaya çıkardığını belirtir. Kagel'de iki geniş akım ayırt edilebilir: melez teatral olay ve müziğin ek bir unsur olarak değil, gerekli bir unsur olarak drama, metin, hareket bileşenleriyle ve plastik ya da görsel unsurlarla bir araya gelmesi veya kolajı. Kagel'in eserlerinde, müzisyenin yaratıcılık anlayışını esere yansıtmadaki özgürlüğü ve enstrümana yaklaşımındaki özgünlüğü eserleri özellikle dramatize eder. Kısaca müzisyen ve oyuncu arasındaki çizgi silikleşir.

#### KAYNAKÇA

- Benjamin, W. (2018). *Brecht'i Anlamak*, H.Barışcan- G. Işısağ (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Brecht, B. (1981). *Epik Tiyatro*, K. Şipal (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Brecht, B. (1994). *Berliner Ensemble Tiyatro Çalışması*, Y. Onay (Çev.), İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Bridgewater, L. (1955). Music in The Theatre. *Journal of the Royal Society of Arts*, 103(4950), 386-397.
- Cage J., Kirby M. ve Schechner R. (1965). An Interview with John Cage, *The Tulane Drama Review* , Winter, 1965, Vol. 10, No. 2 (Winter, 1965), pp. 50- 72.
- Hübner, F. (2010). Entering The Stage: Musicians as Performers in Contemporary Music Theatre. *New Sound-International Journal of Music*, (36), 63-74.
- Laskewicz, Z. (1992). *The New Music-Theatre of Mauricio Kagel*, [http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204\\_KAG.htm](http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.htm) (Erişim Tarihi: 30.05.2023)
- Laws, C. (2003). The Music of Beckett's Theatre, *Samuel Beckett Today, Aujourd'hui*, 2003, Vol. 13, pp. 121-133.
- Nadar, T. R. (1974). *The Music of Kurt Weill, Hanns Eisler and Paul Dessau in the Dramatic Works of Bertolt Brecht*, Michigan University: 486.



Nutku, Ö. (2015), *Bertold Brecht ve Epik Tiyatro*, İstanbul:Özgür Yayınları.

Till, N. (2015). Sounding Out ‘The Scenographic Turn’: Eight Position Statements. A.Curtin, D.Roesner(Ed.) *Theatre & Performance Design*, 1(1-2), 107-125.

Şekil 1: <https://greektheaternotes.weebly.com/diagram-of-a-theater.html>

Şekil 2: [http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204\\_KAG.htm](http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.htm)

Şekil 3: [http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204\\_KAG.htm](http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.htm)



## İleri Flüt Teknikleri ve Ian Clarke'ın The Great Train Race Adlı Eseri Üzerine Bir Performans Değerlendirmesi

### *Advanced Flute Techniques And A Performance Evaluation On Ian Clarke's The Great Train Race*

**Bahar Sarıboğa Akca**

Ordu Üniversitesi

baharsariboga@odu.edu.tr

**Çiler Talu**

Dokuz Eylül Üniversitesi

cilerakinci@gmail.com

#### **Özet**

20. yüzyıl müzik açısından birçok yeniliğe kapı açan, bestecilerin müzik anlatımında yeni tını ve teknikler arayışında olduğu önemli bir çağdır. 19. yüzyıl sonunda modern bir çalgı haline dönüşen flüt çalgısı ise çalgının sınırlarının zorlandığı deneysel çalışmaların uygulanabildiği bir çalgı olarak 20. yüzyıl bestecileri için oldukça önemli olmuştur. İleri flüt tekniği olarak isimlendirilen bu teknik ve tınlar; mikrotonlar, alternatif parmak kullanımları, glisando, perde sesi, ıslık sesi, doğuşkanlar gibi çok çeşitlilik göstermektedir. Bestecilerin ileri flüt tekniklerinin uygulandığı solo flüt için yazılmış çok sayıda eser bulunmaktadır. Ancak bunlar içerisinde yenilikçi özelliğiyle dikkat çeken eserlerden biri de İngiliz besteci ve flüt icracısı Ian Clarke'ın *The Great Train Race* adlı solo flüt eseridir. Bu çalışma Ian Clarke'ın *The Great Train Race* adlı solo flüt eserinde kullanılan ileri flüt tekniklerini performans açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, eseri icra edecek yorumculara teknik ve yorumsal olarak kaynak oluşturması ve fikir vermesi açısından önemlidir. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel yöntem kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Flüt, ileri flüt teknikleri, Ian Clarke, the great train race

#### **Abstract**

*The 20th century is an important era that opened the door to many innovations in terms of music, and composers were in search of new tones and techniques in musical expression. The flute, which turned into a modern instrument at the end of the 19th century, has been very important for the composers of the 20th century as an instrument where experimental studies can be applied in which the limits of the instrument are pushed. This technique and timbres, called advanced flute technique; There are many variations such as microtones, alternative finger uses, glisando, key click, whisper tone and harmonics. There are many works written for solo flute, where the composers applied advanced flute techniques. However, one of the works that attract attention with its innovative feature is the solo flute work of British composer and flute player Ian Clarke called *The Great Train Race*. This study aims to examine the advanced flute techniques used in Ian Clarke's solo flute piece *The Great Train Race* in terms of performance. The work is important in terms of creating technical and interpretive resources and giving ideas to the interpreters who will perform the work. In this study, descriptive method was used in qualitative research methods.*

**Keywords:** Flute, advanced flute techniques, Ian Clarke, the great train race



## GİRİŞ

20. yüzyıl bestecilerin müzik anlatımında yeni renk, tını ve ses efektleri arayışı içinde olduğu oldukça yenilikçi bir yüzyıl olarak kendini gösterir. Başküt, teknolojinin gelişmesiyle değişen dünyanın öncelikle onu yaratan insanı, yaşadığı toplumu ve beraberinde insana ait olan tüm değerleri modernize ettiğini ifade etmektedir (2004: 1). Bu bağlamda teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkan yeni arayışlar müzik tarihinde çağdaş dönemi oluşturmuştur. Kutluk'a göre, çağdaş dönem müziği çevredeki sesleri tonal eksene bağlı kalmadan müzik yazma amacını taşır (2022: 23). 1950 yılından sonra müzik düşüncesinin değişimi ivme kazanmış ve besteciler yazmış oldukları deneysel çalışmalarla çalgıların sınırlarını zorlayarak çok farklı teknikler ve tınlar ortaya çıkartmıştır.

19. yüzyıl sonunda modern bir çalgı haline dönüşen flüt çalgısı ise çalgının sınırlarının zorlandığı deneysel çalışmaların uygulanabildiği bir çalgı olarak 20. yüzyıl bestecileri için oldukça önemli bir çalgı olmuştur. 20. yüzyıl müziğinde flütün sınırlarının zorlandığı yeni teknikler ileri flüt teknikleri ya da genişletilmiş flüt teknikleri olarak adlandırılmıştır. Bu teknikler; mikrotonlar, multifonikler, bükülme sesi, glisando, renk trili ya da bisbigliando (timbral tril), perde sesleri, fısıltı sesi, ıslık sesi, hava sesi, bambu sesleri, doğuşkanlar, trompet sesi, alternatif parmak kullanımları, dairesel nefes, çember nefes ya da nefes çevirme, çalarken söyleme, konuşarak ya da heceleyerek çalma, kurbağa dili gibi teknikleri kapsamaktadır. Bu flüt tekniklerinin öncüleri Edgard Varése, Luciano Berio ve Robert Dick olarak bilinmektedir. Özer, Robert Cantrict, Robert Dick, Otto Luening gibi isimlerin flüt çalım tekniklerine getirdikleri yeniliklerin onların repertuvarlarına doğrudan etki ettiğini ifade etmektedir (2010: 56). Bunlardan biri olan Edgard Varése'in Density 21.5 adlı solo flüt eserinde flüt perdelerini sert bir şekilde kapatma ile icra edilen *key click* perde sesleri tekniğiyle çığır açmıştır (Önertürk, 2015).

Ian Clarke, ileri flüt tekniklerini eserlerinde sıklıkla kullanmış bir besteci olması sebebiyle bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmada Ian Clarke'ın The Great Train Race adlı eseri ile ilgili performansa yönelik bir değerlendirme yapılması amaçlanmıştır.

## IAN CLARKE

İngiliz flütçü Ian Clarke, flüt dünyasının önde gelen icracı ve bestecilerinden biri olarak müzik tarihine adını yazdırmıştır. Eserleri uluslararası düzeyde tanınmış ve önemli yarışmaların repertuvarında yer almıştır. Ian Clarke'ın ileri flüt tekniklerle bestelediği eserleri flüt literatüründe yeni bir çığır açmıştır.

Clarke'ın ilham aldığı müzisyenler arasında Amerikan caz vokalist Bobby McFerrin, Alman besteci Karlheinz Stockhausen, Amerikan avangart akımın tanınan flütçüsü Robert Dick ve rock grubu Jethro Tull'un flütçüsü Ian Anderson bulunmaktadır (Monier, 2010:3-4'den aktaran Akderin, 2020: 75). Bu bağlamda bestecinin flüt için yazdığı eserler ise şu şekildedir:

- Flüt ve Piyano Yapıtları: Hypnosis, Spiral Lament, The Mad Hatter, Sunstreams & Sunday Morning, Deep Blue, Touching the Ether, Orange Dawn, Hatching Aliens.
- Solo Flüt Yapıtları: Beverley, The Great Train Race, Zoom Tube



- Çoklu Flüt Yapıtları : 2 flüt ve piyano için Maya, 3 flüt ve piyano için Curves, 5 flüt veya flüt korusu için Spells, 7 flüt için Within, Flüt korusu için Walk Like This, Flüt korusu için Zig Zag Zoo (<https://ianclarke.net/publications>).

## THE GREAT TRAIN RACE (BÜYÜK TREN YARIŞI) ÜZERİNE BİR PERFORMANS DEĞERLENDİRMESİ

Eser 1993 yılında bir gösteri parçası olarak rondo formunda yazılmıştır. Eserin notasyonu alışılmadık dışında olmasının yanı sıra duymaya alışkın olunmayan tınılarla seslendirilir. Buna ilişkin olarak Clarke, The Great Train Race adlı eserinin girişinde 'genellikle duymadığımız, flütten duymaya alışkın olmadığımız tınılara bu eserde sıklıkla rastlayacaksınız' şeklinde bir ifade kullandığı dikkat çekmektedir. Neredeyse eserin tamamı ileri flüt efektleri kullanılarak iki buharlı trenin yarışı tasvir edilmiştir. Eser, stüdyo provası esnasında Clarke'ın yapımcısının rock esintili bir eser duymak istemesiyle ortaya çıkmıştır. Clarke, çeşitli denemelerden sonra bazı ses efektlerini bir araya getirdiğinde buharlı tren sesinin oluştuğunu fark etmiştir.

Eserin do ve si kalak flüt için yazılmış iki ayrı versiyonu vardır. Eser, 104 ölçüden oluşmaktadır. Eserde oldukça fazla modülasyon kullanılmıştır. Eserin genelinde bazı ileri flüt tekniklerin aynı anda kullanımı göze çarpmaktadır. Eserde hava sesi, doğuşkanlar, kurbağa dili, çalma ve söyleme, multifonikler, bükülme sesi, mikrotonlar, isteğe bağlı nefes çevirme, kromatik çalım, alternatif parmak kullanımı, ses glisandosunu ve ses rengi trilinden oluşan ileri flüt teknikleri kullanılmıştır. Eserde en büyük zorluk yazım stilini anlamaktır. Bunun için besteci eserin girişinde kullandığı teknikleri açıklamayı uygun görmüştür.

### Eserde Kullanılan Efektler

#### Hava Sesi

Hava sesleri; artık tonlar (residual tone), rüzgâr tonları (wind tone), hayalet tonları (ghost tone), hava tonları (air tone) ya da nefes sesi (breath sound) gibi farklı isimlerle anılmaktadır (Yüksel Dedeoğlu, 2022: 49). Giriş bölümünde 1-4. ölçüler arasında her bir ölçünün 1. 3. ve 4. vuruşlarına aksanlı bir hava sesi efekti kullanımı yazılmıştır. Burada hava sesi tekniğinin amacı, yarışan trenlerin yarış alanında bıraktıkları dumanın hissiyatını müzik ile betimlemektir. Notasyon olarak yazımı ise içi boş ve eğri nota başlarının ortasından geçen çizgilerden oluşan onaltılıklar ile gösterilmiştir. Besteci hava sesi tekniğini hatırlatmak için ise her onaltılığın başına 'R' harfini yazmıştır. Hava sesi tekniğinin uygulamasını üfleme pozisyonunun gevşek bırakılarak çene ve dudak pozisyonunun öne alınmasıyla elde edilmektedir.

### Şekil 1. Hava Sesi

156

Presto ♩ = 164

R R R R R R R R simile....

N.B. Imagine this first page is a graphic score - think 'Steam Train'?  
The shape, rhythm, accents & tonal centre are important  
whereas the precise graduation of harmonics and number of bars are guides.  
Refer to performance notes throughout.

Flute

ppp

R - Residual/breathy tone notated by open slashed note-head

poco a poco cresc.





## Doğuşkanlar ve Hava Sesi

Doğuşkan sesler birinci oktavda bulunan seslerin aynı parmaklarla üflenerek o sesin armonikleri olan seslerin üflenmesiyle elde edilir. Örneğin birinci oktavdaki do sesinin armonikleri ikinci oktav do- sol üçüncü oktav do mi sol si bemol ve do seslerinden oluşur. Bu şekilde birinci oktavdaki notaların parmak pozisyonlarıyla hava basıncı artırılarak üfleme pozisyonu değiştirilerek bu armonikler elde edilir. Kutluk'a göre, doğadaki hiçbir ses, tek başına tınlamaz, diğer perdelerin titreşimine de neden olur. Bu seslerin kendisini üreten ses ile olan bağlantısı, armonik dokuyu oluşturan yapıdır (2022: 17-18). Geleneksel notasyonda armonik ya da doğuşkan sesler notaların üzerinde bulunan küçük artı işareti halka işareti 'o' ile ifade edilmektedir (Yüksel Dedeoğlu, 2019: 4).

### Şekil 2. Doğuşkanlar ve Hava Sesi



5. ölçüden 12. ölçüye kadar hava sesi tekniği patlayan doğuşkan seslerle birlikte kullanılmıştır. Çıkcı armonikleri oluşturmanın yöntemini besteci, nefes tekniğinden sonra gelen armoniklerde nefesin flütün tam içine üflenmesiyle birlikte yani armoniklere diyaframdan gelen nefesin tekme atarmış gibi saldırması yorumunu getirmiştir (Bayram, 2020: 42).

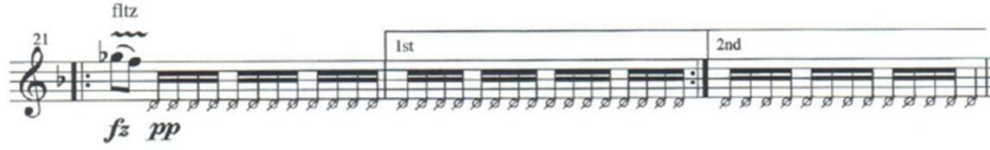
Doğuşkanların günlük egzersiz rutininde çalışılması, dudakların gücünü arttırması haricinde her oktavda oluşan nefes, dudak ve çene kontrolünü de arttırmaktadır. Ayrıca normal seslerin entonasyonunun da büyük oranda geliştiği görülmektedir.

## Kurbağa Dili ve Hava Sesi

Kurbağa dil tekniği müzik içerisinde bir terim olarak *flutterzunge* kelimesiyle tanımlanmaktadır. Üfleme sırasında dili kullanarak *rrrrrr* sesinin telaffuz edilmesiyle oluşmaktadır. Notasyon üzerinde *Fltz.* kısaltması ve küçük bir dalgalanma şekli ile belirtilmektedir. Yüksel Dedeoğlu, kurbağa dilinin Almanca'da *flutterzunge* olarak adlandırılarak genellikle *Fltz.* ya da *Flt.*, İtalyanca'da *frullato* bazen *frull* şeklinde kısaltıldığını belirtmiştir (2019: 5).



### Şekil 3. Kurbağa Dili ve Hava Sesi



21. ölçüde sekizlik sol bemol ve fa notalarının legato çalınmada kurbağa dili kullanılmıştır. Çağdaş müzik flüt repertuarında en sık kullanılan ileri flüt tekniğidir. Devamında yine hava sesi tekniği ile girişteki tema devam etmektedir.

### Kromatizm ve Ses Glisandosu

Eserin 30. ölçüsünde üst parti flüt ile üçüncü oktav la bemol sesinden başlayarak inici bir kromatizm dizisi çalarken, alt kısımda yer alan parti ise bir alt oktavdan ses ile söylenmelidir. Çalma ve söyleme tekniğinde parti çalınırken ses çalınan oktavın bir oktav altından meydana gelmektedir. Clarke, notasyonunda bu durumu göstermeyi amaçlamıştır, fakat icracılara ses partisindeki notalar teker teker değil kromatizm dizisinin glissando olarak duyulması önerisinde bulunmuştur. Bu nedenle notanın alt kısmında ses glisandosunu özellikle belirtmiştir.

### Şekil 4. Kromatizm ve Ses Glisandosunu



### Multifonikler ve Alternatif Parmak Kullanımı

Multifonikler, flütün sadece tek ses çalabilen bir çalgı olduğu algısını yıkan bir tekniktir. Bu teknikte alternatif parmaklar kullanılarak flütten en az iki ses çalınabilen aralıkların ortaya çıktığı görülmektedir. Böylece besteciler için de ufuk açıcı bir tekniktir.

### Şekil 5. Multifonik sesler ve alternatif parmak kullanımı





31. ve 32. ölçüde alternatif parmak kullanımlarıyla iki sesli multifonik ses kullanımı istenmiştir. Alternatif parmak kullanımlarıyla istenilen sesin parmak pozisyonu nota üstünde gösterilmektedir. “Clarke, alternatif parmak pozisyonlarını Robert Dick’in *The Other Flute* adlı kitabında yer alan parmak pozisyonları açıklamalarından aldığını belirtmiştir” (Bayram, 2020: 44). Clarke, multifonik seslere üflenirken alt sese odaklanılması gerektiğini ifade etmiştir. Multifonik ses kullanımı do diyez- mi /re-fa aralıkları çevrimleriyle birlikte 57. ölçünün sonuna kadar devam etmektedir.

### Bükülme Sesi

Sesin yukarı doğru bükülmesi ile tizleşme, aşağı doğru bükülmesi ile pestleşme meydana gelmektedir. Teknik olarak dudak ve çene bükme hareketi için öne çıkarılmalıdır (Akderin, 2020: 161).

### Şekil 6. Bükülme Sesi, Multifonik Ses ve Alternatif Parmak Kullanımı



Eserin 58. ve 59. ölçüde bükülme sesi tekniği, mi ve mi bemol sesleri arasında aşağı doğru pestleşme şeklinde multifonik ses ve alternatif parmak kullanımı tekniği ile kullanılmıştır. Flütü ileri geri hareket ettirerek bükülme sesi tekniği uygulanır.

### Çalma ve Söyleme

Çalma ve söyleme tekniğinde icracı notaları çalarken aynı anda da söylemelidir. Bu söyleme tekniği bir oktav aşağıdan uygulanır. Bu şekilde müziğe çok sesli bir uygulama oluşturulur. Bu teknikte çalınan ve söylenen nota aynı olabileceği gibi farklı da olabilmektedir. Eserin 62. ölçüsünde çalma ve söyleme tekniği kullanılmış ve bu teknik 73. ölçünün sonuna kadar devam etmektedir. Aynı zamanda eserin final kısmında 89-101. ölçüler arasında da aynı teknik ve melodi tekrar duyurulur.

Çalma ve söyleme tekniği için Yurdakul, flüt ile şarkı söylerken ikinci oktav re'den kalın si' ye kadar "Uu" hecesini, ikinci oktav re diyez ve yukarısı için "Aa" hecesini, üçüncü oktavda "İi" hecesini kullanmanın doğru olacağını ifade etmiştir (Yüksel Dedeoğlu, 2019:10).



### Şekil 7. Çalarken Şarkı Söyleme



### Mikrotonlar

74. ölçüde re yarım diyez notasıyla mikroton sese yer verilmiştir. Mikrotonlar iki yarım ses arasında yer alan küçük notalara verilen isimdir. Bayram'a göre, yarım sesten daha küçük aralıklara 'koma' denir. Mikro-tonlar, deliksiz flütlerde alternatif parmak pozisyonları kullanarak elde edilirken, delikli flütlerde ise parmak pozisyonu ya da deliklerin üzerinde parmaklar kaydırılarak yapılır. (2020: 69).

Efektif tril, tril perdelerinin hızlı bir şekilde dokunma ve serbest bırakılmasıyla oluşan bir tekniktir. Bu hareket ses renginde değişimi sağlamaktadır (Akderin, 2020: 170). Clarke'ın bestelediği timbral triller mi bemol, re yarım diyez ve do çift diyez sıralamasıyla oluşmaktadır.

### Şekil 8. Re Yarım Diyez Notası Üzerinde Mikroton



### Ses Rengi Trili ve Nefes Çevirme Tekniği

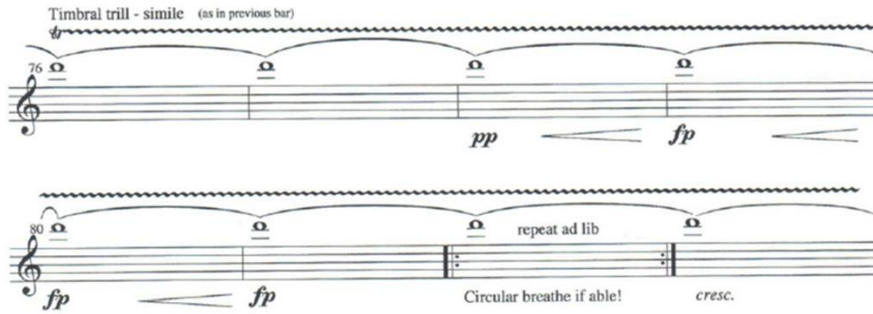
Renk trili diğer adlarıyla bisbigliando veya timbral tril, mikrotone seslerle ve alternatif parmaklarla elde edilen bir tril çeşididir. 76. ölçüde trile önceki parmaklarla devam edilmesi istenmiştir. Bisbigliando, diğer ismiyle ses rengi trilleri, (timbral trills) Turgay (1993) tarafından ses renginin değişimiyle elde edilen triller olarak tanımlanmıştır. Bu tril tekniğinde tril, perdelerinin hızlı bir şekilde dokunma ve serbest bırakılmasıyla oluşan bir tekniktir. Bu hareket ses renginde değişimi sağlamaktadır (aktaran Akderin, 2020: 170).



82. ölçüde icracının isteğine bağlı olarak nefes çevirme tekniği kullanılabileceği ifade edilmiştir. Nefes çevirme, nefes döndürme, dairesel nefes, çember nefes gibi çeşitli şekillerde isimlendirilmektedir. Orujov, nefes çevirme tekniğinin flütte diğer üflemeli çalgılara göre zor olduğunu, bunun nedeninin ise ağız boşluğuna biriken havanın burundan aynı zamanda nefes almak şartıyla sıkıştırılarak gerçekleştirilmesine bağlamıştır (2019: 486).

Çember nefes tekniği uygulamak için, icra sırasında yanaklar şişirilmeli ve ağız içerisinde hava boşlukları oluşturulmalıdır. Bu uygulamadan sonra diyaframın gerginliği geçici olarak yanak kaslarına ve dilin alt kısmına aktarılmalıdır. Böylece, önceden oluşturulan hava boşlukları sayesinde ağızdan nefes verilirken burundan da nefes alınabilir. (Bayram, 2020:64).

### Şekil 9. Ses Rengi Trili Ve Nefes Çevirme



Eserin son kısmı ise ileri flüt tekniklerinden çalma ve söyleme, hava sesi, ses rengi trili ve alternatif parmak kullanımlarıyla buharlı trenin son düdüğünün tasvir edildiği ve mi- do diyez aralığında multifonik seslerin duyurulduğu şekilde sonlanmıştır.

### SONUÇ

20. yüzyıl bestecileri özellikle 1950 yılından sonra yapmış oldukları deneysel çalışmalarla çalgıların sınırlarını zorlayarak ortaya çok farklı teknikler ve tınlar koymuşlardır. Flütün zengin ve kuvvetli ses hacmi ile doğa ve çevre ile ilgili fısıltı, homurtu, uğuldama gibi birçok figürü tasvir etmesi 20. yüzyıl besteciler üzerinde oldukça etkili olmuştur. Bu avant garde tekniklerin çalınabilmesi için açık delikli flütlerin kullanılması tavsiye edilir. Özellikle glisando, multifonik ve mikroton sesleri elde etmek için açık delikli flüt kullanımı rahattır.

Hotteterre ile başlayan gelişimin, Boehm ile başlayan değişimin, bu yeni teknik ve tınlarla, deneysel çalışmalarla flütün evrim geçirdiğini söylemek mümkündür. Bu yeni teknikler, flütün tek sesli bir çalgı olduğu anlayışını da değiştirmiş, flüt repertuarında önemli rol oynamıştır.

Yeni tekniklerin okunmasının zorluğundan dolayı müfredatlarda çok fazla yer verilmediği bilinmektedir. Ancak Ian Clarke'ın The Great Train Race adlı eseri icracı açısından oldukça zorlukları olan ancak ileri flüt tekniklerini öğrenmenin eğlenceli bir yolu olduğu düşünülmektedir. Neredeyse eserin tamamında ileri flüt tekniklerinden çeşitli öğeler kullanılmıştır. Bu nedenle eserin ileri flüt tekniklerini öğretici yönünün olduğu söylenebilir.

Clarke, çağdaş flüt repertuarına yeni tekniklerle birlikte önemli ölçüde katkı sağlayan bir bestecidir. Özellikle çağdaş sanat anlayışına yeni flüt tekniklerini eğlenceli olarak sevdirmesi açısından önemli bir yön verdiği söylenebilir. Clarke'ın yapmış olduğu çalışmalar akademik açıdan da yeni çalışmaların yapılmasına olanak tanımıştır.



## KAYNAKÇA

- Akderin, G. (2020). *İngiliz Flüt Okulu'nun Çalgı Tekniği Açısından İncelemesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.
- Başkut, E. (2004). *Yirminci Yüzyıl Flüt Müziği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Bayram, İ. (2020). *Genişletilmiş Flüt Tekniklerinin Tarihsel Gelişimi ve İcracı- Besteci Bağlamında İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- <https://ianclarke.net/publications> (Erişim Tarihi: 04.04.2023)
- Kutluk, F. (2022). *Neden Müzik Dinleriz?*. İstanbul: H2o Yayıncılık.
- Orujov, İ. (2019). 20. Yüzyıl Flüt İcracılığında Yeni Çalgı Teknikleri ve Yeni Ses Efektleri. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(2), 477-494.
- Önertürk, C. (2015). 20. Yüzyıl Solo Flüt Repertuvarına Yön Veren Eserler. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 1-14.
- Önertürk, C. (2015). 20. Yüzyıl Müziğinde Öne Çıkan Flüt Tekniklerinin İncelenmesi ve Oluşabilecek Sorunlarla İlgili İcracı ve Bestecilere Tavsiyeler. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-18.
- Özer, A. (2010). *Flüt Tekniğinin Çağdaş Anlayışla İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yüksel Dedeoğlu, Y. (2019). *Çağdaş Flüt Eserlerinde Mikrotonal Yaklaşımlar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yüksel, E. S. (2022). *Çağdaş Flütçü-Besteci Ian Clarke'ın Flüt Çalma Sanatı ve Litertürüne Katkıları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.



## İlhan Baran'ın Solo Piyano Yapıtlarının Güçlük Düzeyi Derecelendirmeleri

### *The Difficulty Level Rating of İlhan Baran's Solo Piano Works*

Begümhan Kes

Hacettepe Üniversitesi

begumhankes@hacettepe.edu.tr

#### Özet

Müzik performansına hazırlık süreci eser seçimiyle başlar. Performansı doğrudan etkilemesi nedeniyle oldukça kritik olan bu seçim, genellikle bir öğretmenin rehberliğinde ve eserin güçlük düzeyinin öğrenciye uygunluğuna göre gerçekleşir. Bu konunun kolaylaştırılması adına önemli adımlardan biri, 2010 yılında Alman yayınevi G. Henle Verlag'dan gelmiştir. Usta icracıların yönlendirmeleriyle tasarlanan ve resmî web sayfasında erişilebilirliği sağlanan sistem, edisyon tarafından yayımlanan eserlerin, 1'den 9'a doğru artan güçlük düzeylerini belirtmektedir.

G. Henle Verlag modeli esas alınarak hazırlanan bu çalışmada, Çağdaş Türk Müziği'nin önemli isimlerinden İlhan Baran'ın solo piyano için yazdığı toplam 7 yapıtının güçlük düzeyleri belirlenmiştir. Çalışmada izlenen temel yöntemi, "*bir piyano eserinin güçlük düzeyini ne belirler?*" sorusundan hareketle, söz konusu eserlerin teknik altyapı ve yorum bilgisi gerektiren pasajlarının, bir icracının gözünden irdelenmesi oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İlhan Baran, solo piyano, güçlük düzeyi derecelendirmesi, G. Henle Verlag

#### Abstract

*The preparation process for a music performance begins with the selection of a piece. This selection, which is critical as it directly affects the performance, is usually guided by a teacher and based on the student's suitability for the difficulty level of the piece. One of the important steps in facilitating this issue was taken by the German publishing house G. Henle Verlag in 2010. The system, designed under the guidance of master performers and made accessible on the official website, indicates the increasing difficulty levels of the works published by the edition, from 1 to 9.*

*In this study, based on the G. Henle Verlag model, the difficulty levels of a total of 7 works written for solo piano by İlhan Baran, one of the important names in Contemporary Turkish Music, were determined. The fundamental method followed in the study consists of examining passages in the works that require technical infrastructure and interpretation knowledge through a performer's perspective, starting from the question "What determines the level of difficulty of a piano piece?".*

**Keywords:** İlhan Baran, solo piano, difficulty level rating, G. Henle Verlag

#### GİRİŞ

Müzik performansına hazırlık süreci; detaylı teknik çalışmalar, yorum üzerine fikir alışverişleri ve motivasyon içerikli sahne provalarını kapsamaktadır. Fiziksel beceri ile içsel deneyim ve kontrolün, eş zamanlı olarak ortaya konduğu bu süreç, eser seçimiyle başlar. Genellikle bir öğretmenin rehberliğinde ve eserin güçlük düzeyinin öğrenciye uygunluğuna göre gerçekleşen seçimler, performansı doğrudan etkilemesi nedeniyle oldukça kritiktir. Bu konunun kolaylaştırılması adına önemli bir adım, Alman nota yayımcısı G. Henle Verlag'dan gelmiştir.



**Tablo 1. G. Henle Verlag Güçlük Derecelendirmesi (<https://www.henle.de/>)**

| Derece | Seviye |
|--------|--------|
| 1      | Kolay  |
| 2      |        |
| 3      |        |
| 4      | Orta   |
| 5      |        |
| 6      |        |
| 7      | Zor    |
| 8      |        |
| 9      |        |

2010 yılında, piyanist Rolf Koenen'in liderliğinde bir güçlük derecelendirme sistemi kuran edisyon, basımını yaptığı eserlerin seviyelerini belirlemiş ve web sayfasında yayınlamıştır. Oluşturulan yapının temeli; Kolay-orta-zor şeklindeki üçlü derecelendirmeye dayanmaktadır. Her bir derecenin üçe bölünmesiyle de dokuz aşamalı derecelendirme ortaya çıkmıştır. Güçlüğün birden dokuz doğru artarak sıralandığı sistemin açıklama yazısında “seviyeleri saptamada eserlerdeki yavaş ve hızlı notaların sayısı, akor dizileri, eserin karmaşıklığı, ritmik karmaşıklık, deşifre zorluğu ve formun anlaşılabilirliğinin etkili olduğu” belirtilmektedir (<https://www.henle.de/>).

G. Henle Verlag metodu örnek alınarak hazırlanan bu çalışmada, Çağdaş Türk Müziği'nin önemli isimlerinden İlhan Baran'ın solo piyano yapıtları incelenmiş ve bir icracının gözünden güçlük düzeyi derecelendirmeleri yapılmıştır. Baran'ın tümü birden fazla bölüm veya parçadan oluşan toplam 7 solo piyano eseri bulunmaktadır. Tablo 2'de çalışmaya konu olan eserlerin başlığı, edisyonu, yayım yılı, sayfa sayısı ve bölüm-parça sayısı yer almaktadır.

**Tablo 2. İlhan Baran'ın Solo Piyano Eserleri<sup>12</sup>**

| Eser               | Edisyon                         | Yayım Yılı | Sayfa | Bölüm/Parça |
|--------------------|---------------------------------|------------|-------|-------------|
| Üç Soyut Dans      | El yazması                      | 1958       | 14    | 3 Parça     |
|                    | Devlet Konservatuvarı Yayınları | 1968       |       |             |
| Küçük Süvit        | Devlet Konservatuvarı Yayınları | 1969       | 17    | 9 Bölüm     |
| Üç Bagatel         | Devlet Konservatuvarı Yayınları | 1974       | 14    | 3 Parça     |
| İki Sesli Sonatina | Devlet Konservatuvarı Yayınları | 1974       | 13    | 3 Bölüm     |

<sup>12</sup> Tabloda gösterilen eserlerin künyesi Kaynakça'da yer almaktadır.





|                 |                                 |      |    |          |
|-----------------|---------------------------------|------|----|----------|
| Siyah ve Beyaz  | Devlet Konservatuvarı Yayınları | 1975 | 19 | 13 Parça |
| Çocuk Parçaları | Belgi Yayıncılık                | 1984 | 12 | 9 Parça  |
|                 | Sun Yayınevi                    | 2006 | 13 |          |
| Mavi Anadolu    | Mavi Yeşil Yayıncılık           | 1999 | 13 | 3 Parça  |

Yukarıda belirtilen bölüm ve parçaların birer birer incelenmesi sonucunda Baran'ın solo piyano yazısına özgü güçlük ölçütleri belirlenmiştir (Tablo 3).

**Tablo 3. Güçlük Derecelendirmesi ve Ölçütler**

| Güçlük Derecesi                    |                                      | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
|------------------------------------|--------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| <b>Tempo</b>                       | Yavaş                                | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
|                                    | Orta Hızda                           | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
|                                    | Hızlı                                |   |   | x | x | x | x | x | x | x |
|                                    | Çok Hızlı                            |   |   |   |   |   | x | x | x | x |
| <b>Teknik</b>                      | Yakın El Pozisyonu Geçişleri         | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
|                                    | Çift Sesin/Akorun Üst Sesini Duyurma |   | x | x | x | x | x | x | x | x |
|                                    | Atlamalar                            |   | x | x | x | x | x | x | x | x |
|                                    | Tekrarlı Notalar                     |   |   | x | x | x | x | x | x | x |
|                                    | Çift Sesli Pasajlar                  |   |   | x | x | x | x | x | x | x |
|                                    | Dizisel Pasajlar                     |   |   |   |   | x | x | x | x | x |
|                                    | Akor Geçişli Pasajlar                |   |   |   |   | x | x | x | x | x |
|                                    | Süratli ve Uzun Pasajlar             |   |   |   |   |   | x | x | x | x |
|                                    | Tremololar                           |   |   |   |   |   | x | x | x | x |
|                                    | Hızlı Oktavlar                       |   |   |   |   |   |   | x | x | x |
| <b>Yorum ve Müzik Okuma-Tanıma</b> | İfade-Yorum Bilgisi İhtiyacı         |   | x | x | x | x | x | x | x | x |
|                                    | Senkoplar                            |   |   |   | x | x | x | x | x | x |
|                                    | Farklı Yapılara Adaptasyon           |   |   |   | x | x | x | x | x | x |
|                                    | Uzunluk                              |   |   |   |   |   | x | x | x | x |



|                                     |  |  |  |  |  |  |  |  |  |   |   |   |
|-------------------------------------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|---|---|---|
| Sık Ölçü Anahtarı Değişimi          |  |  |  |  |  |  |  |  |  | x | x | x |
| Sık Nüans Düzeyi Değişimi           |  |  |  |  |  |  |  |  |  | x | x | x |
| Sayma Zorluğu                       |  |  |  |  |  |  |  |  |  | x | x | x |
| Orta Hızda Tartı Kalıbı Değişimi    |  |  |  |  |  |  |  |  |  |   | x | x |
| Hızlı Tempoda Tartı Kalıbı Değişimi |  |  |  |  |  |  |  |  |  |   |   | x |
| Düzensiz Aralıklı Süratli Pasajlar  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |   |   | x |

Tabloda mavi renk ile gösterilen ve birden dokuza doğru artan kısım, G. Henle Verlag'ın dokuzlu derecelendirme sistemini vurgulamaktadır. Ölçütler ise; tempo, teknik, yorum ve müzik okuma-tanım başlıklarına ayrılmıştır. Derecelerle ölçütlerin kesiştiği bölgeler "x" işareti ile gösterilmektedir. Tablonun işleyişi "üç" güçlük derecesi üzerinden örneklendiğinde; varsayılan eser yavaş, orta ya da hızlı tempolardan birinde olabilir. Teknik olarak yakın el pozisyonu geçişleri, çift sesin ya da akorun üst sesini duyurma, atlamalar, tekrarlı notalar ve çift sesli pasajlar ölçütlerinden bir ya da birden fazlasını içerebilir. Yorum ve müzik okuma-tanım kısmından da ifade-yorum bilgisi ihtiyacının işaretlendiği görülmektedir.

Tabloda üç ayrı renkle gösterilen ölçütlerin ilki olan turuncu kısım, besteci tarafından eserlerdeki her bölüm veya parçanın başında ayrıntılı olarak belirtilen tempo bilgilerine dayanmaktadır. *Yavaş*, *Orta Tempo*, *Hızlı* ve *Çok Hızlı* olarak ele alınan tempolar, parçayı oluşturan ana nota değerinin metronomdaki karşılığına göre hesaplanmıştır. Nota değeri küçülüp tempo ilerledikçe hız da artıyor demektir.

Teknik yapıların yer aldığı pembe kısımda, on ölçüt bulunmaktadır. İlk ölçüt, *Yakın El Pozisyonu Geçişleridir*. Bu tanımdan kasıt, ellerin büyük atlamalar yapmadan yanaşık pozisyonlarda hareket etmesidir. *Çift Sesin ya da Akorun Üst Sesini Duyurma* ölçütünde, özellikle sağ ele yazılan akorların üst sesinin ön plana çıkarılması söz konusudur. *Atlamalar* ölçütü, ellerin farklı registrlerdeki hareketini tanımlamaktadır. İlk üç adımdan sonra süratli çalma becerisiyle ilgili ölçütlere geçilmiştir. *Tekrarlı Notalar* ölçütünde, tek tuşa aynı ya da farklı parmak numaralarıyla çalma durumu gösterilmektedir. İki sesin aynı anda duyurulduğu çift seslerin art arda gelmesinden oluşan *Çift Sesli Pasajlar*, seslerin ardışık olarak yarım, tam ve artık ikili aralıklarla dizilmesinden oluşan *Dizisel Pasajlar*, akorların art arda gelmesinden oluşan *Akor Geçişli Pasajlar*, bilek ve kol rahatlığı gerektiren *Tremololar*, hızlı tempoda bileği rahat kullanma ve temiz basma zorluğu içeren *Oktavlar* da listede yerini almıştır. *Süratli ve Uzun Pasajlar* ölçütü ise; uzun ölçüler boyunca çok hızlı tempoda devam eden ve parmak aktifliği gerektiren yapıları tanımlamaktadır.

Tempo bilgisi ve teknik içerikten sonra, Tablo 3'te yeşil renk ile belirtilen yorum bilgisi ve müzik okuma-tanım ölçütlerine geçilmiştir. Burada neredeyse tüm derecelerde *İfade-Yorum Bilgisi İhtiyacı* işaretlenmiştir. İfade-yorum bilgisi ihtiyacı ölçütü, notada yazılı olmayan tempo genişletmeleri, nüans düzeyindeki değişimler ve daha birçok müzikalite unsurunun eklenmesi durumunu belirtmektedir. Baran'ın birçok eserinde görülen, birbirinden farklı yapıların ve dinamiklerin art arda gelmesi durumu, *Farklı Yapılara Adaptasyon* ölçütü olarak adlandırılmıştır. Yine eserlerde yoğunlukla kullanılmış olan *Senkoplar* da aynı başlıkla tabloya eklenmiştir. *Uzunluk* ölçütü, ölçü sayısına göre hesaplanmaktadır. Parçalardaki ölçü sayılarının miktarları azdan çoğa doğru sıralanarak saptamalar yapılmaktadır. Neredeyse her ölçüde ölçü anahtarı değişimlerinin görülmesi durumu *Sık Ölçü Anahtarı Değişimi*, neredeyse her ölçüde



nüans düzeyi değişimlerinin görülmesi durumu ise *Sık Nüans Düzeyi Değişimi* olarak adlandırılmıştır. *Sayma Zorluğu* ölçütü, deşifre yaparken ya da parçanın tam olarak oturmadığı zamanlarda, ritim duygusunu zorlayabilecek pasajlara işaret etmektedir. *Tartı Kalıbı Değişimleri*, devinimi bozması nedeniyle ölçütler arasına eklenmiş, orta hızda ve hızlı olarak ikiye ayrılmıştır. Ölçüt tablosunun sonunda yer alan *Düzensiz Aralıklı Süratli Pasajlar* ölçütü ise belirli bir seyirde gitmeyen ve ele oturması zaman alabilecek uzun pasajları tanımlamaktadır.

## SONUÇ

Baran'ın tüm solo piyano eserleri bölüm ve parça bazında incelendiğinde, Tablo 4'te yer alan güçlük derecelendirmesi ortaya çıkmaktadır. G. Henle Verlag dereceleri, eser ve ilgili parça-bölüm bilgilerinin sıralandığı tablo baz alınarak, genel eser derecelendirmesi de yapılabilmektedir. Buna göre; Çocuk Parçaları ile başlayan güçlük derecelendirmesi; Siyah ve Beyaz, Küçük Süvit, Mavi Anadolu, Üç Soyut Dans, Üç Bagatel ve İki Sesli Sonatina ile devam etmektedir.

**Tablo 4. İlhan Baran'ın Solo Piyano Eserlerinin Güçlük Derecelendirmesi**

| D. <sup>13</sup> | Eser                                                                             | Parça/Bölüm                                                                    |
|------------------|----------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| 1                | Çocuk Parçaları<br>Siyah ve Beyaz                                                | Sessiz Sabah, Ağır Zeybek, Ege Şarkısı, Ninni<br>Ninni                         |
| 2                | Çocuk Parçaları<br>Siyah ve Beyaz<br>Küçük Süvit                                 | Kırda Oyun, Uzun Hava ve Kırık Hava, Kedinin Oyunu,<br>Bağlamacı<br>Ağıt<br>II |
| 3                | Çocuk Parçaları<br>Siyah ve Beyaz<br>Küçük Süvit                                 | Anadolu Çocuk Ezgisi<br>İmge, Uzun Hava<br>VI                                  |
| 4                | Siyah ve Beyaz<br>Küçük Süvit                                                    | Söyleşi, Ezgi, Zeybek, Oyun Havası<br>III                                      |
| 5                | Siyah ve Beyaz<br>Küçük Süvit                                                    | Devinim, Şaka<br>IV, V, VII                                                    |
| 6                | Siyah ve Beyaz<br>Küçük Süvit<br>Mavi Anadolu                                    | Aksak, Horon, Coşku<br>I, IX<br>Sognante                                       |
| 7                | Küçük Süvit<br>Mavi Anadolu<br>Üç Soyut Dans<br>Üç Bagatel<br>İki Sesli Sonatina | VIII<br>Frescamente, Fuggitivo<br>Zeybek<br>II<br>III                          |
| 8                | Üç Soyut Dans<br>Üç Bagatel<br>İki Sesli Sonatina                                | Aksak<br>I<br>I                                                                |
| 9                | Üç Soyut Dans<br>Üç Bagatel<br>İki Sesli Sonatina                                | Horon<br>III<br>II                                                             |

<sup>13</sup> Derece



Çalışmada ortaya konan eser güçlük derecelendirmesinin, Baran'ın eserleri arasından amaçlarına uygun repertuvar seçimi yapmak isteyen icracı ve öğretmenlere kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

#### **KAYNAKÇA**

- Baran, İ. (1958). Üç Soyut Dans, Piano Solo. Ankara (El yazısı nota).
- Baran, İ. (1968). Üç Soyut Dans, Piyano için. Devlet Konservatuvarı Yayınları: No: 37: Ankara.
- Baran, İ. (1969). Küçük Süvit, Piyano için. Devlet Konservatuvarı Yayınları No. 47: Ankara.
- Baran, İ. (1974). Üç Bagatel, Piyano için. Devlet Konservatuvarı Yayınları No. 71: Ankara.
- Baran, İ. (1974). İki Sesli Sonatina, Piyano için. Devlet Konservatuvarı Yayınları No. 70: Ankara.
- Baran, İ. (1975). Siyah ve Beyaz, Piyano için. Devlet Konservatuvarı Yayınları No. 73: Ankara.
- Baran, İ. (1984). Çocuk Parçaları, Piyano veya Çembalo için. Belgi Yayıncılık: Ankara.
- Baran, İ. (1999). Mavi Anadolu, Piyano için. Mavi Yeşil Yayıncılık: Ankara.
- Baran, İ. (2006). Çocuk Parçaları. Sun Yayınevi: Ankara.
- <https://www.henle.de/en/about-us/levels-of-difficulty-piano/> (Erişim Tarihi: 03.02.2023).



## 20. Yüzyılda Geliştirilen Flüt Çalım Teknikleri Hakkında Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Görüşlerinin Değerlendirilmesi

*Evaluating The Opinions Of Flute Students On The Flute Playing Techniques Developed in The 20th Century*

**Bilge Kara**

İzmir Demokrasi Üniversitesi  
bilgekara2001@gmail.com

**Serenat İstanbullu**

İzmir Demokrasi Üniversitesi  
serenat.istanbullu@idu.edu.tr

### Özet

Geçmiş insanlık tarihi kadar eskiye dayanan bir çalgı olan flüt, çok uzun yıllardan itibaren birçok farklı malzeme ve form ile gelişmeye, çeşitlenmeye devam etmiştir. Zamanla yeni bir görünüm kazanmış ve keşfedilen çalma teknikleriyle bugün kullandığımız birçok farklı flüt türüne dönüşmüştür. Özellikle 20. yüzyıldan sonra yan flütün yapısal özellikleri, tekniği ve tınısı geliştirilmiş ve oldukça popüler bir müzik aleti haline gelmiştir. Çağdaş besteler için yeni tınların ve tekniklerin keşfi, flüt için yeni bir çağı başlatmıştır.

Bu araştırmada; flüt eğitimi almakta olan öğrencilerin, 20. yüzyılda geliştirilen, flütte yeni çalış teknikleri hakkındaki bilgi ve görüşlerini elde etmek yoluyla durum tespiti yapılması amaçlanmaktadır. Çalışmada 20. yüzyılda geliştirilen flüt çalım teknikleri incelenmiş ve flüt eğitimi almakta olan öğrencilerin söz konusu teknikler hakkındaki görüşleri anket yöntemi ile belirlenmiş, elde edilen bilgiler vasıtasıyla çıkarımlar yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Flüt, Flüt Eğitimi, Yeni Flüt Çalım Teknikleri, 20.Yüzyıl

### Abstract

*Being an instrument with a history as old as human civilization, the flute has continued to evolve and diversify with various materials and forms over many centuries. It has acquired a new appearance over time and transformed into many different types of flutes with the discovery of playing techniques. Especially after the 20th century, the structural features, technique, and tone of the transverse flute have been improved, making it a highly popular musical instrument. The exploration of new tones and techniques for contemporary compositions has ushered in a new era for the flute.*

*The aim of this research is to conduct an assessment by obtaining the knowledge and opinions of flute students regarding the newly developed flute playing techniques of the 20th century. In this study, the flute playing techniques developed in the 20th century were examined, and the views of flute students on these techniques were determined through a survey method.*

**Keywords:** Flute, Flute Education, New Flute Playing Tecniques, 20th Century

## GİRİŞ

Müzik sanatı, insanlık tarihi ile neredeyse eş bir geçmişe sahip sanatlardan biridir. Doğa olaylarının yansıması, hayvanların seslerini taklit etmek, tapınmak, şükretmek ve dilekler sunmak için eş güdümlü mırıldanmaları ve insanların duygu durumlarını yansıtan çeşitli sesler çıkarmaları ilk müzik örneklerinden sayılmaktadır. Daha sonra kendi seslerinden yüksek, devamlılık ve haberleşmeyi sağlayan ve insan sesine eşlik eden ilave sesler çıkartmak için



kullandıkları araçlar ilk çalgı örneklerini oluşturacak ve kullandıkları malzemelere göre farklı tınılar elde etmelerine olanak sağlayacaktır. Bu amaçla üretilmiş bilinen ilk çalgılardan flütün çok eskiden beri var olan bir çalgı olduğu, yapılan kazı çalışmalarından çıkan ilkel flütler ile duvarlara resmedilen flüt şekilleriyle kanıtlanmıştır. İlkçağlardan bu yana farklı biçim ve malzemelerle karşımıza çıkan flütlerin kemik, boynuz, ağaç parçaları, ve deniz kabuklarından yapıldığı görülmektedir. Yüzyıllar boyunca süregelen bu değişim sonucunda en pratik çalım tekniği ve güzel ton arayışı bizleri Boehm flütün icat edilmesine kadar getirmiştir. Modern flütün icadından sonra flütte farklı ton ve renk arayışları devam ederek, flüte farklı teknikleri uyarlama süreci başlamıştır (Le Roy, 1966: 11 akt. Dedeoğlu, 2019: 1).

Flüt, çalgı olarak ortaya çıktığı tarihten itibaren yapıldığı materyal, mekanizma, ses rengi bakımından birçok süreç geçirmiş, en ilkel halinden günümüze çok büyük aşamalar kat ederek gelmiştir. Hem solo hem de orkestra çalgısı olarak önemli bir yere sahip olan flüt, geçirdiği bu gelişim ve değişimler sonucunda zenginleşmiş, farklı çalım tekniklerinin ortaya çıkışı ile günümüz çağdaş müzik repertuarında kendine önemli bir yer edinmiştir (Uğurlu, 2021: 1).

19. yüzyıl ortalarına kadar flüt perdesiz ve sadece ağaç kullanılarak üretilen bir çalgı aleti iken, 20. yüzyıla gelindiğinde perdeler ve değişik hammaddeler kullanılarak bir dönüşüm geçirip günümüzdeki modern halini almıştır. Bu dönüşümden sonra flüt hem tınısal hem de teknik imkânlar açısından sağladığı gelişme ile 20. ve 21. yüzyıl müziğinde besteciler tarafından sıkça tercih edilen bir çalgı aleti olmuştur. 20. yüzyıl müziğinde geliştirilen yeni müzik teknikleri, flütün imkânlarını sonuna kadar zorlayarak yeni renkler ve kullanım alanları yaratılmasına neden olmuştur. Günümüzde kullanılan yeni müzik tekniklerini tını değişimleri, ses değişimleri, polifonik teknikler ve atak teknikleri olmak üzere dört ana başlıkta toplayabiliriz. Yeni müzik teknikleri getirdikleri tınısal ve teknik özellikler sayesinde flüt sanatını baştan sona etkileyerek değiştirmiş ve değişimine de devam etmektedir (Önertürk, 2015: 2).

Günümüz flütü 1847 yılında yapılan yenilikler sonucu kazandığı avantajların yanı sıra yeni tınısal ve teknik özellikler de kazanmıştır. Bu özel teknikler 20. yüzyıl başına kadar keşfedilmemiş veya kullanılmamış olsa da Boehm'ün yaptığı yenilikler sonucu uygulanabilir hale gelmiştir. Bu yenilikler 1930'lu yıllardan itibaren flüt için pek çok eser bestelenmesine ve flütün çok değişken ses tınıları ve ses efektleri yaratılarak kullanılmasına yol açmıştır (Levine, 2002: 7 akt, Önertürk, 2015: 3).

Özellikle 20. yüzyılda tınısal ve teknik olanaklar açısından gelişme gösteren flüt, 20. ve 21. yüzyıl müziğinde besteciler tarafından sıkça tercih edilen bir çalgı olmuştur. 20. yüzyıl müziğinde geliştirilen yeni müzik teknikleri ile besteciler, flütün imkânlarını sonuna kadar zorlayarak, çalgıya yeni renkler ve kullanım alanları yaratılmasına olanak sağlamıştır (Önertürk, 2015 akt, Ataman, 2016: 56). Bu yeni tekniklerin kullanılmasıyla, flütten daha önce duyulmayan sesler işitilmeye başlanmıştır. Bu tekniklerden en önemlileri arasında, kurbağa dili (fluttertonguing), doğal armonik sesler, mikrotonlar, kaydırma (glissando), multifonikler, perdeler vurma (key clicks), çalarken aynı zamanda şarkı söylemek (sing and play) sayılabilir. Söz konusu bu teknikleri solo flüt yapıtlarında kullanarak, flütün tınısal gelişimine katkıda bulunan en önemli besteciler Edgar Varèse, André Jolivet, Luciano Berio, Robert Aitken, Robert Dick'dir. (Uşen, 2021: 823). 20. yüzyıl flüt repertuarının yapı taşlarını oluşturan Density 21.5, Cinq Incantation, Sequenza I, Iccle ve Lookout adlı eserlerde görülmektedir. (Uşen, 2021: 824)

Yeni müzik teknikleri, flütte ton üretimi ve ağızlık pozisyonunu olumlu yönde etkilemekte ve flüt çalan bireylerin bu açılardan bilinçlenmesini sağlamaktadır. Yeni müzik



teknikleri ile ilgili günlük çalışmaların geleneksel teknik çalışmalar ile birlikte sürdürülmesi, flüt öğretimini hızlandırmakta ve flüt öğrencilerinin teknik gelişim süreçlerini kolaylaştırmaktadır. Yeni müzik tekniklerinin flüt öğretiminde bir öğretim aracı olarak kullanılması, flüt eğitimcileri açısından da büyük önem taşımaktadır. Bu teknikler, flüt öğrencilerinin çağdaş müzik anlayışını kazanmaları ve öğrencilerin müziksel işitme becerilerinin geliştirilmesine olanak sağlamaktadır (Palazzo, 2009 akt. Ataman, 2016: 56) Flüt öğretiminde yeni müzik tekniklerinin kullanılması, flüt öğrencilerinin ton kalitesi, diyafram, ağızlık pozisyonunun rahatlığı, nefes kontrolü, müziksel işitme becerisi ve vücut pozisyonu vb. gibi temel davranışlarının gelişmesine destek olmaktadır. Ayrıca flüt öğrencilerinin tonal duygularının gelişmesi, parmak koordinasyonunun artırılması, ses ve tını duyarlılığının geliştirilmesi de bu tekniklerin kazandırabildiği en büyük yararlar olarak görülmektedir (Pietersan, 2010 akt. Ataman, 2016: 56- 57).

20. yüzyılda geliştirilen yeni flüt çalım teknikleri, öğrencilerin flütün potansiyelini daha fazla keşfetmelerini sağlamıştır. Bu teknikler, daha karmaşık melodi ve akorları çalmak, daha dinamik ifade sağlamak ve daha geniş bir tını yelpazesine ulaşmak gibi avantajlar sunar. Öğrencilerin bu yeni teknikleri öğrenme ve uygulama becerileri, teknik yeteneklerini geliştirme açısından önemlidir. Müzisyenlere daha fazla ifade ve yaratıcılık imkânı sunar. Yeni teknikler sayesinde öğrenciler, farklı tınlar, efektler ve renkler yaratarak müziğe daha derin bir anlam katabilir. Ayrıca, bu tekniklerin kullanıldığı çağdaş bestelerin ve repertuarın çeşitliliği, öğrencilerin farklı tarzlarda ve zorluk seviyelerinde eserleri çalmalarına fırsat sunar. Yeni flüt çalım teknikleri genellikle geleneksel tekniklere kıyasla daha karmaşık olabilir. Öğrencilerin bu teknikleri öğrenirken zaman ve çaba harcamaları gerekebilir. Öğrenme sürecinde, doğru nefes kontrolü, parmak pozisyonları, dil ve ağız pozisyonları gibi temel tekniklerin yanı sıra yeni tekniklere uyum sağlamak da önemlidir. Eğitimcilerin rehberliği ve düzenli pratik, öğrencilerin bu teknikleri ustalıkla kullanabilmeleri için önemlidir.

20. yüzyılda geliştirilen yeni flüt çalım teknikleri şu şekilde sıralanabilir:

### **Kurbağa Dili**

Kurbağa dilinin bir çok farklı çalmış stili vardır. Bu dil tekniği flütteki hava geçişiyle üretilen “vızıldama, jet fısıltıları, multifonikler, tek sesler, fısıltı tonları” gibi özel efektlerin çıkartılmasını sağlar. (Seçkin, 2011: 22) Kurbağa dilini uygularken, dilinizi döndürerek tıpkı “rrrrr” dermiş gibi titreterek dilin ucunda ya da küçük dilde bir hareket oluşması sağlanır. Küçük dil tekniği multifonikler ve fısıltı sesleri üzerinde çok etkilidir. Diğer bir önemli nokta ise küçük dildeki titreşimler kontrol edilebilir. Küçük dildeki baskı arttıkça dilin hızı da artacaktır. (Seçkin, 2011: 22)

### **Bükülmeler**

Bükülme sesin parmak değişmeden değişmesidir. Öncelikle bükülme sesi kalınlaştırıp tizleştirmek için flütü çevrilerek elde edilir. Bir sesin çeyrek perde tizleştirilmesi için flüt dışa çevrilir böylece havanın üfleme açısı yükselir. Aynı zaman da çene ve dudaklar öne itilerek hava akımı sabitlenir ve ses kırılana kadar diyaframla şiddeti artırılır. Sesi yarım perde pesleştirmek için flüt içeri çevrilir ve aşağı doğru üflenir çene ve dudaklar geri çekilip ses kesilene kadar şiddeti azaltılır. (Dick, 1989: 140 akt. Seçkin, 2011: 26)

### **Fısıltı (Işık) Tonları**

Fısıltı tonlarına aynı zamanda “ışık tonları” da denir. Onlar parmak kullanımına göre, parmaklara bağlı olarak üretilirler. Dudakların çok az açılmasıyla, ağızlığa çok hafif üflenmesiyle 5 ile 14 armonik tek ses üzerinden çıkartılabilir. Fısıltı tonlarını çalarken aynı düzeyde sürdürmek zordur, çünkü ses çatlama olabilir. Fısıltı tonları çalınmaya



başlandığında çok yumuşaktır, fakat iki oktav üstü çalarken dinamikler pp' dan mf' ye doğru yükselir. (Seçkin, 2011: 26) Dilin ağızdaki duruş pozisyonu fisıltı notalarını çalarken “vızıltı” sesi çıkmasına neden olur, bu da bu tekniğin temelini oluşturur. Birçok çeşitli fisıltı tonları dudakların çok az aralanması, minimum nefes baskısı ve havanın açısını yukarı doğru yükseltmekle elde edilir. Havanın açısı yükseldiğinde, fisıltı tonları da doruğa ulaşır. (Dick, 1989: 140 akt. Seçkin, 2011: 26)

### **Glissando**

İtalyanca kaydırmak anlamına gelen, özellikle yaylı, telli veya tuşlu çalgılarda parmağı telin, tellerin veya tuşların üzerinde kaydırarak birbiri ardına gelen sesler elde etmeyi amaçlayan tekniktir. (Sözer, 1996: 302 akt. Uğurlu, 2021: 61) Flütte yapılabilen iki çeşit glissando vardır. Bunlardan ilki, bir aralık iki ses arasında yapılan; diğeri ise iki yakın ses arasında mikro tonlar kullanarak yapılan şeklidir. Aralıklar arasında glissando yaparken amaçlanan, iki ses arasını doldurmaktır. Bunu yapmanın iki yolu bulunur. İlki, çalınan tempoya ve glissandonun ilk ve son notası arasındaki uzaklığına bağlı olarak yarım ses veya daha büyük aralıklarla glissando yapmak, bir diğeri ise; aralığı çeyrek sesler yardımı ile doldurmaktır. (Uğurlu, 2021: 61)

### **Jet Islıkları**

Bu teknik aeolian sesinin bir çeşididir. Flüt ağızlığı iki dudak arasına alınarak kapatılır ve çok basınçlı bir şekilde ağızlık içine hava üflenir. Flütten elde edilen ses olmadan, rüzgâr sesine benzeyen, armonik sesler bakımından zengin kısa süreli ve yüksek bir ses ortaya çıkar. Üfleme esnasında “hışış” hecesi kullanılırsa daha etkili bir ses elde edilebilir. (Özer, 2010: 73-74 akt. Uğurlu, 2021: 72)

### **Çalarken Şarkı Söylemek**

Adından da anlaşılacağı gibi bu teknikte flüt çalarken bir yandan da şarkı söylenir. Flüt ve ses yolu ile birbirinden bağımsız iki melodi üretilebilmektedir. (Uğurlu, 2021: 72) Dikkat edilmesi gereken en önemli unsur, iyi bir entonasyon elde etmek olmalıdır. Unison sesleri veya oktavları çalarken şarkı söylemek daha kolaydır. Söyleme esnasında kadın sesleri doğal olarak enstrümanın alt aralığına düşerken, erkekler yüksek notaların gerekli olduğu yerlerde falsetto söylemek durumunda kalabilirler. (Stoltz, 2010: 60- 61 akt. Uğurlu, 2021: 72-73)

### **Nefes Sirkülasyonu**

Nefes sirkülasyonu eski çağlardan beri müzisyenlerin nefeslerini çalmayı kesmeden alabildikleri bir tekniktir. Birçok geleneksel flüt bu nefes tekniğiyle çalınır. Kısacası, nefes sirkülasyonu çalarken yanakları tamamen havayla doldurup, sonra ağızdaki havayla çalarken bir yandan da burundan nefes alınması anlamına gelir. Aynı tahta nefesliler ailesinden obua da kullanılan teknik gibi. Bu tekniği geleneksel kitaplarda bulmak mümkündür. Bu teknik flütçülerin ve bestecilerin kullandığı en üst tekniklerden biridir. (Dick, 1989: 144 akt. Seçkin, 2011: 30)

### **Gürültü Sesleri**

Residüel tonlar gürültü sesine benzer bir ses çıkartır ve sıklıkla doğal armonikleri duyurur. Onları tek başına çalmak ya da fisıltı tonlarıyla alt dinamiklerde duyurmak kolaydır. Residüel tonlar dudak açık pozisyonda ve direkt havayı ağızlığa odaklamadan çalınır. Aynı fisıltı tonlarına benzerler. (Dick, 1989: 141 akt. Seçkin, 2011: 27)

### **Vurgu ve Vuruş Sesleri**





Vuruş sesleri bir ya da birden fazla tuşa vurmakla oluşur, ağızlıkta güçlü bir dil vuruşu yankılanır. Bu ses üst oktavda çalındığında çok kısa duyulur, fakat anlıktır. Tuşlara vurma tekniği normalde yapılan artikülasyonlarla çok benzerdir. Tuşlara vurma tekniği tüm seslerde, multifonikler de ve fısıltı tonlarında da yapılabilir. Ayrıca bu tuşlara vurularak yapılan vuruş notaları dil vuruşuyla beraber kullanılır. Dinamikler hangi notalara güç uygulanacağını ya da dil vuruşuyla çalınıp çalınmayacağına karar verirler. Tuşlara vurularak çıkartılan tını eğer ağızlık tamamen açık ise gittikçe ses yükselir ya da alçalarak tamamen kesilebilir. (Seçkin, 2011: 23- 24) Vuruş sesleri, dille kısa vuruşlardan oluşur ve dil vuruşu ya yalnız ya da tuşlara vurularak beraber gelir. Ağızlık açık olduğunda dil kısa vuruşuyla “ klick “ sesi çıkartır. Bu ses çok güçlü bir dil vuruşuyla oluşur ve ses düşmesi olur. Bu vuruş tekniğinde iki tür dil atışı vardır. İlki aynı zamanda “tongue- ram” dil durdurması diye bilinir çok da estetik olmayan başka bir deyişi de “ht” dir. Tongue-ram de dili hızlıca ve güçlüce dili geri çekmek vardır. Tını aynı tuşlara vurmaktaki gibi duyulur ama bunda mekanizmadan ses gelmez. (Seçkin, 2011: 24- 25) Dil zıplama tekniği “tongue-ram” tekniğinin tam tersidir. Normal pozisyonda çalarken dudaklar açılır ve dil ağızlığa doğru atılırken dudaklar birleşir ve ortaya gazoz kapağı açar gibi ‘pop’ sesi çıkar. Bu dil tekniği geleneksel olarak Fransız ekolünden gelmektedir. Dil dudakların arasına koyulduktan sonra notayı artiküle etmek için dudakların arasında sıkıştırılarak geri çekilir. Bu harekette dil baskısı kullanılırsa daha iyi sonuç alınır. (Dick, 1989: 136 akt. Seçkin, 2011: 25)

### **Mikrotonlar**

Yarım sestten daha az olan aralıklara mikroton denmektedir. Flütte mikrotonal müzikler çalabilmek için kullanılan yöntemler parmak pozisyonu ve ağızlık çevirme olmak üzere iki teknikten oluşur. Bu teknikler genellikle besteci tarafından nota üstünde belirtilir. Parmak pozisyonu ile bestelenen eserlerde, besteci parmak dizilişini belirtmelidir. (Önertürk, 2015: 9- 10) Mikrotonlar için özel parmak listeleri mevcuttur. İcracı her koma için ayrı parmak pozisyonu öğrenmelidir ve besteci eseri bestelerken kullanmak istediği mikrotonları mutlaka bir icracı ile denemelidir. (Önertürk, 2015: 10) Glissando tekniğinde olduğu gibi, ağızlık dışa ya da içe çevrilerek elde edilen mikrotonları bulmak, mikrotonal parmak pozisyonlarına göre çok daha zordur. Mikrotonal uygulamalarda, belirtilen iki tekniğin birleştirilmesi önerilir. Tınısal kayıplar ya da değişikliklerden kaçınılmak istenildiği zamanlarda ağızlık tekniği ile mikrotonların bulunması, tınısal anlamda bir endişe duyulmadığı zamanlarda özel parmak pozisyonları belirtilen mikrotonlar kullanılması tavsiye edilir. (Önertürk, 2015: 10- 11)

### **Multifonikler**

Çok seslilik olarak da bilinen multifonikler, doğuşkanları çıkartma tekniğiyle benzerler, önemli olan çıkartılan her iki sesinde çıkıştaki üfleme pozisyonlarını iyi anlayıp sesleri birleştirmektir. Mesela, çift ses çıkarmaya çalışırken öncelikle her iki seste ayrı çalınır. Tam olarak pozisyon belirlendikten sonra alt ses tutulup yavaşça üst sesi çıkartmak için gerekli ağızlık pozisyonuna geçilir. Bu esnada çift oluşumu başlayacaktır. Ancak direkt olarak çift sese ulaşmak için pratik yapmak gerekir. (Dick, 1989: 83 akt. Seçkin, 2011: 33)

20. yüzyılda geliştirilen yeni flüt çalım teknikleri, öğrencilerin flütün potansiyelini daha fazla keşfetmelerini sağlamakta etkilidir. Bu teknikler, daha karmaşık melodi ve akorları çalmak, daha dinamik ifade sağlamak ve daha geniş bir tını yelpazesine ulaşmak gibi avantajlar sunar. Öğrencilerin bu yeni teknikleri öğrenme ve uygulama becerileri, teknik yeteneklerini geliştirme açısından önemlidir. Müzisyenlere daha fazla ifade ve yaratıcılık imkânı sunabilen yeni teknikler sayesinde öğrenciler, farklı tınlar, efektler ve renkler yaratarak müziğe daha derin bir anlam katabilirler. Ayrıca, bu tekniklerin kullanıldığı çağdaş bestelerin ve repertuarın



çeşitliliği, öğrencilerin farklı tarzlarda ve zorluk seviyelerinde eserleri çalmalarına fırsat sunar. Yeni flüt çalım teknikleri genellikle geleneksel tekniklere kıyasla daha karmaşık olabilir. Öğrencilerin bu teknikleri öğrenirken zaman ve çaba harcamaları gerekebilir. Öğrenme sürecinde, doğru nefes kontrolü, parmak pozisyonları, dil ve ağız pozisyonları gibi temel tekniklerin yanı sıra yeni tekniklere uyum sağlamak da önemlidir. Eğitimcilerin rehberliği ve düzenli pratik yapmak, öğrencilerin bu teknikleri ustalıkla kullanabilmeleri için önemlidir.

Bu araştırmada; flüt eğitimi almakta olan öğrencilerin, 20. yüzyılda geliştirilen, flütte yeni çalım teknikleri hakkındaki bilgi ve görüşlerini elde etmek amaçlanmaktadır. Çalışmada 20. yüzyılda geliştirilen flüt çalım teknikleri incelenmiş ve flüt eğitimi almakta olan öğrencilerin söz konusu teknikler hakkındaki görüşleri anket yöntemi ile belirlenmiş, elde edilen bilgiler vasıtasıyla çıkarımlar yapılmıştır. Araştırmanın; yeni flüt çalım tekniklerine dikkat çekmek, flüt öğrencileri ve flüt eğitimcileri üzerinde konu hakkında belirli bir bakış açısı sağlamak ve varsa söz konusu tekniklerin eğitimi ile ilgili eksikliklere ışık tutabilecek veriler elde etmek açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

### BULGULAR

Tablolarda, flüt eğitimi almakta olan öğrencilerin, 20. yüzyılda geliştirilen yeni flüt çalım teknikleri hakkında görüşlerini gösteren frekans ve yüzde dağılımı görülmektedir.

**Tablo 1. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Cinsiyetleri**

| CİNSİYET     | f  | %    |
|--------------|----|------|
| <b>Kadın</b> | 27 | 87,1 |
| <b>Erkek</b> | 4  | 12,9 |

Tablo 1’de flüt eğitimi almakta olan öğrencilerinin cinsiyete göre dağılımı görülmektedir. Ankete katılan toplam gönüllü öğrenci sayısı 31, kadın öğrenci sayısı 27, erkek öğrenci sayısı 4 dür. Bu veriler cinsiyet dağılımının çoğunluğunu oluşturan grubun kadın olduğunu gösterir.

**Tablo 2. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yaş Aralığı**

| YAŞ ARALIĞI  | f  | %    |
|--------------|----|------|
| <b>18-20</b> | 7  | 22,6 |
| <b>21-23</b> | 18 | 58,1 |
| <b>24-26</b> | 3  | 9,6  |
| <b>27-32</b> | 3  | 9,6  |

Tablo 2’ de 21-23 yaş aralığındaki katılımcılar, toplam popülasyonun en büyük yüzdesini (%58,1) temsil etmektedir. 18-20 yaş aralığındaki katılımcılar ise toplam popülasyonun %22,6’sını oluşturmaktadır. Genel olarak, verilerin incelenmesiyle 18-23 yaş aralığının, büyük bir bölümü temsil ettiği görülmektedir. Diğer iki yaş aralığının ise benzer yüzdeler oranlara sahip olması dikkat çekicidir.



**Tablo 3. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Eğitim Durumları**

| EĞİTİM DURUMU | f  | %    |
|---------------|----|------|
| Lisans 1      | 4  | 12,9 |
| Lisans 2      | 8  | 25,8 |
| Lisans 3      | 9  | 29   |
| Lisans 4      | 10 | 32,3 |

Tablo 3’ de genel olarak, veriler incelendiğinde, lisans eğitiminin son senesinde olan kişilerin önemli bir yüzdeliği temsil ettiği görülmektedir. Lisans 4 eğitim düzeyi, en yüksek yüzdelik orana sahipken, Lisans 1 eğitim düzeyi en düşük yüzdelik orana sahiptir. Bu bilgiler, eğitim seviyelerinin dağılımını göstererek yan flüt ve yeni çalım teknikleri ile ilgili bilgi birikimi açısından çoğunluğun daha tecrübeli olduğu gibi bir fikir sağlayabilir.

**Tablo 4. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Flüt Eğitimi Alma Süreleri (Yıl)**

| FLÜT EĞİTİMİ ALMA SÜRELERİ (YIL) | f  | %    |
|----------------------------------|----|------|
| 1                                | 3  | 9,7  |
| 2                                | 2  | 6,5  |
| 3                                | 3  | 9,7  |
| 4                                | 3  | 9,7  |
| 5 ve üzeri                       | 20 | 64,5 |

Tablo 4, flüt eğitimi sürelerinin dağılımını göstermektedir. Verilere dayanarak, katılımcıların büyük bir kısmının 5 yıl ve daha uzun süre flüt eğitimi aldığı söylenebilir. Bu durum, flüt çalmayı daha derinlemesine öğrenmek isteyen veya flüt performansında profesyonel bir seviyeye ulaşmayı hedefleyen kişilerin önemli bir oranını temsil edebilir.

**Tablo 5. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Flüt Eserleri Dinleme Durumları**

| FLÜT ESERLERİ DİNLEME DURUMU | f  | %    |
|------------------------------|----|------|
| Hiç                          | 5  | 16,1 |
| Yarım saatten az             | 10 | 32,3 |



|                            |          |             |
|----------------------------|----------|-------------|
| <b>Yarım saatten fazla</b> | <b>6</b> | <b>19,4</b> |
| <b>1 saat</b>              | <b>4</b> | <b>12,9</b> |
| <b>1 saat ve üzeri</b>     | <b>6</b> | <b>19,4</b> |

Tablo 5, flüt eserlerini dinleme durumunun dağılımını göstermektedir. Verilere dayanarak, popülasyonun büyük bir çoğunluğunun flüt müziğini dinlediği görülmektedir. Özellikle ‘yarım saatten az’ ve ‘yarım saatten fazla’ dinleyenlerin oranları dikkate değerdir.

**Tablo 6. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Tekniklerini Bilme Durumları**

| <b>YENİ ÇALIM TEKNİKLERİNİ BİLME DURUMLARI</b> | <b>f</b>  | <b>%</b>    |
|------------------------------------------------|-----------|-------------|
| <b>Evet</b>                                    | <b>10</b> | <b>32,3</b> |
| <b>Biraz</b>                                   | <b>12</b> | <b>38,7</b> |
| <b>Hayır</b>                                   | <b>9</b>  | <b>29</b>   |

Tablo 6’ da ‘Evet’ yanıtı ile yeni çalım tekniklerini bilenler, toplam popülasyonun %32,3’ünü temsil etmektedir. Bu grubun, yeni ve gelişmiş flüt çalım tekniklerine aşına olan kişileri temsil edebilir ve karmaşık tekniklerin kullanımında deneyimli olabilecek katılımcılar olabileceği düşünülmektedir. ‘Biraz’ yanıtı ile yeni çalım tekniklerini bilenler, toplam popülasyonun %38,7’sini temsil etmektedir. Bu grup, bir miktar bilgi ve deneyime sahip olan ve belirli yeni çalım tekniklerini kullanan kişileri temsil edebilir ve bazı yeni teknikleri biliyor olsalar da daha fazla pratik veya öğrenme gerektirebilecek düzeyde olabileceklerini düşündürmektedir. ‘Hayır’ yanıtı ile yeni çalım tekniklerini bilmeyenler, toplam popülasyonun %29’unu temsil etmektedirler. Bu grup, yeni flüt çalım tekniklerini henüz öğrenmemiş veya tanımamış kişileri temsil edebilir ve geleneksel flüt çalım teknikleriyle daha fazla deneyim ve aşinalığa sahip olabilirler.

Tablo, flüt çalım tekniklerini bilmeye dair bir dağılımı göstermektedir. Verilere göre, katılımcıların büyük bir kısmı yeni çalım tekniklerine biraz ya da hiç aşına değildir. Bu bilgi, flüt çalan kişilerin gelişim alanları ve yeni teknikleri keşfetme isteklerini anlamak için kullanılabilir.

**Tablo 7. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Teknikleri ile Yazılan Eserleri Dinleme Durumları**

| <b>YENİ ÇALIM TEKNİKLERİ İLE YAZILAN ESERLERİ DİNLEME DURUMLARI</b> | <b>f</b>  | <b>%</b>    |
|---------------------------------------------------------------------|-----------|-------------|
| <b>Evet</b>                                                         | <b>10</b> | <b>32,3</b> |
| <b>Bazen</b>                                                        | <b>13</b> | <b>41,9</b> |
| <b>Hayır</b>                                                        | <b>8</b>  | <b>25,8</b> |



Tablo 7’ de “Evet” yanıtı ile yeni çalım teknikleri ile yazılan eserleri dinleyenler, toplam popülasyonun %32,3’ünü temsil etmektedir. Bu grup, yeni tekniklere dayanan flüt eserlerini aktif olarak dinleyen kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, yenilikçi ve ileri düzeydeki flüt çalım tekniklerini içeren eserleri tespit edebilirler. “Bazen” yanıtı ile yeni çalım teknikleri ile yazılan eserleri dinleyenler, toplam popülasyonun %41,9’unu temsil etmektedir. Bu grup, zaman zaman yeni tekniklerle yazılmış flüt eserlerini dinleyen ve keşfeden kişileri temsil edebilir. Bu kişilerin, farklı müzikal deneyimler arasında çeşitlilik göstermeyi tercih edebilir olduğu düşünülmektedir. “Hayır” yanıtı ile yeni çalım teknikleri ile yazılan eserleri dinlemeyenler, toplam popülasyonun %25,8’ini temsil etmektedir. Bu grup, yeni teknikleri içeren flüt eserlerine ilgi duymayan veya bu tür eserleri daha az tercih eden kişileri temsil edebilir. Bu kişilerin ise, daha geleneksel flüt müziğine odaklanıyor oldukları düşünülmektedir.

Tablo, yeni çalım teknikleri ile yazılan flüt eserlerini dinleme durumunu göstermektedir. Verilere göre, katılımcıların çoğunluğu zaman zaman veya düzenli olarak bu tür eserleri dinlemektedir. Bu veri, flüt eserleriyle ilgili müzikal tercihleri ve yeni tekniklere olan ilgiyi anlamaya yardımcı bir bulgu sayılabilir.

**Tablo 8. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Tekniklerini Kullanan Flüt Sanatçıları Tanıma Durumları**

| YENİ ÇALIM TEKNİKLERİNİ KULLANAN FLÜT SANATÇILARINI TANIMA DURUMLARI | f  | %    |
|----------------------------------------------------------------------|----|------|
| Evet                                                                 | 6  | 19,4 |
| Kısmen                                                               | 13 | 41,9 |
| Hayır                                                                | 12 | 38,7 |

Tablo 8’de “Evet” yanıtı ile yeni çalım tekniklerini kullanan flüt sanatçıları tanıyanlar, örneklem grubunun %19,4’ünü temsil etmektedir. Bu grup, yeni tekniklere sahip flüt sanatçıları tanıyan ve onların çalışmalarını takip eden kişileri temsil edebilir. “Kısmen” yeni çalım tekniklerini kullanan flüt sanatçıları tanıyanların oranı %41,9’dur. Bu grup, bazı flüt sanatçıları yeni teknikler kullandığını fark eden ve bunu kısmen takip eden kişileri temsil edebilir. “Hayır” yanıtı ile yeni çalım tekniklerini kullanan flüt sanatçıları tanımayanların oranı %38,7’dir. Bu grup, yeni tekniklere sahip flüt sanatçıları tanımayan veya takip etmeyen kişileri temsil edebilir.

Verilere göre, katılımcıların çoğunluğu yeni çalım tekniklerini kullanan flüt sanatçıları kısmen tanımaktadır. Bu veri, flüt sanatçıları farklı teknikleri kullanma eğiliminde olduğunu ve bu çalışmalara kısmi bir ilginin olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, yeni tekniklere sahip flüt sanatçıları tam olarak tanıyanların oranı daha düşüktür.

**Tablo 9. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Teknikleri ile Yazılan Eserleri Çalmak İsteme Durumları**

| YENİ ÇALIM TEKNİKLERİ İLE YAZILAN ESERLERİ ÇALMAK İSTEME DURUMLARI | f  | %    |
|--------------------------------------------------------------------|----|------|
| Evet                                                               | 30 | 96,8 |
| Hayır                                                              | 1  | 3,2  |



Tablo 9’ da “Evet” yanıtı ile yeni çalım teknikleri ile yazılan eserleri çalmak isteyenler, toplam popülasyonun %96,8’ini oluşturmaktadır. Bu oran, yeni ve yenilikçi flüt eserlerini denemek, gelişmiş teknikleri kullanmak ve kendilerini müzikal olarak farklı tekniklerle güncellemek isteyenleri yansıtmaktadır. “Hayır” yanıtı ile yeni çalım teknikleri ile yazılan eserleri çalmak istemeyenlerin oranı %3,2’dir. Bu grup, yeni teknikleri içeren flüt eserlerini çalmak konusunda ilgisiz veya isteksiz olan kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, daha geleneksel flüt eserlerine odaklanabilir veya farklı müzikal hedeflere sahip olabilirler.

Tabloya göre, katılımcıların neredeyse tamamı yeni çalım teknikleri ile yazılan flüt eserlerini çalmak istemektedir. Bu veri, flüt çalan kişilerin müzikal keşifler yapmaya, kendilerini zorlu repertuvarlarda geliştirmeye ve yenilikçi flüt eserlerini denemeye hevesli olduklarını göstermektedir.

**Tablo 10. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Tekniklerini Kullanma Durumları**

| YENİ ÇALIM TEKNİKLERİNİ KULLANMA DURUMLARI | f  | %    |
|--------------------------------------------|----|------|
| Evet                                       | 11 | 35,5 |
| Hayır                                      | 20 | 64,5 |

Tablo 10’da “Evet” yanıtı ile yeni çalım tekniklerini kullananların oranı %35,5’dir. Bu grup, yeni tekniklere sahip flüt çalma becerisine sahip olan kişileri temsil etmektedir. Bu kişilerin, yeni teknikleri öğrenmiş ve uygulamaya başlamış olabildiklerini düşündürmektedir. “Hayır” yanıtı ile yeni çalım tekniklerini kullanmayanlar, katılımcıların %64,5’ini temsil etmektedir. Bu grup, yeni teknikleri henüz öğrenmemiş veya uygulamamış olan kişileri kişilerden oluşmakta olup daha geleneksel flüt çalma tekniklerine odaklanabilir veya yeni teknikleri keşfetme fırsatı bulmamış olabildikleri şeklinde yorumlanabilir.

Tablo verilerine göre, katılımcıların büyük bir çoğunluğu henüz yeni teknikleri kullanmamış veya uygulamamış olarak görünmektedir. Bu durum, flüt çalan kişilerin yeni tekniklere olan aşinalığının sınırlı olduğunu veya bu teknikleri öğrenmek ve uygulamak için daha fazla fırsata ihtiyaç duyduklarını gösterebilir.

**Tablo 11. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilere Yeni Çalım Tekniklerinin Öğretilme Durumları**

| YENİ ÇALIM TEKNİKLERİNİN ÖĞRETİLME DURUMLARI | f  | %    |
|----------------------------------------------|----|------|
| Evet                                         | 8  | 25,8 |
| Kısmen                                       | 12 | 38,7 |
| Hayır                                        | 11 | 35,5 |

Tablo 11’ de “Evet” cevabını veren yeni çalım tekniklerinin öğretilme durumları, örneklemin %25,8’ini temsil etmektedir. Bu kişilerin, yeni teknikleri bilen ve öğretmeye istekli eğitimciler tarafından eğitildiklerini ya da bu teknikleri öğrenme konusunda deneyimli ve istekli olabildiklerini düşündürmektedir. “Kısmen” yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin öğretilme



durumları, örneklemin %38,7'sini temsil etmektedir. Bu grup, belirli yeni teknikleri derslerde öğrenebilmiş veya bazı teknikleri kendi çabalarıyla kısmen öğrenmiş kişileri yansıtabilir. Bu kişiler, yeni tekniklerin öğretimi konusunda kısıtlı deneyime veya kaynaklara sahip olabilirler. “Hayır” yanıtı ile yeni çalım teknikleri öğretilmeyenler, toplam katılımcıların %35,5'ini temsil etmektedir. Bu kişiler, yalnızca flüt çalma becerilerini geliştirmeye veya farklı müzikal hedeflere odaklanmaya yönelik bir eğitim alıyor olabilirler.

**Tablo 12. Flüt öğrencilerine göre Öğretmenlerinin Yeni Çalım Tekniklerine İlgili Duyma Durumları**

| FLÜT ÖĞRETMENLERİNİN YENİ ÇALIM TEKNİKLERİNE İLGİ DUYMA DURUMLARI | f  | %     |
|-------------------------------------------------------------------|----|-------|
| Evet                                                              | 23 | 74, 2 |
| Hayır                                                             | 8  | 25, 8 |

Tablo 12’ de “Evet” yanıtı, öğrencilere göre yeni çalım tekniklerine ilgi duyan flüt öğretmenleri, %74,2 oranındadır. Bu grup, flüt öğretmenlerinin büyük bir çoğunluğunu oluşturmakta ve yeni tekniklere ve gelişmelere açık olduklarını göstermektedir. Bu öğretmenlerin, güncel çalım tekniklerini tanıyıp uygulayan ve öğrencilerine daha geniş bir müzikal beceri sunmayı hedefleyen eğitimciler oldukları düşünülebilir. “Hayır” yanıtı yeni çalım tekniklerine ilgi duymayan flüt öğretmenlerinin %25,8 oranında olduğunu göstermektedir.

Tablo verilerine göre, flüt eğitimcilerinin büyük bir çoğunluğu yeni tekniklere ilgi duymaktadır. Bu durum, flüt öğretmenlerinin kendilerini sürekli olarak geliştirmek ve öğrencilerine daha zengin bir müzik deneyimi sunmak için çaba sarf ettiklerini gösterir. Ancak, ilgi duymayan öğretmenlerin varlığı da dikkate alınmalıdır.

**Tablo 13. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Teknikleri Kullanımı İçin Etüt Çalışma Durumları**

| YENİ ÇALIM TEKNİKLERİ KULLANIMI İÇİN ETÜD ÇALIŞMA DURUMU | f  | %     |
|----------------------------------------------------------|----|-------|
| Evet                                                     | 11 | 35, 5 |
| Hayır                                                    | 20 | 64, 5 |

Tablo 13’ de “Evet” yanıtı yeni çalım tekniklerinin kullanımı için etüt çalışanların, %35,5 oranında olduğunu göstermektedir. Bu grup, yeni teknikleri öğrenmek ve ustalaşmak için düzenli olarak etüt çalışması yapan kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, flüt çalma becerilerini geliştirmek ve yeni teknikleri uygulama becerilerini artırmak için düzenli pratik yapmaktadır. “Hayır” yanıtı yeni çalım tekniklerinin kullanımı için etüt çalışmayanların oranının %64,5 olduğunu göstermektedir.



Verilere göre, katılımcıların çoğunluğu düzenli olarak etüt çalışması yapmamaktadır. Bu veri, yeni tekniklerin öğrenilmesi ve uygulanması için etüt çalışmasının önemini vurgulayabilir. Ancak, düzenli etüt çalışmasına gereksinim duymayan veya tercih etmeyen kişilerin de varlığı göz önüne alınmalıdır.

**Tablo 14. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Tekniklerini Tanıma Durumları**

| YENİ ÇALIM TEKNEKİLERİNİ TANIMA DURUMU                                    | EVET | HAYIR |
|---------------------------------------------------------------------------|------|-------|
| Kurbağa Dili                                                              | 22   | 9     |
| Jet Islıkları                                                             | 11   | 20    |
| Multifonikler                                                             | 3    | 28    |
| Mikrotonlar                                                               | 5    | 26    |
| Glissando                                                                 | 19   | 12    |
| Çalarken Şarkı Söylemek                                                   | 13   | 18    |
| Bükülmeler                                                                | 2    | 29    |
| Fısıltı (Ishk) Tonları                                                    | 12   | 9     |
| Vurgu ve Vuruş Sesleri (Tongue-Ram, Dil Zıplatma, Keyclicks, Slap-tongue) | 15   | 16    |
| Gürültü Sesleri                                                           | 5    | 26    |
| Nefes Sirkülasyonu                                                        | 12   | 19    |
| Bisbigliando (Renk Trili)                                                 | 10   | 21    |
| Armonikler                                                                | 11   | 20    |
| Nefes Sesleri (Aeolian Sesler)                                            | 7    | 24    |

Tablo 14' de Kurbağa dili tekniğini tanıyanların sayısı 22, tanımayanların sayısı ise 9. Bu veri, kurbağa dili tekniğine aşina olan flüt çalan kişilerin çoğunlukta olduğunu gösterir. Jet ıslıkları tekniğini tanıyanların sayısı 11, tanımayanların sayısı ise 20'dir. Bu teknik, daha az kişi tarafından tanınmaktadır. Multifonikler tekniğini tanıyanların sayısı 3, tanımayanların sayısı ise 28'dir. Bu teknik, daha az bilinen ve uygulanan bir teknik gibi görünmektedir. Mikrotonlar tekniğini tanıyanların sayısı 5, tanımayanların sayısı ise 26'dır. Bu veri, mikrotonların daha az bilinen ve uygulanan bir teknik olduğunu gösterir. Glissando tekniğini tanıyanların sayısı 19, tanımayanların sayısı ise 12'dir. Bu teknik, flüt çalan kişiler arasında daha yaygın olarak tanınan bir teknik olarak görünmektedir. Çalarken şarkı söyleme tekniğini tanıyanların sayısı 13, tanımayanların sayısı ise 18'dir. Bu teknik, orta seviyede bilinen bir teknik olarak göze çarpmaktadır. Bükülmeler tekniğini tanıyanların sayısı 2, tanımayanların sayısı ise 29'dur. Bu teknik, daha az tanınan ve uygulanan bir teknik olarak görünmektedir. Fısıltı tonları tekniğini





tanıyanların sayısı 12, tanımayanların sayısı ise 9'dur. Bu teknik, flüt çalan kişiler tarafından belirli ölçüde bilinmektedir. Vurgu ve vuruş sesleri tekniğini tanıyanların sayısı 15, tanımayanların sayısı ise 16'dır. Bu teknik, çoğu flüt çalan kişi tarafından bilinmektedir. Gürültü sesleri tekniğini tanıyanların sayısı 5, tanımayanların sayısı ise 26'dır. Bu durum, daha az tanınan bir teknik olduğunu göstermektedir. Nefes sirkülasyonu tekniğini tanıyanların sayısı 12, tanımayanların sayısı ise 19'dur. Bu teknik, orta seviyede bilinen bir teknik gibi görünmektedir. Bisbigliando tekniğini tanıyanların sayısı 10, tanımayanların sayısı ise 21. Bu teknik, daha az tanınan bir teknik gibi görünmektedir. Armonikler tekniğini tanıyanların sayısı 11, tanımayanların sayısı ise 20'dir. Bu teknik, birçok flüt çalan kişi tarafından bilinmektedir. Nefes sesleri tekniğini tanıyanların sayısı 7, tanımayanların sayısı ise 24'tür. Bu da nefes seslerinin daha az tanınan bir teknik olduğunu göstermektedir.

Tablodaki verilere dayanarak, bazı tekniklerin daha yaygın ve bilinen olduğu, bazılarının ise daha az bilinen ve uygulanan teknikler olduğu görülmektedir. Bu, flüt çalan kişilerin farklı tekniklere olan aşinalıklarının ve ilgilerinin farklılıklarını yansıtabilir.

**Tablo 15. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Tekniklerini Beğeni Durumları**

| YENİ ÇALIM TEKNİKLERİ BEĞENİ DÜZEYLERİ                                    | HİÇ BEĞENMİYORUM (1) | BİRAZ BEĞENİYORUM (2) | KISMEN BEĞENİYORUM (3) | BÜYÜK ÖLÇÜDE BEĞENİYORUM (4) | ÇOK BEĞENİYORUM (5) | BİLMİYORUM |
|---------------------------------------------------------------------------|----------------------|-----------------------|------------------------|------------------------------|---------------------|------------|
| Kurbağa Dili                                                              | 1                    | 3                     | 5                      | 8                            | 5                   | 9          |
| Jet İşlıkları                                                             | 5                    | 3                     | -                      | 8                            | 3                   | 12         |
| Multifonikler                                                             | 5                    | 4                     | 6                      | 2                            | -                   | 14         |
| Mikrotonlar                                                               | 3                    | 4                     | 4                      | 3                            | 3                   | 14         |
| Glissando                                                                 | 3                    | 6                     | 1                      | 9                            | 2                   | 10         |
| Çalarken Şarkı Söylemek                                                   | 3                    | 5                     | 5                      | 4                            | 4                   | 10         |
| Bükülmeler                                                                | 5                    | 4                     | 3                      | 4                            | -                   | 15         |
| Fısıltı (İşık) Tonları                                                    | 3                    | 5                     | 3                      | 5                            | 2                   | 13         |
| Vurgu ve Vuruş Sesleri (Tongue-Ram, Dil Zıplatma, Keyclicks, Slap-tongue) | 2                    | 5                     | 2                      | 8                            | 3                   | 11         |
| Gürültü Sesleri                                                           | 4                    | 4                     | 4                      | 3                            | 2                   | 14         |
| Nefes Sirkülasyonu                                                        | 2                    | 5                     | 3                      | 7                            | 1                   | 13         |
| Bisbigliando (Renk Trili)                                                 | 2                    | 5                     | 1                      | 6                            | 2                   | 15         |
| Armonikler                                                                | 3                    | 3                     | 2                      | 4                            | 3                   | 16         |
| Nefes Sesleri (Aeolian Sesler)                                            | 3                    | 3                     | 3                      | 5                            | 2                   | 15         |

Tablo 15' de Kurbağa dili tekniğine yönelik beğeni düzeyleri çeşitlilik göstermektedir. Bazı katılımcılar büyük ölçüde beğendiğini (8), bazıları ise çok beğendiğini (5) belirtmektedirler. Ancak, bazı katılımcılar ise daha düşük bir beğeni düzeyine sahiptir. Bu



teknik, genel olarak pozitif bir beğeniyle karşılanmaktadır. Jet ısıkları tekniğine yönelik beğeni düzeyleri de değişkenlik göstermektedir. Birçok katılımcı biraz beğendiğini (3) veya büyük ölçüde beğendiğini (4) ifade ederken, bazı katılımcılar için bu teknik daha az ilgi çekici olabilir. Bu teknik, genel olarak orta düzeyde bir beğeniye sahip görünmektedir. Multifonikler tekniğine yönelik beğeni düzeyleri farklılık göstermektedir. Birçok katılımcı kısmen beğendiğini (6) ifade ederken, bazı katılımcılar çok beğendiğini (5) belirtmektedir. Bu teknik, çeşitli tepkiler olsa da genel olarak pozitif bir beğeniye sahiptir. Mikrotonlar tekniğine yönelik beğeni düzeyleri değişkenlik göstermekte; birçok katılımcı biraz beğendiğini (4) ifade ederken, bazı katılımcılar çok beğendiğini (3) belirtmektedir. Bu teknik, genel olarak orta düzeyde bir beğeniye sahiptir. Glissando tekniğine yönelik beğeni düzeyleri de değişkenlik göstermektedir. Bazı katılımcılar büyük ölçüde beğendiğini (9), bazıları ise çok beğendiğini (2) belirtmekte iken bazı katılımcılar ise daha düşük bir beğeni düzeyine sahiptir. Bu teknik, genel olarak olumlu bir beğeniyle karşılanmaktadır. Çalarken şarkı söyleme tekniğine yönelik beğeni düzeyleri çeşitlilik göstermektedir. Katılımcıların çoğu bu tekniği biraz veya büyük ölçüde beğenmektedir (5 ve 4). Bu teknik, genel olarak orta düzeyde bir beğeniye sahiptir. Diğer tekniklerin beğeni düzeyleri de çeşitlilik göstermektedir. Bazı teknikler büyük ölçüde beğenilirken (örneğin, Bükülmeler ve Bisbigliando), bazıları daha düşük bir beğeni düzeyine sahiptir.

Tablo, yeni çalım tekniklerine yönelik katılımcıların beğeni düzeylerini göstermektedir. Tekniklere yönelik beğeni düzeyleri çeşitlilik gösterse de genel olarak yeni tekniklerin olumlu bir beğeniyle karşılandığı görülmektedir. Her teknik için bireysel tercihler ve ilgi düzeyleri farklılık gösterebilir.

**Tablo 16. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Teknikleri İle İlgilenmek İsteme Durumları**

| YENİ ÇALIM TEKNİKLERİ İLE İLGİLENMEK İSTEME DURUMLARI | f  | %    |
|-------------------------------------------------------|----|------|
| Evet                                                  | 19 | 61,3 |
| Belki                                                 | 11 | 35,5 |
| Hayır                                                 | 1  | 3,2  |

Tablo 16' da "Evet" yanıtı ile yeni çalım teknikleri ile ilgilenmek isteyenler, örneklem grubunun %61,3'ünü oluşturmaktadır. Bu grup, yeni tekniklere ilgi duyan, bu teknikleri öğrenmek veya uygulamak isteyen kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, flüt çalma becerilerini geliştirmek, yeni ve yenilikçi teknikleri keşfetmek ve müzikal deneyimlerini genişletmek isteyebilirler. "Belki" yanıtı ile yeni çalım teknikleri ile ilgilenmek isteyenler %35,5 oranındadır. Bu grup, yeni tekniklerle ilgilenebileceklerini veya bu konuda daha fazla bilgi edinmek istediklerini ifade eden kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, yeni tekniklerin potansiyel faydalarını görmek ve ilgi alanlarına uygun olduğunu düşünmek için daha fazla bilgiye ihtiyaç duyabilirler. "Hayır" yanıtı ile yeni çalım teknikleri ile ilgilenmek istemeyenler, örneklem grubunun %3,2'sini oluşturmaktadır. Bu grup, yeni tekniklere ilgi duymayan veya bu tekniklere odaklanmaktan daha farklı müzikal hedeflere sahip olan kişileri temsil edebilir.

Tabloya göre, katılımcıların çoğunluğu yeni çalım teknikleri ile ilgilenmek istemektedir. Bu veri, flüt çalan kişilerin müzikal gelişimlerini genişletmek, yeni teknikler öğrenmek ve farklı deneyimler yaşamak için istekli olduklarını gösterir. Ancak, yeni tekniklere ilgi duymayan veya kararsız kişilerin de varlığı göz önüne alınmalıdır.



**Tablo 17. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Tekniklerinin Olma Gerekliliği Düşünceleri**

| YENİ ÇALIM TEKNİKLERİ GEREKLİLİĞİ | f  | %    |
|-----------------------------------|----|------|
| Evet                              | 27 | 87,1 |
| Kararsızım                        | 4  | 12,9 |
| Hayır                             | -  | -    |

Tablo 17’ de “Evet” yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin gerekliliğine inananların sayısı 27, olup %87,1 oranındadır. Bu grup, yeni tekniklerin flüt çalma deneyimini zenginleştireceğine ve müzikal ifadeyi geliştireceğine inanan kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, yeni teknikleri öğrenmek ve kullanmak için motivasyonlu olabilirler. “Kararsızım” yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin gerekliliği konusunda kararsız olanların sayısı 4, %12,9 oranındadır. Bu grup, yeni tekniklerin gerekliliği konusunda belirsiz olan veya daha fazla bilgiye veya deneyime ihtiyaç duyan kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, yeni tekniklerin potansiyel faydalarını daha fazla anlamak için bilgilendirmeye ihtiyaç duyabilirler. “Hayır” yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin gerekliliğine inananların sayısı yoktur.

Tabloya göre, katılımcıların büyük bir çoğunluğu yeni çalım tekniklerinin gerekliliğine inanmaktadır. Bu veri, flüt çalan kişilerin müzikal gelişimlerini genişletmek, yeni teknikleri öğrenmek ve farklı bir müzikal ifadeyi keşfetmek istediklerini gösterir. Ancak, gereklilik konusunda kararsız olan kişilerin de varlığı göz önüne alınmalıdır.

**Tablo 18. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Tekniklerinin Öğretilme Gerekliliği Düşünceleri**

| YENİ ÇALIM TEKNİKLERİ ÖĞRETİLME DURUMU GEREKLİLİĞİ | f  | %    |
|----------------------------------------------------|----|------|
| Evet                                               | 27 | 87,1 |
| Kararsızım                                         | 4  | 12,9 |
| Hayır                                              | -  | -    |

Tablo 18’ de “Evet” yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin öğretilme durumu gerekliliğine inananların sayısı 27, oranı ise %87,1’dir. Bu grup, yeni tekniklerin öğretilmesinin önemli olduğunu düşünen kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, yeni tekniklerin flüt çalan kişilerin müzikal ifadelerini geliştirmelerine ve daha zengin bir müzik deneyimi sunmalarına yardımcı olacağına inanmaktadır. “Kararsızım” yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin öğretilme durumu gerekliliği konusunda kararsız olanların sayısı 4, oranı ise %12,9’dir. Bu grup, yeni tekniklerin öğretilmesinin gerekliliği konusunda belirsiz olan veya daha fazla bilgiye veya deneyime ihtiyaç duyan kişileri temsil edebilir. “Hayır” yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin öğretilme durumu gerekliliği konusunda katılımcı sayısı yoktur.

Tabloya göre, katılımcıların büyük bir çoğunluğu yeni çalım tekniklerinin öğretilme durumunun gerekliliğine inanmaktadır. Bu veri, flüt çalan kişilerin müzikal gelişimlerini



desteklemek ve daha zengin bir flüt çalma deneyimi sunmak için yeni tekniklerin öğretilmesini önemli gördüklerini gösterir. Ancak, konuda kararsız olan veya bu gerekliliği sorgulayan kişilerin de varlığı göz önüne alınmalıdır.

**Tablo 19. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Tekniklerinin Klasik Eserler İçerisinde Kullanılabilme Durumu Hakkındaki Düşünceleri**

| YENİ ÇALIM TEKNİKLERİNİN KLASİK ESERLER İÇERİSİNDE KULLANILABİLME DURUMU DÜŞÜNCELERİ | f  | %    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|------|
| Evet                                                                                 | 15 | 48,4 |
| Kararsızım                                                                           | 15 | 48,4 |
| Hayır                                                                                | 1  | 3,2  |

Tablo 19’ da “Evet” yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin klasik eserler içerisinde kullanılabilme durumu düşüncesine sahip olanların sayısı 15, oranı ise %48,4’dır. Bu grup, yeni tekniklerin klasik repertuar içinde kullanılabilme potansiyeline inanan kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, yeni tekniklerin klasik eserlerde müzikal ifadeyi zenginleştirebileceğine ve eserlere farklı bir boyut katabileceğine inanmaktadır. “Kararsızım” yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin klasik eserler içerisinde kullanılabilme durumu düşüncesinde kararsız olanların sayısı da 15 olup, katılımcıların %48,4’ini oluşturmaktadır. Bu grup, yeni tekniklerin klasik eserlerde kullanılabilme durumu konusunda belirsiz olan veya daha fazla bilgiye veya deneyime ihtiyaç duyan kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, yeni tekniklerin klasik eserlere nasıl entegre edilebileceği, uygunluk ve estetik açılarından daha fazla bilgiye ihtiyaç duyabilirler. “Hayır” yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin klasik eserler içerisinde kullanılabilme durumu düşüncesine sahip olmayanların sayısı 1, oranı ise %3,2’dir. Bu grup, yeni tekniklerin klasik eserlerde kullanılabilme potansiyeline inanmayan veya bu konuda farklı bir görüşe sahip olan kişiyi temsil edebilir.

Tabloya göre, katılımcıların çoğunluğu yeni çalım tekniklerinin klasik eserler içinde kullanılabilme gerekliliği düşüncesine sahiptir. Bu veri, yeni tekniklerin klasik repertuar içinde kullanılma potansiyelini göz önünde bulunduran ve bu konuda olumlu düşünen kişilerin sayısının fazla olduğunu gösterir. Ancak, konuda kararsız olan veya farklı bir görüşe sahip olan kişilerin de varlığı göz önüne alınmalıdır.

**Tablo 20. Flüt Eğitimi Almakta Olan Öğrencilerin Yeni Çalım Tekniklerinin Repertuarının Yeterli Düzeyde Olma Durumu Düşünceleri**

| YENİ ÇALIM TEKNİKLERİNİN REPERTUARININ YETERLİ DÜZEYDE OLMA DURUMU DÜŞÜNCELERİ | f  | %    |
|--------------------------------------------------------------------------------|----|------|
| Evet                                                                           | 3  | 9,7  |
| Kararsızım                                                                     | 14 | 45,2 |
| Hayır                                                                          | 6  | 19,4 |
| Bilgin Yok                                                                     | 8  | 25,8 |



Tablo 20' de "Evet" yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin repertuarın yeterli düzeyde olduğunu düşünenlerin sayısı 3 olup %9,7 oranındadır. Bu grup, yeni tekniklerin repertuarda yeterli düzeyde temsil edildiğine inanan kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, repertuarın çeşitliliğine ve yeni tekniklerin müzikal ifadeyi zenginleştirmesine dikkat çekmektedir. "Kararsızım yanıtı ile yeni çalım teknikleri repertuarın yeterli düzeyde olma durumu konusunda kararsız olanların sayısı 14, oranı ise %45,2'dir. Bu grup, yeni tekniklerin repertuar içindeki temsiline ilişkin belirsizlik yaşayan veya daha fazla bilgiye veya deneyime ihtiyaç duyan kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, repertuarda yeni tekniklerin daha geniş bir şekilde yer almasının müzikal çeşitlilik ve keşif açısından önemli olabileceğini düşünebilirler. "Hayır" yanıtı ile yeni çalım tekniklerinin repertuarın yeterli düzeyde olmadığı düşüncesine sahip olanların sayısı 6, oranı ise %19,4'dir. Bu grup, repertuarda yeni tekniklerin yeterli düzeyde temsil edilmediğine veya bu konuda eksiklik olduğuna inanan kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, repertuarın daha çeşitlendirilmesi ve yeni tekniklerin daha fazla yer alması gerektiğini düşünmektedirler. "Bilgim yok" yanıtı ile yeni çalım tekniklerini içeren repertuarın yeterli düzeyde olma durumu konusunda bilgisi olmayanların sayısı 8, oranı ise %25,8'dir. Bu grup, bu konuda belirli bir görüşe veya bilgiye sahip olmayan kişileri temsil edebilir. Bu kişiler, daha fazla bilgi edinmek veya repertuarı daha detaylı incelemek isteyebilirler.

Tabloya göre, katılımcıların çoğunluğu repertuarda yeni çalım tekniklerinin yeterli düzeyde temsil edilmediği veya konuda kararsız olduğunu düşünmektedir. Bu veri, repertuarın daha fazla çeşitlendirilmesi ve yeni tekniklerin daha kapsamlı bir şekilde yazın alanına geçmesi gerektiği konusunda düşünceleri yansıtabilir. Ancak, repertuarın yeterliliği konusunda olumlu düşünen veya bu konuda bilgisi olmayan kişilerin de varlığı göz önüne alınmalıdır. Repertuarın çeşitliliği, yeni tekniklerin anlatımı ve tanıtımı, müzikal gelişim ve keşif açısından önemli bir faktördür.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmaya katılan flüt öğrencilerini, ağırlıklı olarak kadın öğrenciler oluşturmaktadır ve çoğunlukla 4. sınıftır. Büyük kısmının flütte yeni çalım tekniklerini bilmedikleri, bu teknikleri kullanan sanatçıları ve eserleri tanımadıkları görülmektedir. Söz konusu teknikleri dinleme ve özel olarak kullanma konularında yeterli olmadıklarını ifade etmektedirler. Anket sorularında yer alan tekniklerden daha çok duyulan ve kullanılanları bilinirken geri kalan tekniklerin ise bilinmediği görülmektedir. tekniklere yönelik beğeni durumları da bilinme durumu ile orantılı olmuştur. Tüm bunların yanı sıra aslında tekniklere büyük çoğunlukla ilgi duyulduğu, teknikleri bilmeyenlerin yorum katabilmekte güçlük çektiği fakat eğitim olanakları içinde yeni flüt tekniklerinin öğretilmesi konusunda genel anlamda istekli oldukları ve eserler üzerinde de bu tekniklerin görülmesinin istendiği araştırmanın sonuçları arasındadır.

Flüt öğrencileri tarafından yeni çalım tekniklerinin yeteri kadar bilinmemesi sonucundan hareketle bu tekniklerin derslerde uygulama ve işitsel alanda daha çok dinletilip tanıtılması önerilmektedir. İsteyen eğitimcilerin flüt eğitimi sürecinde bu teknikler yönünde de eğitimler verip teknikleri tanıtması ve uygulatması önerilmektedir. Flüt eğitimcilerine ve öğrencilere yeni çalım teknikleri ile ilgili workshop, konser, konferans, seminerler verilmesi ve bu konu hakkında detaylı bir bilgilendirme verilerek uygulamaya geçirilmesi önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

Dedeoğlu, Y. Y. (2019). "Çağdaş Flüt Eserlerinde Mikrotonal Yaklaşımlar". (Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi.



- Uğurlu, E. D. (2021). “Fransız Flüt Ekolünde Modern Teknikler ve Paris Konservatuvarı Morceau Impose Geleneği (2009’dan Günümüze)”. (Sanatta Yeterlilik), Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Önertürk, C. (2015). “ 20. Yüzyıl Solo Flüt Repertuvarına Yön Veren Eserler”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, cilt 1, sayı 2, ss.1-14.
- Önertürk, C. (2015). “20. Yüzyıl Müziğinde Öne Çıkan Flüt Tekniklerinin İncelenmesi Ve Oluşabilecek Sorunlarla İlgili İcracı ve Bestecilere Tavsiyeler”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, cilt 1, sayı 1, ss.1-18.
- Uşen, Ş. (2021). “Yeni Teknikler Işığında Seçilmiş 20. Yüzyıl Solo Flüt Eserlerinin İncelenmesi”, *İdil Dergisi*, cilt 81, ss.822-830.
- Ataman, Ö. G. (2016). “Flüt Öğretiminde Çokseslendirme Teknikleri”, *Fine Arts*, cilt 11, sayı 2, ss.54-65.
- Seçkin, E. M. (2011). “1950 Sonrası Flüt Müziği ve Özel Efektler”. (Yüksek Lisans Tezi), Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi.



**Eski Müzik Eserlerinin Yorumlanması İçin Hermenötik Bir Çerçeve**  
*A Hermeneutic Framework for The Interpretation of Early Music Works*

**Burak Basmacıoğlu**

Anadolu Üniversitesi

bbasmaci@gmail.com

**Özet**

Müzik okullarının ilk örnekleri Orta Çağ'dan itibaren Avrupa'da ortaya çıkmış ancak müzik eğitiminin kurumsal yapılar bünyesinde yaygınlaşması 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. Nota basımı ve çalgı yapımı da aynı süreçte büyük hız kazanmış, özel müzik eğitimi alanların sayısı katlanarak artmış, didaktik metotlar müzik eğitiminin temel unsurları haline gelmiştir. Klasik dönem öncesi eski müzik eserleri genişleyen müzik çevresinin ihtiyaçları ve modern çalgılara göre uyarlanmış, dönemin anlayışına uygun yorum ve talimatlarla yeni basımları yapılmıştır. O zamanlardan günümüze dek Romantik anlayışla birlikte dönemin metot ve materyalleri de müzik eğitiminde genel kabul görmüş, üslup farkı gözetmeksizin tüm müzik repertuarını kapsayan bir çerçeve oluşturarak ana akım haline gelmiştir.

20. yüzyılda yapılan çok sayıda müzikolojik keşif eski çalgıların replikalarının üretilmesiyle birlikte otantik yorum ve *HIP* (*Historically Informed Performance* / Tarihsel Bilince Sahip Yorumlama) hareketlerini de tetiklemiş, çağdaş yorumcu ve dinleyiciyi yeni bir ses dünyasıyla buluşturmuştur. Bu bilgiler ışığında eski müzik notalarının 19. yüzyıl sonrası müzik eserlerinde olduğu gibi "bitmiş esere" dair gösterenler içermediği, farklı kodeks ve sentakslar bağlamında "çekirdek fikir" veya "taslak eser" görünümünde olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda eski müzik eserlerinde gösteren ve gösterilen arasında çoğu zaman devasa farklar oluşmakta, ana akım müzik eğitimi gösterenlerin çözümlenmesi açısından yetersiz kaldığından yorumcu alışageldiği çerçeve ve gösterenleri takip ettiğinde yanlış sonuçlara varabilmektedir.

Bu çalışmada özellikle 17. ve 18. yüzyıl kompozisyonlarında 19. ve 20. yüzyıl müzik eserlerinde olduğundan farklı yaklaşımlarla çözümlenmesi gereken unsurlara değinilmiş, yorumcu ve araştırmacıları eski müzik eserlerinin öz ve idealarına yaklaştırabilecek bir hermenötik çerçeve sunmak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Eski müzik, Otantik yorum, *HIP*: Tarihsel bilince sahip yorum, Performans pratiği, Barok müzik

**Abstract**

*The first instances of music schools emerged in Europe from the Middle Ages onwards, but it was only in the 19th century that music education became widespread within institutional organizations. In the same period, the printing of sheet music and the making of instruments gained great momentum, the number of people receiving private music education increased exponentially, and didactic methods became the fundamental elements of music education. Early music works from the pre-classical period were adapted to the needs of the expanding musical environment and modern instruments, and new editions were published with interpretations and instructions in the manners of the period. From those times to the present day, the methods and materials of the period, along with the Romantic perspective, have been generally acknowledged in music education, and have become the mainstream by forming a framework that covers the entire musical repertoire regardless of style.*

*In the 20th century, many musicological discoveries triggered the authentic interpretation and HIP (Historically Informed Performance) movements along with the*



*production of replicas of period instruments and brought the contemporary interpreter and audience together with a new world of sound. In the light of these information, it can be said that old music scores do not contain signifiers related to the “finished work” as in post-19th century musical works, but rather they have the appearance of “core idea” or “draft work” in the context of different codices and syntaxes. In this respect, there are often huge differences between the signifier and the signified in early music works, and since mainstream music education is inadequate in terms of decoding the signifiers, the interpreter may reach wrong conclusions when he/she follows the framework and signifiers he/she is accustomed to.*

*In this study, the elements in 17th and 18th century compositions that need to be decoded with different approaches than in 19th and 20th century musical works are mentioned, and it is aimed to provide a hermeneutic framework that can bring interpreters and researchers closer to the essence and ideas of early music works.*

**Keywords:** *Early music, Authentic interpretation, HIP: Historically informed performance, Performance practice, Baroque music*

## GİRİŞ

Çalgı eğitimi hala usta-çırak ilişkisini korusa da her alanda olduğu gibi standartlaşma ve okullaşma süreçlerinden ayrı kalmayı başaramamış değil. Müzik eğitimi veren okulların ilk örnekleri Orta Çağ'dan itibaren Avrupa'da ortaya çıkmış ancak müzik eğitiminin kurumsal yapılar bünyesinde yaygınlaşması 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. Nota basımı ve çalgı yapımı da aynı süreçte büyük hız kazanmış, yeni malzemelerin keşfi, üretimin ucuzlaması ve kolaylaşmasıyla çok daha geniş kitleler müzikle yakınlaşmıştır. Özel dersler yoluyla çalgı eğitimi alanların sayısı katlanarak artmış, didaktik metotlar müzik eğitiminin temel unsurları haline gelmiştir. Klasik dönem öncesi eski müzik eserleri geleneğin temelleri olarak kabul edildiğinden özellikle tanınmış yapıtlar genişleyen müzik çevresinin ihtiyaçları ve modern çalgılara göre uyarlanmış, dönemin anlayışına uygun yorum ve talimatlarla yeni basımları yapılmıştır. O zamanlardan günümüze dek Romantik anlayışla birlikte dönemin metot ve materyalleri de müzik eğitiminde genel kabul görmüş, üslup farkı gözetmeksizin tüm müzik repertuarını kapsayan bir çerçeve oluşturarak ana akım haline gelmiştir. Telif haklarının kamuya mal olması sebebiyle 19. yüzyıl basımları günümüzde son derece yaygın olarak kullanılmaktadır.

## SORUN

Günümüz ana akım müzik eğitiminde müzik eserlerinin icrası temel müzik teorisi diyebileceğimiz bilgiler üzerinde şekillenir. Partiyon üzerinde gördüğümüz her şey, notalar, terimler, çalgılara özgü işaretler standart birer gösterge olarak öğrenilir, standart bir şekilde göstergelerin çözümlenmesi yapılır, belli yaklaşımlar doğrultusunda seslendirilir. Bu süreç okuma yazma öğrenme aşamasında harfler ve seslerini öğrenmek gibi düşünülebilir. İcracı özgün ve estetik bir yorum çıkartabilmek için bu temel unsurların ötesine geçmek durumundadır. Kelimeler ve cümleler belirlenir, pasajlar ve bölümler kurgulanır, güzel bir okuma için çalışmalar yapılır. Bu işleyiş kabaca 19. yüzyıldan itibaren Klasik üslup ve sonrasındaki tüm repertuarlarda işe yarayacaktır. 19. yüzyıl öncesi Eski müzik eserlerinin çözümlenmesi ilk bakışta aynı bilgi ve yöntemlerle mümkün görünür. Gerçekten de çok uzun bir zaman bu şekilde yapılmıştır, şimdi de yapılmaktadır.

20. yüzyılda yapılan çok sayıda müzikolojik keşif eski çalgıların replikalarının üretimiyle birlikte otantik yorum ve *HIP (Historically Informed Performance / Tarihsel Bilince Sahip Yorumlama)* hareketlerini de tetiklemiş, çağdaş yorumcu ve dinleyiciyi yeni bir ses dünyasıyla buluşturmuştur. Bu bilgiler ışığında eski müzik notalarının 19. yüzyıl sonrası müzik





eserlerinde olduğu gibi “bitmiş esere” dair gösterenler içermediği, farklı kodeks ve sentakslar bağlamında “çekirdek fikir” veya “taslak eser” görünümünde olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda eski müzik eserlerinde gösteren ve gösterilen arasında çoğu zaman devasa farklar oluşmakta, ana akım müzik eğitimi gösterenlerin çözümlenmesi açısından yetersiz kaldığından yorumcu alışageldiği çerçeve ve gösterenleri takip ettiğinde yanlış sonuçlara varabilmektedir.

Okuma-yazma örneğine dönülecek olursa, hiç yabancı dil bilmeyen biri örneğin İngilizcede yazılmış bir metni okuması gerektiğinde harf öbeklerini kendi dilindeki harf-ses bilgisiyle ele almak zorunda kalacaktır. Görünüşte metin seslendirilmiş olacak ancak okuyan kişi okuduğu şeyi anlamamış, metnin özüne ulaşamamış, doğru telaffuz edememiş, İngiliz dili açısından makul, anlaşılır ve estetik bir okuma ortaya koyamamış olacaktır.

Somut ve mikro bir örnek olarak *can* kelimesi düşünülebilir. Hem Türkçede hem İngilizcede farklı anlamlar taşıyan bu kelimenin iki dilde okunuşları da farklıdır. İngilizce bilmeyen bir okuyucu bu kelimeyi Türkçede olduğu gibi seslendirecek, dolayısıyla “*ken*” şeklinde okunuşunu aklından dahi geçirmeyecektir. Ayrıca kelimenin yapabilmek, kutu, korumaya almak gibi anlamlarını da gözden kaçırmış olacaktır.

19. yüzyıldan itibaren çalgıların, besteleme ve çalma pratiklerinin radikal bir şekilde değişmesiyle eski müzik yapıtlarındaki “öz” kaybedilmiş, Romantik üsluba özgü yaklaşımlar yeni çalgılarda seslendirilen eski müzik eserleri için standart haline gelmiştir. Müziğin soyut doğası sayesinde dilde hemen fark edilebilecek sorunlar ses dünyasında kabul görmüş, günümüzde hala sürmekte olan bir “Yanlışlıklar Komedi” ortaya çıkmıştır.

Standart bir gramer bilgisiyle öze ulaşamaması eski müzik eserlerinin hermenötik disiplini çerçevesinde ele alınmasını zorunlu kılar. Hermenötik veya yorumbilim kadim zamanların kutsal, edebi ve felsefi metninin tefsirini, açıklanmasını ifade eder. Doğrudan anlama, kavrama ve çözümlenmenin yetersiz kaldığı bu metinlerde ilgili alana, zamana ve mekâna dair birikim elzemdir. Sadece harf-ses veya okuma-yazma bilgisiyle bu tür metinlerin özüne ulaşmak imkansızdır. Tekrar müzik alanına dönersek, sadece temel müzik teorisi bilgileriyle bir 17. yüzyıl İtalyan eserinin özüne ulaşmak mümkün olmayacaktır. Keza bu eseri çözümleyebilecek bilgiler aynı döneme ait bir Fransız eserini veya 16. yüzyıla ait bir İtalyan eserini çözümlenmekte yine yetersiz kalacaktır.

### HERMENÖTİK ÇERÇEVE

Eski müzik eserlerinin tefsirinde belirleyici unsurları, parametreleri belli başlıklar altında toplamak mümkün görünüyor<sup>14</sup>. Unsurlar farklı yaklaşımlara göre sıralanabilir, farklı başlıklarda bir araya getirilebilir. Detaylara inmek isteyen araştırmacı veya yorumcular her bir unsura dair otantik ve çağdaş kaynaklara yönelmelidir. Bu çalışmanın kaynakçası otantik ve birincil kaynaklarla birlikte eski müzik alanındaki çağdaş kaynakları göstermek amacını da gütmektedir.

#### Üslup

Gusto (beğeni, *taste*, *goût*), yorumcуда oluşan, gelişen ve biriken bir unsur olarak aşağıda sıralanan diğer unsurlarla daima etkileşim içinde olacak ve oluşacak ses dünyasını temelden etkileyecektir.

Tarihsel, kültürel ve geleneksel parametreler üslubu doğrudan değiştirmektedir. Yapıtın bestelendiği zaman ve coğrafya o eserin dilini belirler denilebilir. Eserin bu iki parametreye

<sup>14</sup> Bu çalışmada sunulan hermenötik çerçevenin daha detaylı bir diyagramı <https://j.mp/eskimuzik> adresinde çevrimiçi erişime açıktır ve güncellenmektedir.



birlikte işlevi de üslupta belirleyici olacaktır. Ağıt olarak yazılmış bir eserle danslardan oluşan bir süit aynı şekilde çözümlenemez.

### **Çalgı**

Eski çalgıların yapısı, kendine özgü teknikleri ve tınısı ses dünyası açısından büyük fark yaratır. Öze ulaşmak anlamında eserin yazıldığı otantik çalgıya en azından aşına olmak, eserdeki pasajların o çalgıdaki çözümlerine dair fikir sahibi olmak modern bir çalgıda veya uyarlaması yapılmış farklı bir çalgıda bile yorumcunun esere yaklaşımını değiştirir.

Çalgılarda kullanılan akort düzenleri (tamperamanlar) duyuşta büyük fark yaratan diğer bir unsurdur.

### **Yaklaşım**

Yorumcunun eski müzik eserlerine yaklaşımı ağırlıkla otantik veya Romantik açıdan olacaktır. Müzisyenin birikiminde eserin yazıldığı üslup veya genel olarak erken dönem pratikleri açısından eksiklikler varsa bunlar genellikle Romantik üslup çerçevesinde tamamlanır.

Otantik yaklaşımlar çok katı olabileceği gibi *HIP* bağlamında son derece esnek de olabilir: Modern ve hatta elektronik çalgılar kullanılabilir, sıra dışı uyarlamalar, sentezler yapılabilir.

### **Bağlam**

Mattheson'un "Etkiler Öğretisi" (*Affektenlehre / Der vollkommene Kapellmeister*, 1739) eski müzik yapıtlarındaki retorik unsurların anlaşılmasında temel kaynak olarak kullanılabilir. Vokal eserlerde dilin yapısı ve kullanımı, olay örgüsü, eserlerin kimyasını belirler. Eser vokal olmasa da bestecinin dili eser üzerinde hakim olacaktır. Örneğin Handel'in Almanya ve İngiltere'de yazdığı eserlerde, keza İtalyanca eserlerinde dilden kaynaklanan farklar açık bir şekilde görülebilir.

### **Zaman**

Eski müzik eserlerinde zamanın esnek bir şekilde ele alınması son derece kritik unsurlardan biridir. Tempo metronomik bir şekilde değil, sarkaç salınımı, *tactus* veya nabız gibi eşit ve mekanik olmayan yöntemlerle belirlenir. Zamandan almayı ve vermeyi ifade eden *rubato*, eşit yazılmış değerlerin eşitliğinin bozulduğu *inégalité* yine eserin bel kemiğini oluşturan kavramlardır. Her iki unsur hem dikey hem de yatay ilişkilerde kullanılır.

Birlikte çalma ve söyleme zamansal olarak genellikle çok hassas değildir; askeri bir bütünlükten ziyade estetik bir birliktelik hedeflenir. Bölüm başlarındaki terimler genellikle hızı değil karakteri belirler.

Esnek zaman algısını pekiştirmek için danslar, reçitatifler ve ölçsüz prelüdlar (*prélude non mesuré*) çalışılabilir. Bunlar dışında ritmik alterasyon olarak değerlendirebileceğimiz *hemiola*, Fransız uvertürü gibi yapıları ortaya çıkarmak ve özüne uygun bir şekilde kurgulamak çok önemlidir.

### **Biçim ve Karakter**

Yapıtın karakterini belirleyebilecek çok sayıda unsur vardır: Dini, dünyevi, danslar, kontrpuan, çeşitleme, ayrıca *toccata*, reçitatif, prelüd gibi serbest biçimler, ve daha niceleri. Özellikle dans karakterleri bölüm başlığında belirtilmeden de eserlerde sıkça kullanılır. Dans adımlarının, hareketlerinin bilinmesi karakterlerin içselleştirilmesini, soyutlamaların kavranmasını mümkün kılar.



## **Teknik**

Modern çalma teknikleri günümüzde öylesine gelişmiştir ki her eseri, her pasajı seslendirmek için yeterlidir. Ancak teknik sadece zorlukları aşma becerisi veya daha kolay çalmak şeklinde düşünülmemelidir. Teknik aynı zamanda bir pasaja, cümleye veya motife ruh katar. Otantik çalgılar üzerinde kullanılan eski teknikler o dönem müziğinin özünü doğal bir bütünlük içindedir. Öze ulaştıktan sonra yorumcu aynı ses dünyasını modern tekniklerle de ifade edebilir veya melez yöntemleri tercih edebilir. Örneğin klavyeli çalgılarda eski usulde parmak numaraları kullanıldığında notaları genellikle ikişer ikişer bağlayan bir yapı kendiliğinden ortaya çıkar. Diğer yandan aynı artikülasyonu modern parmak numaralarıyla yapmak da mümkündür.

## **Kurgu**

Eski müzik yapıtı yorumcunun cümleme, artikülasyon, çalgılama gibi birçok farklı boyutta kurgu yapmasını talep eder. Bestecinin kurguladığı unsurlar dahi yorumcu tarafından değiştirilebilir. Eserler birer açık yapıt veya rehber gibi ele alınabilir. Farklı eserlerin kombinasyonu yapılabilir, uygun her yere doğaçlamalar eklenebilir.

## **Ses ve Tını**

Otantik çalgılardaki ses, tını ve bunların üretilmesinde izlenen yollar yine çağdaş yorumlamada yol gösterici olacaktır. Ana akım çalgı ve ses eğitiminde neredeyse tamamen terkedilmiş vibratosuz ses veya sese bombe vermek her eserde kullanılan yaygın uygulamalardır.

## **Süslemeler**

Sembollerle gösterilen, yanaşık komşu seslerle yapılan süslemeler zaman ve coğrafyaya göre hem terminolojide hem de uygulamada büyük farklılıklar gösterebilir. Otantik kaynaklarda İngiliz, Alman ve Fransız süslemelerinin açılımlarını gösteren çok sayıda tablo bulunabilir. Bu açılımların statik olmadığı, süslemelerin her defasında yeniden ele alınması gerektiği unutulmamalıdır.

## **Doğaçlama ve Realizasyon**

Yorumcunun kendi imgelemine ve becerilerini göstermesi, esere yeni ve özgün bir ruh katması eski müzik yapıtının en temel özelliklerinden biridir. Bu doğrultuda eserde tekrar eden motif, pasaj ve bölümlerin değiştirilmesi, tekrarlanmayan kısımların da makul ölçüde süslenmesi geleneği yaygınlaşmıştır. Bu değişiklikler bütün bir pasajı değiştirmek veya kadans üzerinde yapılacak büyük bir doğaçlama olabileceği gibi iki nota arasında yapılan ufak bir doğaçlama da (*diminution*) olabilir.

*Basso continuo* (şifreli bas) ve *partimento* realizasyonları baştan aşağı birer doğaçlama uygulaması olarak eserlerin her defasında özgün bir yoruma, farklı bir ruha kavuşmasını sağlar. 19. yüzyıl basımlarındaki realizasyonlar genellikle piyano hedeflenerek yapıldığı için otantik üsluplardan çok uzaktır. Silsile şeklinde tekrarlanan bas yapıları (*basso ostinato*, *ground bass*) üzerine tamamen doğaçlamalardan oluşan bir eser inşa etmek de eski zamanların geleneksel uğraşlarından biridir.

## **Kaynaklar**

Eski eserlerin yorumunda güvenilir kaynaklar olarak el yazmaları, ilk basımlar, *urtext* ve kritik edisyonlar sayılabilir. Telif haklarının kamuya geçmesi sebebiyle müzik eserlerinin eski basımlarının çoğaltılması ve paylaşılması yasaldır. *International Music Score Library*



*Project (Petrucci Music Library / IMSLP)*<sup>15</sup> ve *Early Music Sources*<sup>16</sup> gibi çevrimiçi kütüphaneler sayesinde otantik kaynaklara ulaşmak son derece kolaydır. Birincil kaynaklara dayanmayan veya değiştirilmiş basımlara sahip yorumcular orijinal kaynaklarla karşılaştırma yapabilir, farklılıkları görebilir, buna göre bir yorum politikası izleyebilirler.

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Eski müzik eserlerini çözümleme ve yorumlama süreci 19. yüzyıl sonrasındaki üsluplara göre büyük farklılıklar içerir. Bu eserleri genel anlamda “Klasik Batı Müziği” repertuarının birer üyesi gibi görmekten ziyade her bir eseri kendi küçük alanı içinde, bir tür yerel müzik veya yabancı bir dil gibi ele almak mantıklı olacaktır. Kendine has söyleyişi, tınısı ve tekniği olan yöresel çalgılar, farklı yazım alışkanlıkları, aynı başlık ve biçimlerin çok farklı şekillerde ele alınışı gibi farklılıklar kimi zaman bir bestecinin iki eserini bile benzer şekilde çözümlemeyi imkânsız hale getirir. Eski müzik yorumcusu bir müzikolog gibi eseri, besteciyi, zamanı, mekânı ve kaynakları incelemeli, çözümlemeli, bir besteci-şef gibi eseri kurgulamalı, doğaçlama ve realizasyonlarını geliştirmeli ve en sonunda bir icracı olarak yapıtı kendi özgün yorumuyla seslendirmelidir. *HIP* yaklaşımı otantik öğretilerin özden uzaklaşmadan çağdaş pratiklerle buluşmasını sağlar. Bu sayede yüzyıllardır tekrar edilen eserlerin yeni ruhlarla canlanması mümkün olmaktadır.

### KAYNAKÇA

- Apel, W. (1972). *The History of Keyboard Music to 1700*. Indiana: Indiana University Press.
- Bach, C. P. E. (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin.
- Basmacıoğlu, B. (2003). *17. ve 18. Yüzyıl Müziğinde Süslemeler* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Basmacıoğlu, B., (2022). Barok Dönemde Fransız Süsleme Tabloları. *International Journal of New Trends in Arts, Sports and Science Education (IJTASE)*, cilt.11, sa.2, 124-138.
- Basmacıoğlu, H. (2005). *17. ve 18. Yüzyıl Müziğinde Geleneksel Uygulamalar* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Bukofzer, M. (1947). *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Bukofzer, M. (1950). *Studies in Medieval and Renaissance Music*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Carter, S. (2012). *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. Indiana: Indiana University Press.
- Christensen, J. B. (1995). *Les Fondements de la Basse Continue au XVIIIe siècle*. Basel: Bärenreiter.
- Corrette, M. (1758). *Le parfait Maître à chanter*. Paris.
- Couperin, F. (1716). *L'art de toucher le clavecin*. Paris.
- Cyr, M. (1992). *Performing Baroque Music*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Cyr, M. (2012). *Style and Performance for Bowed Strings in French Baroque*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.

<sup>15</sup> <https://imslp.org>

<sup>16</sup> <https://www.earlymusicsources.com>



- Donington, R. (1963). *The Interpretation of Early Music*. Londra: Faber & Faber.
- Donington, R. (1982). *Baroque Music - Style and Performance*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Ganassi, S. (1535). *Opera Intitulata Fontegara*. Venedik.
- Geminiani, F. (1749). *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londra.
- Geminiani, F. (1751). *The Art of Playing on the Violin*. Londra.
- Harnoncourt, N. (1982). *Musik als Klangrede*. Viyana: Residenz Verlag.
- Heller, W. (2014). *Music in the Baroque*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Lindley, M. ve Boxall, M. (1992). *Early Keyboard Fingerings*. Londra: Schott.
- Loulié, É. (1696). *Eléments ou principes de musique*. Paris.
- Marshall, R. L. (2003). *Eighteenth-Century Keyboard Music*. Londra: Routledge.
- Mattheson, J. (1731). *Grosse General-Bass-Schule*. Hamburg.
- Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg.
- Montéclair, M. P. (1736). *Principes de musique*. Paris.
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg.
- Muffat, G. (1699). *Regulae Concentuum Partiturae*.
- Neumann, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin.
- Saint Lambert, M. (1702). *Les Principes du clavecin*. Paris.
- Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento*. New York: Oxford University Press.
- Silbiger, A. (2004). *Keyboard Music before 1700*. Londra: Routledge.
- Simpson, C. (1659). *The Division-Violist*. Londra.
- Stowell, R. (1985). *Violin Technique and Performance Practice in the Late 18th and Early 19th Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Veroli, C. (2016). *Baroque Keyboard Fingering: A Method*. Bray Baroque.
- Woolley, A. ve Kitchen, J. (2013). *Interpreting Historical Keyboard Music*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.



## Boyutsal Performanslarda Kanal Tabanlı ve Nesne Tabanlı Ses Karşılaştırması *Comparison of Channel-Based and Object-Based Audio in Spatial Sound Performances*

Cihan Işıkhhan

Dokuz Eylül Üniversitesi

cihan.isikhhan@deu.edu.tr

### Özet

Müzik teknolojisinde boyutsallık; frekans, genlik, faz gibi köklü geçmişi olan bir kavram, bir öz nitelik, etkili bir çalışma alanıdır. Kısaca, doğal ortamda kaynaktan yayılanın yönsel algısı olarak tanımlanabilecek boyutsallık, kaynağın elektrik ortama aktarılmasıyla farklı bir terimle açıklanır: 3D. Şimdiye dek seste 3D dendiğinde *surround* sistemler akla gelirdi. Ancak *surround*'un boyutta yalnızca yatay düzlemi temsil ettiği, 3D için düşeyin de kullanılması gerektiği ortaya çıktı. Bu da yetmedi, her şey "kanal tabanlı" giderken 3D için boyutsal performanslar "nesne tabanlı" olana dönüştü. Bu yenilikler, müzik teknolojisinde bir devrim sayılır. Her büyük değişimde olduğu gibi bunda da üretici ve tüketiciler eski alışkanlıklarından kolay vaz geçmiyorlar. Sektörde halen "*surround* mu, 3D mi, kanal tabanlı mı, nesne tabanlı mı" tartışmaları sürüyor. Bu çalışmada, tartışmalara katkı sağlayacağı düşünülen bir karşılaştırma yapılmış ve sonuçlar değerlendirilmiştir. Karşılaştırma için seçilen 2 ses kaynağından birincisi kanal tabanlı olarak klasik kodlama (*surround encoder*) işleminden geçirilmiş; ikincisiyse, nesne tabanlı işleme (*rendering*) yöntemiyle üretilmiştir. Her iki ürün (ses, tını) hakkında dinleyici geri dönüşleri Likert ölçeğiyle değerlendirilmiştir. Sonuçlar göstermiştir ki seste 3D, nesne tabanlı üretildiğinde kanal tabanlıya göre çok daha gerçekçidir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik teknolojisi, nesne tabanlı ses, seste boyutsallık, kanal tabanlı ses

### Abstract

*Spatial sound is a fundamental term in music technology such as frequency, amplitude, and phase. In short, the spatial perception of sound emitted from a source in a natural environment is referred to as dimensionality, while a different term, 3D, is used to describe the transfer of the source to an electrical medium. Until recently, when 3D was mentioned in spatial sound performances, surround systems came to mind. However, it is discovered that surround only represents the horizontal in terms of dimensionality, and the vertical must also be utilized for 3D. Moreover, the concept of "object-based" was added to spatial sound performance for 3D. These innovations are considered revolutionary in music technology. As with every major change, producers and consumers are not easily giving up their old habits. The debate between surround and 3D, channel-based and object-based, continues in the industry. This study makes a comparison, which is believed to contribute to these discussions, and the results are evaluated. For the comparison, two sound sources are chosen, with the first being processed through classic channel-based coding (surround encoder), and the second being produced through object-based processing (rendering) methods. Listener feedback on both products is evaluated using a Likert scale. The results showed that spatial sound performances produced object-based are much more realistic than channel-based.*

**Keywords:** Music technology, object-based audio, spatial sound, channel-based audio



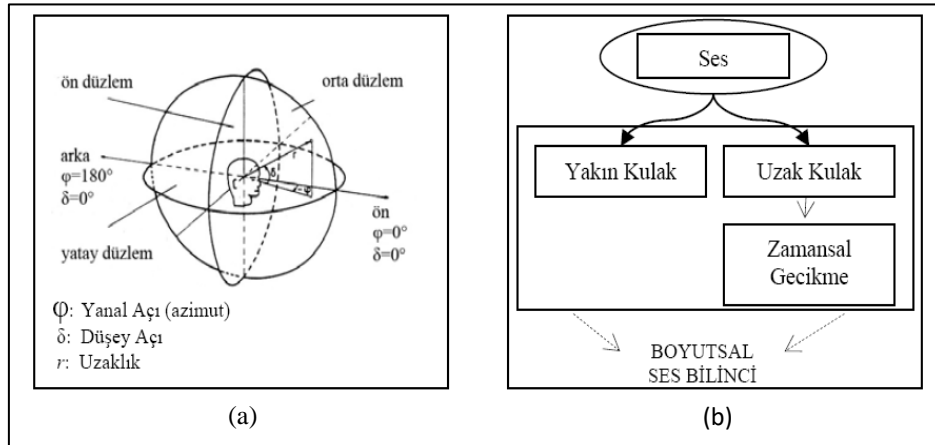
## GİRİŞ

Algıda bir ses kaynağının yerini ayırt edici bütünsel öznitelikler mesafe ve yöndür. Kısaca konum (*location*) olarak tanımlanan algıdaki bu bütün, müzikte seslendirme/dinleme ve doğal olarak kayıt ortamına yansıtılmaya çalışılan önemli bir özniteliktir. Tarihsel süreç içinde mekânsal düzenlemelerle başlayan ve günümüzde daha çok uzağa iletim olarak tasarlanan kaynak konumunu belirleme çalışmaları ses fiziğini temel alır ve insan boyutsal ses bilincinin ses fiziği kuramı içinde açıklandığı sistematik bir yapı içerir (Işıkhah 2008: 220).

Blauert, konumu ve algıda boyutsallığı küresel bir fonksiyon olarak niteler. Bu fonksiyonun en önemli üç parametresi, kaynak ile kulak arasındaki yanal ( $\phi$ ) ve düşey açı ( $\delta$ ) ile kaynağın algılayıcıya olan uzaklığıdır ( $r$ ). En az bu üç parametrenin oluşmasıyla algılayıcı, kaynağın konumunu tespit edebilir (Blauert 1983: 17). Şekil 1 (a)'da gösterilen bu algılama fonksiyonu, Şekil 1 (b)'de diyagramla özetlenen insanda boyutsal bir bilinç oluşturur. Bu diyagrama göre, ses kaynağından yayılan titreşim, her iki kulağa göre belli bir açıyla algılayıcıya ulaşır. Kaynağın her iki kulağa eşit mesafede olmadığı durumlarda, kulağın biri mutlaka diğerine göre kaynağa daha yakındır. Bu basit ilişki, kaynaktan çıkan titreşimlerin her iki kulağa farklı zamanlarda ulaşmasını sağlar ve bu zamanlama kaynağın frekans, genlik vs. parametreleriyle birleşerek insan algısında boyutsallık ve konum bilgisini yaratır (Işıkhah 2008: 221).

### Şekil 1. Seste boyutu niteler parametreler ve Blauert fonksiyonu

(Blauert 1983: 23, Işıkhah 2008: 220)



Tarihsel süreçte bu türden bir algılama doğal olarak performansları ve dinleyicileri yakından ilgilendirmiştir. Anfi yapısıyla oluşturulan büyük çaplı dinleme mekanlarından salonlara kadar hemen her ortam, seslendirmede ortaya çıkan frekans, genlik, faz değişimleri, perde, gürlük gibi pek çok özneliliğin yanında konumu da bir başka boyut olarak ortaya çıkarır. Dolayısıyla doğal olanla tamamen iç içe geçmiş boyutsallık, kendiliğinden oluşan kaçınılmaz bir gerçektir.

Müzik teknolojisine ses kayıtları girene kadar aslında her şey yolundaydı. Çünkü, müziğin teknolojiyle olan ilişkisi çoğunlukla çalgı ve mekân düzenlemeleri üzerinedir. Yani her şey doğaldır. Ancak 20.yy. başlarından itibaren sektöre ses kayıtlarının dahil olmasıyla tarihin akışı artık başka bir seyir izleyecekti. Önceleri fonografla başlayan kayıtlar sonraları gramofon, pikap, kasetçalar, optik okuyucu, internet vs. ortamlara evrildi ve bu durum kuşkusuz performansların dinleyicilere konumsal özneliliklerin korunarak ulaştırılmasında ayrı bir sektör yarattı. Ortamın doğası gereği önceleri mono ile başlayan performans ve dinlemede boyutsallık sonraları giderek *stereo*, *quadro*, *ambio*, *surround* gibi teknolojilere evrildi. 5.1, 6.1, 22.2, LFE,



*Subbas* gibi terimler hayatımıza girdi. Dinleyicileri çepe çevre saran hoparlörler veya sarma hissi veren kulaklıklar yetmedi, “boyutta sorun var üst ve altlar da gerek” manifestoları arasında dikkat çeken yenilikler ortaya çıktı. Tam her şey yolunda gidiyor, boyutsallık artık gerçeğinde-doğalında olduğu gibi derken, Dolby’nin 2012 yılında duyurduğu *Atmos* teknolojisi o ana dek her şeyin aslında hiç de doğal gibi olmadığını ortaya koyuverdi. *Surround* teknolojisinde sürekli dinleyicileri çevreleyen seslerin aslında sadece yanal düzlemde iki boyutlu bir ortam yarattığı, doğal boyutsallığın aslında 3D (3 *Dimensional*) kavramında gizli olduğu ortaya çıktı. Böylece *surround* sonrası aslında yüz yıldır yerinde uyuyan yepyeni bir terimle karşılaştı endüstri: *Immersive Sound*. Daha bilinen yaygın bir ifadeyle 3D-Audio...

2012’de Dolby ilk *Atmos* ürünlerini piyasaya sunduğunda herkes bunun eskiye göre sadece bir üst hoparlör eklentisi olduğunu düşündü. Yani, zaten *surround* ile yatay düzlemde dinleyiciyi çepe çevre saran hoparlörlere bir de üstte/tavanda olanlar eklenildiği varsayıldı. Oysa *Atmos* sadece bundan ibaret değildi. Dolby’e göre *Atmos*, dinleyicisine sesin daha gerçekçi ve çevresel olarak aktarılmasını sağlayan yepyeni bir deneyimdi<sup>17</sup>. Bu cümledeki anahtar kelime “çevresel” teriminde gizli. *Atmos*’a dek çevreselin karşılığı olarak sektörde *surround* ve *immersive* terimleri içiçe, birinin yerini diğeri alacak şekilde kullanılmaktaydı. Aradaki ince fark, *surround*’un çevresel (ön orta, ön sağ-sol, yanlar, arkalar vs.), *immersive*’in de çevresel ama üstlerle birlikte daha bir çevresel olmasıydı. Ancak *Atmos*, bu sıradan etkiye devrim sayılacak bir yenilik getirdi: Nesne Tabanlı Ses (*Object-Based Audio*).

### Kanal Tabanlı Ses

Nesne tabanlı sesi daha iyi anlamak için önce kanal tabanlısını bilmek gerekir. Kanal Tabanlı Ses (KTS, Channel-Based Audio) kısaca, kayıt ve miks sonrası eldeki seslerin tonmayster tarafından dinleyiciye önceden saptanmış belli kanallar üzerinden gönderilmesidir. Yani örneğin *stereo* bir miks yapılmışsa bu tüm seslerin iki kanaldan gönderilmesi/dinlenilmesi/son kaydı anlamına gelir. Quadro ise dört kanaldan, standart *surround* altı kanaldan, IMAX 12, NHK yirmi dört kanaldan vs. KTS’de aslolan, üretici tarafın (tonmayster) verdiği kanal sayısı karardır. Bir defa karar verilip uygulandı mı artık hiç kimse bunu değiştiremez. Dinleyici de bu karar doğrultusunda sistemini oluşturur ve dinleme yapar. Elbette kayıt ortamı olanaklarına göre birden fazla seçenekli kanal yönlendirme yapılabilir. Ancak bu durum da kullanıcının bağımsız hareketini engeller. Sonuçta birden fazla da olsa kanal sayıları üretim tarafında belirlenmiş ve kalıcı hale getirilmiş olur.

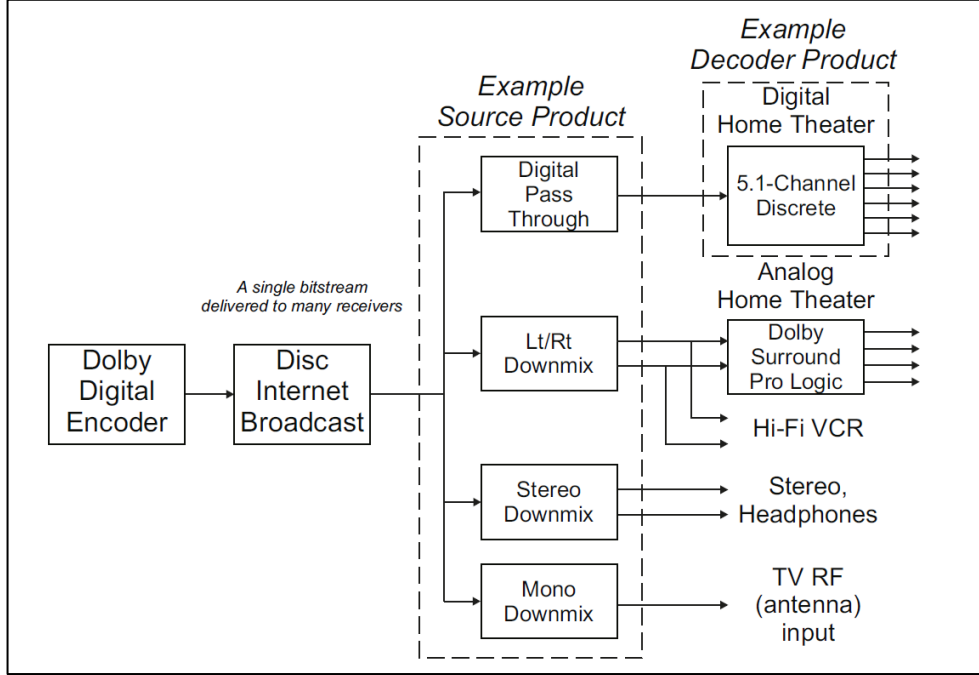
Birçok örnekle anlatmak mümkün ancak KTS’yi en iyi anlatır örnek, Dolby’nin yıllar önce sunduğu ve kodlama sonrası ortamına göre kullanıcıya çoklu seçenek sağlayan Şekil 2’deki akıştır. Şekle göre, kullanıcının prodüksiyonu dinleyeceği ortama göre dört seçenekte kanallar hazırlanmıştır. Digital Pass Through, kayıttaki her bir kanalın ayrıca bir kodlama uygulamadan 5.1 kanaldan bağımsız olarak (*discrete*) gönderilmesidir. Kullanıcının bu türden bir çıkış için mutlaka 5.1 sisteme (örneğin ev tipi sinema sistemi vs.) gereksinimi vardır. Yıllar önce Dolby, *stereo*’dan *surround*’a geçerken tüm donanımları değiştirmek, iki olanı birdenbire beşe ve altıya çıkarmak yerine ProLogic teknikle yumuşak bir geçiş yaptı. Müzik teknolojisinin üretim tarafında bunun adı Lt/Rt olarak bilinir. Lt/Rt bağımsız olarak elde edildiği gibi Şekil 2’de görüldüğü üzere elde üretilmiş bir 5.1 varsa bunu *downmix* yaparak üretmek daha kolaydır. Aynı durum *stereo* ve *mono* için de geçerlidir. Tüm bunlar KTS’yi en iyi özetler akış olarak örnek verilebilir. Dolayısıyla KTS, kaydedilen seslerin üretici tarafından kanallara yönlendirilip kullanıcıları kısıtladığı, onlara seçenek bırakmadığı bir boyutsal düzenlemedir.

<sup>17</sup> <https://www.dolby.com/technologies/dolby-atmos/>





**Şekil 2. Kanal Tabanlı Sesi en iyi anlatır Dolby Encode akışı. (Dolby Digital Professional Encoding Manual, 1999: 4)**

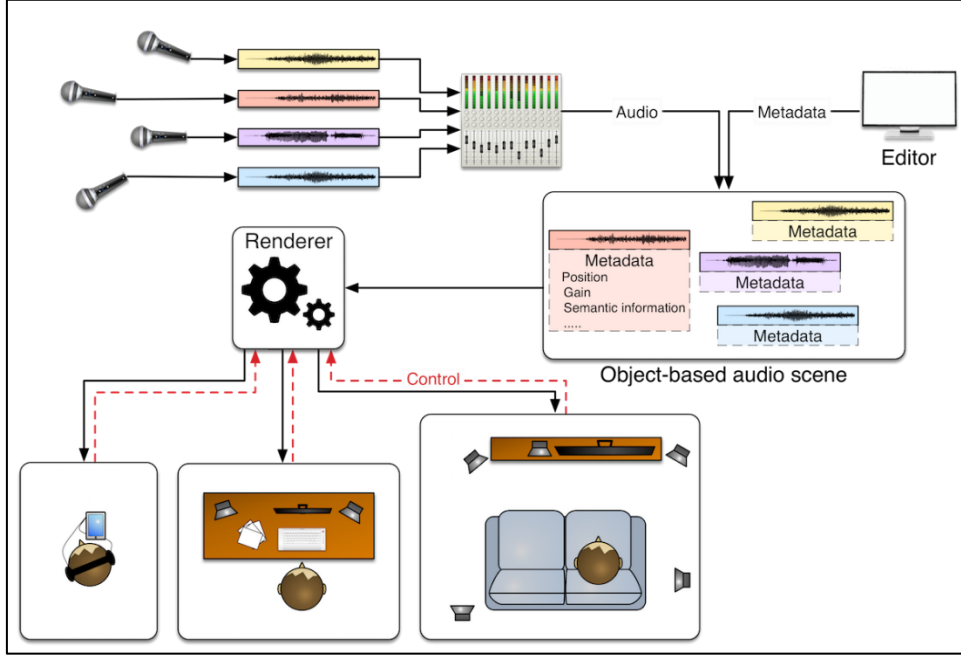


### Nesne Tabanlı Ses

Nesne Tabanlı Ses (NTS, Object-Based Audio), kaydedilen sesin üretici tarafından bir kanala kalıcı olarak yerleştirilmediği ve dolayısıyla tercihe ve donanımına göre boyutsallığı ve/veya diğer öznelikleri kullanıcıya bırakılan bir teknolojidir. Elbette her ikisinin sonunda mutlaka ses bir kanaldan gelir ancak KTS’de bu kanal sabitken NTS’de değişken denilebilecek kadar kullanıcıya bağlıdır.

NTS’de tıpkı diğerinde olduğu gibi üretim tarafında sesler kaydedilir. Bu aşamada aslında her ses eskiden olduğu gibi tonmayster tercihiyle kendine ait kanaldadır. Ancak kayıt sonrası *pre-mix* adı verilen aşamada ses kaynağı veya kaynaklarına ait her öznelik (*source, position, volume, gain, effect* vs.) ayrı bir veri olarak kayıtlanır. Görüldüğü gibi sesin özneliklerinin dışında kendisi de bu durumda bir *metadata* haline dönüşür. Yani kullanıcı eğer arzu ederse istemediği kaydedilen sesi dinlemeyebilir. Bu çalışmanın odak konusu *position* olarak adlandırılan konum bilgisi veya boyutsallık olduğundan burada kalalım. İlgili sese ait konum bilgisi *metadata* içine Cartesian koordinat sistemine göre yerleştirilir (Sun, 2021: 3). Sesin yön bilgisini veren sadece bir tariftir:  $x$  mesafede sağdan, sağın  $x$  mesafe biraz daha sağından,  $z$  mesafe yukarıdan, tam ortadan,  $x-y$  mesafede arkadan,  $x-y-z$  mesafede bir yerlerden vs. Son olarak üretici tarafında kaydedilen seslerle *metadata*’lar *render* edilir. Yani aslında birbirlerinden bağımsız ve iki boyutlu ortamda duran iki kaynak (sesler ve *metadata*’lar), 3D oluşturacak şekilde birleştirilir ve kodlanır. Tıpkı bir animasyon çalışmasında iki boyutlu ortama çizilen nesnelerin *render* sonrası 3D görülmesi gibi (gölgeler, etrafında dönmeler vs.) NTS’de *render* sonrası Dolby iddiasına göre (Dipnot 1) ses daha gerçekçi ve çevresel olarak algılanmaya başlandı.

Şekil 2. Nesne Tabanlı Ses sinyal akışı. (Sun, 2021: 3; <https://lab.irt.de/demos/object-based-audio/>)



NTS'nin kullanıcı tarafındaysa *render* işlemine uyum sağlayacak Atmos Decoder vs. donanımlar sayesinde tüm *metadata*'lar kullanıcının tercih ve donanım özelliklerine göre bağımsızdır. Bir başka ifadeyle her *metadata* kullanıcının kontrolü altındadır. *Position* olarak kaydedilen koordinatlar kullanıcıya sadece yön bilgisi sunar. Örneğin *position metadata t* zamanda  $x$  mesafe sağ olarak sunulduysa: Kullanıcıda sadece stereo sistem olduğunda ses yalnızca sağ hoparlörden, 5.1 olduğunda  $x$  mesafeye göre sağ veya sağ arkadan, 7.1 ise  $x$  mesafeye göre sağ, sağ arka veya sağ yandan, 22.2 ise  $x$  mesafenin değeri kadar sağ hoparlörlerin birinden veya birkaçından çıkış yapar. Bunu diğer tüm yönler için düşünürsek, NTS'de kullanıcı neredeyse tamamen sahip olduğu donanım sayısı ve özelliklerine göre şekillendirilmiş olur. Bir başka açıdan aslında bu durum bir tür kullanıcı bağımsızlığıdır.

### KTS-NTS Karşılaştırması

Müzik teknolojisinde en etkili çalışmalardan biri karşılaştırmalardır (teknolojideki daha yaygın kullanımla 'kıyaslama' (*benchmarking*)). Bir ürünün veya teknolojinin var olan diğerleriyle test edilerek karşılaştırılması hem akademi hem sektör açısından önemlidir. Bu çalışmada, KTS ve NTS kullanılarak üretilen boyutsal seslerin algısal ve uygulamaya dönük karşılaştırılması yapılmıştır.

Karşılaştırmada ses kaynağı olarak Ahmet Özkan'ın yönettiği ve ayrıca sunumu da yapılmış belgesel filmin 2 dakikalık kesiti kullanılmıştır<sup>18</sup>. Bahçesinde gördüğü bir yılın karşısında yılanla birlikte kendisinin ve çocuklarının tepkisini anlatan bir baba konuşmasının yer aldığı kesitte ayrıca efekt sesler (yılan, silah, bağışmalar vs.) ve müzik de bulunmaktadır. Hızlı kamera geçişleri ve canlandırmalarla heyecan duygusunun ön plana çıktığı görüntülerde sesin de aynı etkiyi verdiği söylenebilir. Dolayısıyla bu türden bir sahnenin, kullanıcıyı çevresel

<sup>18</sup> Cihan Işıktan, "Music and Audio Production for Documentary Films: Over The Example of a Particular Documentary: Yılan Hikayeleri (Serpent Stories)", Audio Technology for Music and Media (ATMM'14), 12 Kasım- 14 Kasım 2014, Bilkent Üniversitesi, Ankara



saran geniş frekans bantlı ve sürekli git gel sesleriyle seste boyutsallığı en iyi yansıtabilecek içeriğe sahip olduğu düşünülmüştür.

KTS için sesler Steinberg Nuendo'da Dolby Surround 5.1 kullanılarak kanal tabanlı kodlanmış ve Sony DVD Architect ile görseliyle birleştirilmiştir. Elde edilen çıktının katılımcılara daha hızlı ve rahat sunulabilmesi için MKVToolNix ile son bir çevrimi daha yapılmıştır. Sonuç olarak kullanıcılara dinletilecek olan ilk dosya (görüntülü ses), KTS olarak sunulmuş kts.mkv dosyasıdır.

NTS henüz yaygın bir kullanıma sahip olmadığından uygulamaları da kısıtlı sayıda. NTS konusunda şimdilik Fiedler Audio'nun ön plana çıktığını görüyoruz<sup>19</sup>. Bu nedenle bu çalışmada, NTS için Fiedler Audio'nun SpaceLab Intersellar eklentisi seçilmiştir ve eklenti Reaper üzerinde çalıştırılmıştır<sup>20</sup>. Reaper'daki görüntü sesleri, SpaceLab içindeki *beam* adı verilen bir tür nesne dönüştürücü ile eşleştirilerek otomasyonla her ses kaynağının *metadata*'sı yaratılmıştır. Böylece KTS'den farklı olarak kanallar değil *metadata* ile seslerin *position* verileri kodlanmış ve *render* yapılmıştır. *Render* çıktısı 5.1 Dolby Atmos olarak alınmış ve Adobe Premier'de görüntüyle birleştirilerek MKVToolNix ile son bir çevrimi daha yapılmıştır. Sonuç olarak kullanıcılara dinletilecek olan ikinci dosya (görüntülü ses), NTS olarak sunulmuş nts.mkv dosyasıdır.

Her iki dosyayı yorumlamaları için seçilen 15 katılımcı (müzik teknolojisi öğrencileri), bir stüdyo ortamında ve 5.1 sistemde dinleme yapmıştır. Diğer taraftan katılımcılara, üretimin yapıldığı ve yukarıda anlatılan yazılımlar da kullanılmıştır. Katılımcılar her dinlemenin ardından sesle ilgili şu sorulara (değişkenlere) yanıt vermiştir:

- 1- Gerçeklik: Hangisi (KTS ve NTS) özellikle görüntülere göre en gerçekçi ortamı yansıtmaktadır? Çevreleme (boyutsallık) ve görüntüyle senkron durumuna göre değerlendiriniz.
- 2- Tımsal Fark: Görüntüden bağımsız hangisinde tımlar daha iyidir? ADSR-EQ-Delay-Reverb vs. durumuna göre değerlendiriniz.
- 3- Etki: Seviyeler karşılaştırıldığında hangisi daha iyidir?
- 4- Seçenek: Yazılımları kullandığınızda hangisinin arayüzü kullanıcı dostudur? Hızlılık ve sade/anlaşılır olma durumuna göre değerlendiriniz.
- 5- Esneklik: Klasik düzenleme (*edit*) işlemlerine göre hangisinin yazılımı kullanıcı dostudur?

Değişkenler ve her değişkene ait alt kategorilerden oluşturulan soruların dışında katılımcılardan, değerlendirme sırasında gerek ana sorular gerekse alt kategorilerin dışında dikkat çeken her şeyi belirtmeleri talep edilmiştir. Ancak katılımcıların bu konuda herhangi bir beyanı olmamıştır. Sorular, alt kategoriler ve KTS-NTS için katılımcıların verdiği olumlu yanıtlar Tablo 2'de belirtilmiştir. Verilen yanıtlar sonrası soruların (değişkenlerin) korolasyonunu sağlamak için son olarak bir faktör analizi yapılmıştır. Faktör analizi sonuçları Tablo 1'de belirtilmiştir.

Elde edilen sonuçlara göre, sorulardan KTS için en tercih edileni "esneklik" olmuştur. Neredeyse katılımcıların tamamı -ki belki de eski alışkanlıklarından olsa gerek- KTS için yazılım üzerindeki düzenleme (*edit*) hareketlerinin kolaylığı konusunda hem fikirdirler. Buna benzer şekilde "seçenekler" olarak sorulan değişkenin, yani SpaceLab üzerindeki sadelik ve hızlılığın, katılımcılar tarafından NTS için olumlu düşünüldüğünü görmekteyiz. Az da olsa algıda ibrenin NTS'den yana olduğunu birinci değişken olan "gerçeklik" özelinde görmekteyiz.

<sup>19</sup> <https://www.soundonsound.com/news/spacelab-3d-audio-plug-fiedler-audio>

<sup>20</sup> Eklentinin kısa kullanım açıklaması için bkz.: <https://www.youtube.com/watch?v=VXs58Dgk11g>



Her ne kadar gerçeklik KTS-NTS ayırımında diğerlerine göre en belirleyici sayılabilecek bir soru olsa da yine de katılımcıların değerlendirmede nispeten bir yöne doğru pek kaymadıklarını görüyoruz. Şaşırtıcı bir şekilde, bu çalışmada sorulan ve yanıtları merakla beklenen diğer iki değişkenin; yani tınsal fark ve etkinin KTS ve NTS için katılımcılar arasında belirgin bir fark yaratmadığı gözlemlenmiştir. Tablo 2’de görüldüğü gibi, bu değişkenlerin olumlu değerlendirdiği katılımcı sayıları neredeyse birbirine eşittir. Bu durum iki farklı açıdan yorumlanabilir. Birincisi, algılamada her iki -hatta gerçeklikle birlikte üç- değişkenin katılımcılarda yarattığı etki aynı olmuş olabilir. Yani KTS ve NTS aralarında bir fark olmayacak derecede birbirlerine yakındır. Bu durumda gerçek değerlendirme bir sonraki değişkenlerde görülmüştür. Bu açıdan bakıldığında çalışmanın esas neticesi katılımcılar için KTS ve NTS arasındaki farkın algıda değil yazılım kullanımında görüldüğüdür diyebiliriz. İkincisi, kullanıcılara aynı zamanda en iyi bildikleri iş olan mesleki yazılım kullanımları da değişkenler arasına eklenince ister istemez katılımcıların algısal değerlendirmeleri ikinci planda kalmış olabilir. Bu da belki katılımcılara bir tür yönlendirme etkisi yapmıştır. Bu durum, çalışmanın bir sonraki evresine çok daha iyi değişkenlerle ve hatta yöntemin tekrar gözden geçirilerek hazırlanılması gerektiğini ortaya koyar bir sonuçtur.

**Tablo 1. Değişkenler arası faktör analizi sonuçları. 88,412 ve 68,101 değerlerle değişkenler arasında en etkili görülenler, KTS için “5-Esneklik”, NTS için “4-Seçenek” olmuştur.**

| KTS | Initial Eigenvalues |               |               | Extraction Sums of Squared Loadings |               |               | Rotation Sums of Squared Loadings |               |               |
|-----|---------------------|---------------|---------------|-------------------------------------|---------------|---------------|-----------------------------------|---------------|---------------|
|     | Variable            | Total         | % of Variance | Cumulative %                        | Total         | % of Variance | Cumulative %                      | Total         | % of Variance |
| 1   | <u>2,376</u>        | 28,136        | 28,136        | 3,376                               | 28,136        | 28,136        | 2,631                             | 21,923        | 21,923        |
| 2   | <u>1,144</u>        | 28,702        | 26,838        | 2,244                               | 48,702        | 46,838        | 2,084                             | 17,369        | 39,292        |
| 3   | <u>1,689</u>        | 14,077        | 60,915        | 1,689                               | 14,077        | 60,915        | 1,014                             | 16,781        | 56,073        |
| 4   | <u>3,113</u>        | 21,773        | 72,687        | 2,413                               | 11,773        | 72,687        | 1,682                             | 14,017        | 70,090        |
| 5   | <u>1,155</u>        | <b>9,624</b>  | <b>82,312</b> | <b>1,155</b>                        | <b>9,624</b>  | <b>82,312</b> | <b>1,467</b>                      | <b>12,221</b> | <b>88,412</b> |
| NTS | Initial Eigenvalues |               |               | Extraction Sums of Squared Loadings |               |               | Rotation Sums of Squared Loadings |               |               |
|     | Variable            | Total         | % of Variance | Cumulative %                        | Total         | % of Variance | Cumulative %                      | Total         | % of Variance |
| 1   | <u>3,617</u>        | 30,138        | 30,138        | 3,617                               | 30,138        | 30,138        | 2,710                             | 22,583        | 22,583        |
| 2   | <u>2,467</u>        | 20,556        | 50,694        | 2,467                               | 20,556        | 50,694        | 2,668                             | 22,235        | 44,818        |
| 3   | <u>1,843</u>        | 15,359        | 66,053        | 1,843                               | 15,359        | 66,053        | 2,452                             | 20,431        | 65,250        |
| 4   | <u>1,362</u>        | <b>11,352</b> | <b>77,406</b> | <b>1,362</b>                        | <b>11,352</b> | <b>77,406</b> | <b>1,459</b>                      | <b>12,156</b> | <b>68,101</b> |
| 5   | ,831                | 6,921         | 84,327        | 2,668                               | 10,359        | 15,359        | 1,843                             | 14,017        | 31,623        |

**Tablo 2. Yanıtlara göre NTS ve KTS için pozitif (olumlu) taraf dağılım değerleri.**

|   | 15 Katılımcı için Sorular (değişkenler/variables) | Alt Kategoriler       | NTS (+)   | KTS (+)   |
|---|---------------------------------------------------|-----------------------|-----------|-----------|
| 1 | Gerçeklik                                         | Senkron-Boyutsallık   | 9         | 6         |
| 2 | Tınsal Fark                                       | ADSR-EQ-Delay-Reverb  | 8         | 7         |
| 3 | Etki                                              | Seviyeler             | 7         | 8         |
| 4 | Seçenek                                           | Hızlılık-Sadelik      | <b>10</b> | 5         |
| 5 | Esneklik                                          | Ekleme-Çıkarma-Insert | 4         | <b>11</b> |



## SONUÇ

Doğal ortamda yayılan sesin birçok özneliği dışında boyutsallığını da algılayan insan, sesin elektrik ortama aktarımında yine aynı algıyı arar veya bir başka ifadeyle üreticiler dinleyiciye boyutsallığı sunmak zorunda kalır. Aslen ses kayıtlarıyla arayışa geçen bu süreç yaklaşık yüz elli yıllık serüvenin sonunda bu günlere ulaşmıştır. İster istemez zamanın şartlarında mono ile başlayıp stereo ve *surround* ile devam eden süreçte artık 3D ses sorgulanır hale geldi. Öyle ki 2012'ye kadar çevresel bilinen *surround* teknolojisi bile Dolby Atmos sonrası 3D adıyla anılmaya başlandı. Bu süreçteyse en büyük kırılma, kanal tabanlı olan boyutsal üretime (KTS) alternatif olarak nesne tabanlı olanın (NTS) gelmesiyle yaşandı. Yani bir başka ifadeyle sektörün tüm paydaşları kanal tabanlı üretime çok alışmışken şimdilerde nesne tabanlı boyutsal üretim modelleri herkesin tekrar ders çalışmasını sağlamakta.

NTS'in Atmos'la birlikte sinemada ve genel olarak eğlence sektöründe tanınır hale gelmesinin yanında, akademide ve sektörün diğer alanlarında NTS üzerine yapılan çalışmaları görmekteyiz. Örneğin Salford Üniversitesi'ndeki projede Oldfield vd., NTS özelinde audio-extraction amaçlı taramalı deneysel çalışmalar yapmışlardır<sup>21</sup>. İlk geniş katımlı çalışmalar ise Orpheus projesiyle başlamış, katılım giderek genişleyerek Horizon 2020 programı altında Avrupa Birliği tarafından desteklenmeye başlamıştır<sup>22</sup>. Günümüzde devam etmekte olan NTS çalışmaları hakkında halen sektör çalışanları tarafından herkese açık bilgilendirmeler devam etmektedir<sup>23</sup>.

Bu çalışmada hem dinleyici hem üretici tarafında yer alanlarla her iki boyutsal üretimin karşılaştırılması yapılmıştır. Karşılaştırmada amaç bir taraftan dinleyici olarak KTS ve NTS arasındaki algısal farkı aramak; diğer taraftan üretici olarak KTS ve NTS araçlarının üretim yeteneğini gözlemlemektir. Yapılan araştırmada çıkan sonuç, NTS ile uygulanan boyutsallığın KTS'ye oranla görselde biraz daha gerçekçi olmasıyla birlikte henüz aralarında pek de bir fark olmadığıdır. Esas fark boyutsal algılamada değil üretimdeki yazılımların kullanımında ortaya çıkmıştır. KTS yazılımlarında *edit* işlemleri halen kolaydır. NTS'de ise farklı olan boyutsallığı ortaya çıkaran hızlilik ve sade kullanımdır. Dolayısıyla NTS her yeni teknolojide olduğu gibi halen emekleme aşamasındadır ve önümüzdeki birkaç yılda sektörün birçok alanında giderek yaygınlaşacaktır.

## KAYNAKÇA

- Işıkhani, C. (2008). İnsandaki Boyutsal Ses Bilincinin Müziğe ve Müzik Teknolojisine Yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(3), 219-237.
- Blauert, J. (1983). *Spatial Hearing*. MIT Press, Cambridge MA, USA
- Sun, X. (2021). Immersive Audio, Capture, Transport, and Rendering: A Review. *In Proceeding of APSIPA Transactions on Signal and Information*, v10, e13, pp.1-24

<sup>21</sup> (1) Oldfield, R., Shirley, B., & Cullen, N. (2013). Demo Paper: Audio Object Extraction For Live Sports Broadcast. In Proceeding of 2013 IEEE International Conference on Multimedia and Expo Workshops (ICMEW), (pp. 1-2). (2) Oldfield, R., Shirley, B., & Spille, J. (2015). Object-based audio for interactive football broadcast. *Multimedia Tools and Applications*, V74, pp. 2717-2741.

<sup>22</sup> <https://www.orpheus-audio.eu/>

<sup>23</sup> Örneğin, Hugo Larin: [https://audioengineeringmonth2021.sched.com/speaker/hugo\\_larin.23111329](https://audioengineeringmonth2021.sched.com/speaker/hugo_larin.23111329)



## Bir Saygun Yapıtında Perde Organizasyonu: Opus 45/3

### *Pitch Organization in A Work by Saygun: Op. 45/3*

**Çağlar Yalçın**

Hacettepe Üniversitesi  
caglarspost@gmail.com

**Türev Berki**

Başkent Üniversitesi  
turevberki@outlook.com

### **Özet**

Pek çok çağdaş yapıt, yorumcusuyla “tanışma” evresinde kolaylıkla anlaşılıp kavranamaz. Tıpkı, Ahmed Adnan Saygun’un 1967’de tamamladığı, Opus 45 eser sayılı Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd başlıklı albümün üçüncü prelüdü gibi. Oysa müzik dili oldukça yalın olan bu eser, “sabit-yinelenen” bir perde organizasyonuna sahiptir. Bunun yanı sıra, bünyesinde açık bir makam kullanımı ya da soyutlaması barındırmayan Prelüd: 3; kimilerince kural tanımaz olarak nitelendirilen çağdaş müziğin “gizli kurallı” işleyişine çarpıcı bir örnek niteliğindedir.

Bu çalışmada, Prelüd: 3’ün yapıtaşı konumundaki beş ses kümesi, farklı renklerden oluşan bölgelere ayrılarak analiz edilmekte; ardından aralık kullanımı temelinde ve matematiksel bir bakış açısıyla tanımlanmaktadır.

Analiz yoluyla; karmaşık görünen bir yapıtın, aslında ne denli basit ve anlaşılır bileşenlerden oluştuğu gözler önüne serilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Saygun, Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, analiz, perde organizasyonu

### **Abstract**

*Numerous contemporary pieces cannot be easily understood at the “acquaintance” phase with their interpreters. Just like the third prelude in the album titled Twelve Preludes on Aksak Rhythms, Opus 45, which composed by Ahmed Adnan Saygun in 1967. However, this piece, which has very simple musical language consists of a “permanent-repetitive” pitch organization. Furthermore, the Prelude: 3, which contains neither an obvious use nor an abstraction of maqam; is a stunning example for “hidden-orderly” action of contemporary music known as ruleless by some.*

*In this study, the five pitch sets, which are the keystones of Prelude: 3 have been analyzed by sectioning different colors; then identified on the basis of intervals and examined from a mathematical perspective.*

*Under favour of this analysis, it will be tried to reveal that how simple and comprehensible, a piece that seems complex.*

**Keywords:** Saygun, Twelve Preludes on Aksak Rhythms, analysis, pitch organization



## GİRİŞ

“Açılıшта, dört enstrüman tarafından da ünison olarak çalınan minör ikili aralık, tüm eser için bir *idée génératrice*’dir<sup>24</sup>. Aslında, tüm temaları doğuran da bu aralıktır; eserin tematik işleyişi, bu *idée génératrice*’den asla kopmaz.”

Ahmed Adnan Saygun’a ait bu satırlar, bestecinin Op. 27, 1. Yaylı Çalgılar Kuarteti’nin 23 Ekim 1954’teki dünya prömiyeri için basılan program broşüründe yer almaktadır (Aktaran: Aracı, 1999, s. 170, 172)<sup>25</sup>.

Bestecinin bilhassa orta ve geç dönem eserlerinde karşımıza çıkan, “bölümler arası tematik ve motifselsel bağlar yoluyla, bir eserde mantıksal bütünlük oluşturma” olarak tarif edilebilecek *cyclique* (Aracı, 2007, s. 65) yazı anlayışını, yukarıdaki *idée génératrice*’in *bir devamı* olarak görmek, kanımızca yanlış olmayacaktır.

Anlaşılan; yapıtaşları durumundaki fikirlerden, eser geneline yayılan sabit-yineleyici ses organizasyonları meydana getirmek, Saygun tarafından benimsenmiş bir stildir. Böylesi bir durum, solo piyano için 1967 yılında tamamlanan *Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd*, Op. 45 albümündeki kimi prelüdlere için de söz konusudur (Saygun, 1969, s. 188-190, 203-204). 1967 yılının, bestecinin geç dönemine rastlıyor oluşu; bir önceki paragraftaki savı destekler niteliktedir.

İşte bu çalışmada, anılan albümde yer alan Prelüd: 3 üzerinde, “hiçbir notayı açıkta bırakmayacak” şekilde, *ses organizasyonu* temelli bir analiz gerçekleştirilecek ve söz konusu prelüde ne gibi “doğurgan düşüncelerin” rol oynadığı saptanmaya çalışılacaktır.

Müzik teorileri alanıyla sınırlı literatür taraması sonucunda, *Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd* özelinde gerçekleştirilen ve bu çalışmayla doğrudan bir bağlantısı olmayan iki lisansüstü teze ulaşılmıştır:

Arda Erdem, *Ahmed Adnan Saygun’un Dört Piyano Yapıtına İlişkin Bir Aksak Tartı Analizi: Opus 38, 45, 47, 58* başlıklı Yüksek Lisans tezinde, bu dört albümü “ölçü anahtarı” ve “tartı kalıbı” kullanımını yönünden istatistiksel bir analize tabi tutmaktadır. Çalışmada ulaşılan en çarpıcı sonuç, incelenen yapıtların yaklaşık dörtte birinde Türk müziği usullerinden *alıntılamanın*, dörtte üçünde ise soyutlamanın söz konusu olduğudur (Erdem, 2010).

İsmet Karadeniz ise, *Bir Saygun İmzası: [3,5,3]* başlıklı Yüksek Lisans tezinde; bestecinin pek çok eserinde karşılaşılan ve bir Bestenigâr makamı soyutlaması olan *Saygun Akoru*’nun *Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd*’deki izlerini sürer. Çalışmada, Saygun Akoru olarak nitelendirilen üç akor tipinin yanı sıra, bestecinin bu yapıyı çeşitlendirme amacıyla kullandığı farklı yöntemlere de (genişletme, bölme, ses taşıma, iç içe kullanma ve eşzamanlı kullanma) yer verilmektedir (Karadeniz, 2016).

<sup>24</sup> *Idée génératrice*, Türkçe’de “doğurgan düşünce” şeklinde ifade edilebilir (Yıldız, 2007, s. 117).

<sup>25</sup> Orijinal metin Fransızcadır.



## YÖNTEM

### Kaynak Nota

Analiz, *Southern Music Publishing* tarafından 1969'da yayımlanan *Twelve Preludes On Aksak Rhythms* başlıklı edisyon esas alınarak gerçekleştirilmiş; bununla birlikte, Prelüd: 3, *MuseScore* programı kullanılarak yeniden yazılmıştır.

### Analiz Boyutları

Prelüd; Dr. İsmet Karadeniz'in, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı'nda 2020'de tamamlanan *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları: Piyanonun Konçertosu, Op. 34, I* başlıklı Doktora tezinde (Karadeniz, 2020) geliştirilen özgün analiz yöntemi esas alınarak gerçekleştirilmiştir.

Analiz, aşağıda sergilenen işlem basamaklarından oluşmaktadır:

- Bölgeler
- Ses kümeleri
- Formülasyon
- Tanım

### Bölgeler

Prelüd: 3, ilk aşamada, birbirinden farklı ses materyallerinden oluşan 5 “bölge”ye ayrılmış ve bunların her biri için farklı birer renk belirlenmiştir. Bunlar; *Koyu Kırmızı, Açık Kırmızı, Koyu Pembe, Açık Pembe ve Çok Açık Pembe*'dir.

Bölgelerin yazımında, gereksiz sözcük tekrarlarından kaçınmak amacıyla aşağıdaki kısaltmalara başvurulmuştur:

**Tablo 1. Prelüd: 3: Bölgeler ve kısaltmalar**

| Bölge                | Kısaltma |
|----------------------|----------|
| Koyu Kırmızı Bölge   | KKB      |
| Açık Kırmızı Bölge   | AKB      |
| Koyu Pembe Bölge     | KPB      |
| Açık Pembe Bölge     | APB      |
| Çok Açık Pembe Bölge | ÇAPB     |

### Ses Kümeleri

Analizin ikinci aşamasını, her bir bölge için bir veya birden çok ses kümesinin belirlenmesi oluşturmaktadır. Ses kümesi, “ait olduğu bölgenin yapıtaşı ya da *odak noktası*” olarak tanımlanabilir.

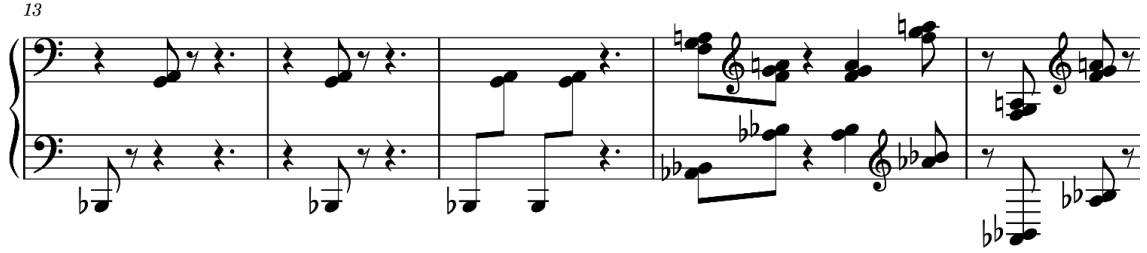
Bu işleme bir örnek vermek üzere, Açık Pembe Bölge (APB)'ye ait iki kesite odaklanalım:

Eserin hemen başında, ö.1-2'de, peş peşe duyulan iki salkım akor: **sib-sol-la** ve **lab-fa-sol...**

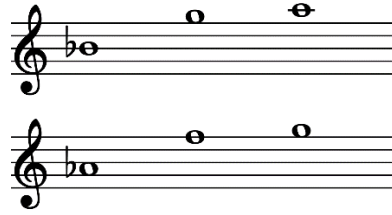




Yalnızca bu salkım akorların sesleriyle oluşturulmuş bir kesit: ö.13-17. Kesitin tamamına yayılan **sib-sol-la** ve ö.16'dan itibaren duyulmaya başlayan **lab-fa-sol** ...



Yukarıdaki kesitlerde yer alan notaları, oktav farklılıklarından arındırdığımızda şu iki ses kümesinin varlığından söz edebiliriz:



Görüldüğü üzere, ses kümeleri sırasıyla, **sib-sol-la** ve **lab-fa-sol** seslerinden oluşmaktadır.

Çalışmamızın analiz kısmında detaylıca görüleceği üzere, bu iki ses kümesinden yalnızca birine veya her ikisinin birlikte kullanımına, eserin 12 farklı yerinde rastlanmaktadır.

### Formülasyon

Bu aşamada; - tüm ses kümelerinin ortak dille açıklanmasını sağlayabilecek bir gösterim elde etmek amacıyla - her bir ses kümesi, içerdiği *ardışık* seslerin birbirine olan uzaklığı, her bir yarım ses *1 basamak* kabul edilecek şekilde formüle edilmektedir.

Örneğin, yukarıdaki iki ses kümesine ilişkin formüller,

**sib(9 2)**

**lab(9 2)**

biçimindedir.

Burada,

- **sib** simgesi, odağın eksen sesinin **sib** olduğunu;
- (9 2) gösterimi, sırasıyla; **sib-fa** arasındaki 9, **fa-sol** arasındaki 2 basamaklık ardışık aralıkları ifade etmektedir.

Bu bağlamda, eksen sesi **lab** olan ses kümesinin sesleri arasındaki uzaklıkların da yine aynı şekilde, sırasıyla (9 2) olduğunu söyleyebiliriz.



### **Tanım**

Biraz önce, eksen sesleri farklı olmakla birlikte, sırayla *aynı* aralıkları içeren iki ses kümesini inceledik. Burada asıl olarak, ses kümelerinin ortaklığına dikkat çekmek istediğimiz için, eksen sesleri x karakteriyle sembolize etmeyi uygun gördük. Öyleyse, APB'nin genelini temsil eden tanım,

$$x(9\ 2)$$

biçimindedir.

### **Analiz Bulgularının Sergilenmesi**

Prelüdde; öncelikle tüm bölgeler, hiçbir nota açıkta bırakılmaksızın nota üzerinde sergilenmiş, ardından, aynı işlem bu kez tek bir bölge ile sınırlı kalınarak yinelenmiştir. Bu gösterimlerin ardından sırasıyla; ses kümeleri ve tanımlar birer tablo içinde ortaya konulmuştur.



**Prelüd 3**

13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu  
The 13th International Hisarlı Ahmet Symposium  
08-11 Haziran / June 2023



23

27

31

35

39

13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu  
The 13th International Hisarlı Ahmet Symposium  
08-11 Haziran / June 2023



43

47

52

56

61

66



ANALİZ

The image displays a musical score for piano, consisting of multiple staves. The score is annotated with red highlights and vertical lines, indicating specific sections or measures. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is presented in a vertical layout, with the staves arranged from top to bottom. The red highlights are most prominent in the upper staves, particularly in the first system, and extend across several measures in the lower staves. The overall appearance is that of a detailed musical analysis or score for a specific piece of music.



43

47

52



56

61

66




**Tablo 2. Prelüd: 3: Koyu Kırmızı Bölge**

| KKB | Ses Kümesi                                                                          | Formül | Tanım |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|--------|-------|
| 1   |                                                                                     |        |       |
| 2   |                                                                                     |        |       |
| 3   |                                                                                     |        |       |
| 4   |                                                                                     |        |       |
| 5   |                                                                                     |        |       |
| 6   |                                                                                     |        |       |
| 7   |                                                                                     |        |       |
| 8   |   | re(2)  |       |
| 9   |                                                                                     |        | x(2)  |
| 10  |  | sol(2) |       |
| 11  |                                                                                     |        |       |
| 12  |                                                                                     |        |       |
| 13  |                                                                                     |        |       |
| 14  |                                                                                     |        |       |
| 15  |                                                                                     |        |       |
| 16  |                                                                                     |        |       |
| 17  |                                                                                     |        |       |






**Tablo 3. Prelüd: 3: Açık Kırmızı Bölge**

| AKB | Ses Kümesi                                                                        | Formül   |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------|----------|
| 1   |                                                                                   |          |
| 2   |                                                                                   |          |
| 3   |                                                                                   |          |
| 4   |                                                                                   |          |
| 5   |                                                                                   |          |
| 6   |                                                                                   |          |
| 7   |                                                                                   |          |
| 8   |  | sib(2 1) |
| 9   |                                                                                   |          |
| 10  |                                                                                   |          |
| 11  |                                                                                   |          |
| 12  |                                                                                   |          |
| 13  |                                                                                   |          |
| 14  |                                                                                   |          |
| 15  |                                                                                   |          |





**Tablo 4. Prelüd: 3: Koyu Pembe Bölge**

| KPB | Ses Kümesi                                                                        | Formül              |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| 1   |                                                                                   |                     |
| 2   |                                                                                   |                     |
| 3   |                                                                                   |                     |
| 4   |                                                                                   |                     |
| 5   |                                                                                   |                     |
| 6   |                                                                                   |                     |
| 7   |  | mi <sup>b</sup> (0) |
| 8   |                                                                                   |                     |
| 9   |                                                                                   |                     |
| 10  |                                                                                   |                     |
| 11  |                                                                                   |                     |
| 12  |                                                                                   |                     |
| 13  |                                                                                   |                     |
| 14  |                                                                                   |                     |



**Tablo 5. Prelüd: 3: Açık Pembe Bölge**

| APB | Ses Kümesi                                                                        | Formül   | Tanım  |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------|----------|--------|
| 1   |                                                                                   |          |        |
| 2   |                                                                                   |          |        |
| 3   |                                                                                   |          |        |
| 4   |                                                                                   |          |        |
| 5   |                                                                                   |          |        |
| 6   |  | sib(9 2) | x(9 2) |
| 7   |  | lab(9 2) |        |
| 8   |                                                                                   |          |        |
| 9   |                                                                                   |          |        |
| 10  |                                                                                   |          |        |
| 11  |                                                                                   |          |        |
| 12  |                                                                                   |          |        |

**Tablo 6. Prelüd: 3: Çok Açık Pembe Bölge**

| ÇAPB | Ses Kümesi                                                                          | Formül    |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1    |  | mi(10 11) |



## SONUÇ

Prelüd: 3'teki her bir renkli bölge, bir ya da birden çok ses kümesine karşılık gelmektedir. Analizde, tek bir notanın bile açıkta kalmadığı; diğer bir deyişle her sesin mutlaka bir bölgeye atandığı göz önünde bulundurulduğunda, eserde -aralık ilişkilerine dayalı - sıkı bir ses organizasyonunun varlığından söz edilebilir.

Tam da bu noktada, Prelüd: 3 ile ilgili fazladan birkaç durumdan söz açmakta yarar görüyoruz. Bu prelüdü oluşturan ses kümeleri arasında, ilk bakışta göze çarpan daha da katı bir benzeşme söz konusudur:

Anımsanacağı üzere, APB,  $lab(9\ 2)$  ve  $sib(9\ 2)$ 'ye; ÇAPB ise  $mi(10\ 11)$ 'e karşılık gelmekteydi. Bunlardan;

- İlkini, eksen ses **fa**
- İkincisini, eksen ses **sol**
- Üçüncüsünü, eksen ses **do#**

olacak şekilde yeniden indirgediğimizde (İndirgeme II), şu yeni formüller (Formül II) elde edilecektir:

*Tablo 7. Prelüd: 3'ü oluşturan ses kümelerine ilişkin yeniden indirgeme*

| Ses Kümesi | Formül    | Yeniden İndirgeme | Yeni Formül | Renk |
|------------|-----------|-------------------|-------------|------|
|            | re(2)     |                   |             |      |
|            | sol(2)    |                   |             |      |
|            | sib(2 1)  |                   |             |      |
|            | mib(0)    |                   |             |      |
|            | lab(9 2)  |                   | fa(2 1)     |      |
|            | sib(9 2)  |                   | sol(2 1)    |      |
|            | mi(10 11) |                   | do#(1 2)    |      |





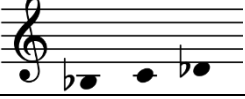


Yukarıdaki formüllerden  $fa(2\ 1)$ ,  $sol(2\ 1)$  ve  $sib(2\ 1)$ 'in şu ortak tanımda birleştikleri açıktır:  $x(2\ 1)$ .



Öyleyse, Prelüd: 3'teki ses kümelerinin tümü; basamak cinsinden 0, 1, ve 2'li aralıklar üzerine kuruludur demek yanlış olmaz.

Ayrıca koyu renkten açık renge doğru kademeli ilerleyişlerinden de anlaşılacağı üzere, Prelüd: 3'ü oluşturan bölgeler arasında (örneğin ö. 1'den ö. 10'a kadar) kurallı bir peşpeşelik söz konusudur.

**Tablo 8. Prelüd:3'ü oluşturan nihai ses kümeleri ve tanımları**

| Nihai Ses Kümesi                                                                    | Formül   | Tanım  |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----------|--------|
|    | mib(0)   | x(0)   |
|    | do#(1 2) | x(1 2) |
|    | re(2)    | x(2)   |
|   | sol(2)   |        |
|  | sib(2 1) | x(2 1) |
|  | fa(2 1)  |        |
|  | sol(2 1) |        |

Çalışmanın *Giriş* bölümünde, Saygun'un müziğine dair bir kavram olan *doğurgan düşünce*'den ve bunun devamında, bestecinin belli bir fikri eserin geneline işlemek gibi bir anlayışa sahip olduğundan söz etmiştik. Ele alınan prelüde karşılaşılan aralıkların çeşit bakımından azlığı ve eserlerin farklı yerlerinde tekrar tekrar duyurulması; kanımızca, *doğurgan düşünce*'nin apaçık bir yansımasıdır.

Aralıkların çeşit bakımından azlığının, doğal olarak, oktavyı oluşturan 12 sesin tümünün kullanılmaması sonucunu da beraberinde getirdiği açıktır: Şayet **do**'yu 1. ses olarak ele aldığımız kromatik bir dizi üzerinden konuşacak olursak, eserde 1., 7., ve 12. seslerin hiç kullanılmadığı kolaylıkla görülecektir.

İlaveten, eserin seslendirilmesi hususunda da söylenebilecek birkaç şey vardır: Çağdaş müzik eserlerinin; alışılmış-geleneksel armoni, melodi veya form kuruluşlarından kopuk, tırnak içinde «kuralsız-düzensiz» oluşları, icracılar tarafından ezberlenmelerini zor hale getirir. Bu çalışmanın konusu olan Prelüd 3'ü dinleyen ya da notalarını inceleyen bir piyanistin de, eserin icrası ve ezberlenmesinin zor olduğu düşüncesine kapılması olasıdır.

Gerçekleştirdiğimiz analiz ışığında, kulaklarımız veya gözlerimizin verdiği bu peşin hükmün gerçekliği, zannımızca, sorgulanmaya açık hale gelecektir.



### KAYNAKÇA

- Aracı, Emre. (1999). *The life and works of Ahmed Adnan Saygun*. Doktora Tezi, The University of Edinburgh, Edinburgh.
- Aracı, Emre. (2007). *Ahmed Adnan Saygun - Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdem, Arda. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Dört Piyano Yapıtına İlişkin Bir Aksak Tarta Analizi: Opus 38, 45, 47, 58*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Karadeniz, İsmet. (2016). *Bir Saygun İmzası: [3,5,3]*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Karadeniz, İsmet. (2020). *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları: Piyano Konçertosu, Op. 34, I*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Saygun, Ahmed Adnan. (1967). *Twelve Preludes on Aksak Rhythms, Op. 45*. New York: Southern Music Publishing. (1969)



**Müzik Performansında Beden Dili ve Kodları:  
İfade, Temsil, İzleyici Algısı ve Eğitim Perspektifleri**

***Codes of Body Language in Music Performance:  
Perspectives on Expression, Representation, Audience Perception and Education***

**Çağrı Şen**

Sinop Üniversitesi

cсен@sinop.edu.tr

**Özet**

Müziksel ses üretimi, insan hareketleriyle çok yönlü bir ilişki içerisindedir. Bu karmaşık etkileşim, müzik performansının teknik, estetik ve ifadesel boyutlarını içeren geniş kuramsal art alanını oluşturur. Bedensel hareketlerin derinliğinde yatan fizyolojik özellikler ve psiko-motor beceriler, insan veya enstrüman kaynaklı sesin tınısına ve ton üretimine yansır. Bunun yanında, ses üretiminde doğrudan sorumlu olmayan ancak performans sırasında müzisyenlerde yaygın olarak görülen yardımcı bedensel hareketler de bulunmaktadır. Müzisyenlerin hareketleri, çalgısal eylemler ve yardımcı ya da ifade edici eylemler olarak iki kısımda değerlendirilebilir. İlki ses üretiminden sorumludur. İkincisi ise müziğin kendisiyle içsel bir ilişkiye sahiptir ve icracının müziği ifade etme niyetini temsil eder. İkinci türdeki hareketler ses üretimi için zorunlu olmasa da müzisyenlerde performans sırasında sıklıkla görülebilir. Bu hareketler, bazı müzisyenlerde benzer kalıplar şeklinde görülebileceği gibi enstrümana veya kişiye göre kendine özgü modellerle karşımıza çıkabilir.

Performans sanatlarının tümünde, izleyici algısı büyük ölçüde görsel bileşenlerle şekillenmektedir. Müzik performansında ise icracılığın somatik doğası gereği, bilişsel bir yapı içerisinde oluşan hareketler ve diğer görsel bileşenler, müziğin temsilinde aynı zamanda bir aracı rolü üstlenmektedir. Örneğin, aktörlerin sözlü konuşmada yaptıkları gibi müzisyenler de jestlerle müziksel ifadeyi pekiştirebilir ve müzik hakkında izleyiciye bilgi iletebilir.

Bu çalışmada, literatürden edinilen bilgilerle derlenen veriler üzerinden müzik performansındaki bedensel hareketlerin, jestlerin ve hatta mimiklerin müziğin ifadesine katkısı, bunların izleyiciler üzerindeki etkileri ve müziksel bilgileri izleyiciye aktarma kapasiteleri değerlendirilmiştir. Ayrıca, dikkat çekilen bu hususların mesleki müzik eğitiminde önemli bir bileşen olması gerektiğinden yola çıkılarak nasıl değerlendirilebileceği konusunda bazı öneriler sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik performansı, beden dili, jest, görsel iletişim, izleyici algısı  
En az üç, en fazla beş olmalı.

**Abstract**

*Musical sound production is in a multifaceted relationship with human movements. This complex interaction constitutes the broad theoretical background of musical performance, including its technical, aesthetic, and expressive dimensions. Musicians' movements can be divided into two parts: instrumental actions and ancillary or expressive actions. The first is responsible for sound production. The second has an intrinsic relationship with the music itself and represents the performer's intention to express the music. Although the second type of gestures are not essential for sound production, they can often be seen in musicians during a performance. These movements may appear as similar patterns in some musicians, they may appear in unique patterns according to instrument or person.*



*In all performing arts, audience perception is largely shaped by visual components. In musical performance, due to the somatic nature of performing, gestures and other visual components, which are formed within a cognitive structure, also play a mediator role in the representation of music. For example, musicians can reinforce musical expression with gestures and convey information about music to the audience, just as actors do in oral speech. In this study, the contribution of bodily movements, gestures and even mimics in music performance to the expression of music, their effects on the audience and their capacity to convey musical information to the audience are evaluated through data compiled from the literature.*

*In this study, the contribution of bodily movements, gestures and even mimics in musical performance to the expression of music, their effects on the audience and their capacity to transfer musical information to the audience were evaluated through the data compiled with the information obtained from the literature. In addition, some suggestions have been made on how to evaluate these points, based on the fact that they should be an important component in vocational music education.*

**Keywords:** Music performance, body language, gesture, visual communication, audience perception

## GİRİŞ

Müzik eserlerinin oluşması, müziksel seslerin belirli bir düzen ve sistem içerisinde birbirini tetikleyerek üretilmesini gerektirir. Müzik eserini oluşturan müziksel seslerin, belirli duyguları ve ifadeleri aktarma amacıyla somutlaştırılarak üretilmesi eylemi sonucunda ise müzik performansı ortaya çıkar.

Müzik performansı, insan hareketleriyle çok yönlü bir ilişki içerir ve insanoğlunun en karmaşık becerilerinden biridir. Bu özellikleriyle, insanın fiziksel ve zihinsel başarısının birlikteliğinden kaynaklanan en üst sınırların bir göstergesidir (Williamson, 2004: 7). Müzik performansının teknik, estetik ve ifadesel boyutlarını içeren geniş kuramsal art alanı göz önünde bulundurulduğunda, bu kadar yüksek noktalara ulaşabilmek için gerekli olan eğitim ise büyük önem taşımaktadır.

Müzisyenler, performans sergileme sürecinde çeşitli müziksel hedefleri gerçekleştirebilmek amacıyla uzun süreli ve yoğun bireysel çalışmalar yapmaktadır. Muazzam bir çaba ve zaman gerektiren bu çalışmalar süresince dikkatle üzerinde durulan birçok beceri bulunmaktadır. Genellikle teknik, deşifre, yorumlama, ifade, doğaçlama ve ezber gibi beceriler bu çalışmaların odak noktasını oluşturur. Ancak müzisyenlerin uygulamaya dönük olarak anlamlı bedensel hareketleri ve jestlerini geliştirme çabasına yönelik çalışmaların ne kadar yaygın olduğu belirsizdir. Her ne kadar son sayılanlar müzik dışı konular olsa da performans başarısı için kritik öneme sahip olabileceği bilinmektedir (Lehmann vd., 2007: 176).

Beden dili, insanın duruş, jestler, yüz ifadeleri ve mimikler gibi sözel olmayan sessiz mesajları aracılığıyla içinde bulunduğu duruma yönelik değerlendirmelerini gösteren bir iletişim aracıdır. Yapılan araştırmalar, yüz yüze gerçekleşen iletişimde, iletişimin yaklaşık %60-65 oranında sessiz kanallar aracılığıyla gerçekleştiği ve iletişimin etkinliği için sessiz mesajların önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Beden dilinin etkili bir şekilde kullanılmaması iletişimin etkinliğini azaltırken, aşırı kullanımı da iletişim için bir engel olabilir (Baltaş ve Baltaş, 1994: 30; Tutar ve Yılmaz, 2005: 62, 65; Waiflein, 2013: 2).

Müzik enstrümanlarını çalarken bedensel bir hareketin söz konusu olduğu açıktır. Bu nedenle, bir müzik eserini çalmayı öğrenme sürecinde işitsel hafıza yanında motor hafıza da aynı derecede önemlidir. Dolayısıyla, müzisyenlerin vücut hareketleri ile esere ilişkin hafızaları





iç içe geçmiştir. Bu hareketlerin izleyiciye ne ifade ettiği konusu ise müzik psikolojisi araştırmalarının ilgi merkezinde olmaya devam etmektedir (Vines vd., 2006: 82).

Başarılı müzisyenler, çeşitli jestlerle müziksel ifadeyi pekiştirebilmekte ve müzik hakkında izleyiciye ek bilgi iletebilmektedir. Bu pencereden bakıldığında performans sergileyen bir müzisyenin hareketleri iki başlıkta incelenebilir. Birincisi, ses üretiminden ve sesin kalitesinden sorumlu olan çalgısal eylemler olup aynı zamanda eğitim sürecinde en çok üzerinde durulan konulardır. İkincisi ise ses üretiminden doğrudan sorumlu olmayan ancak, icracının müziği ifade etme niyetini temsil eden ve müziğin kendisiyle içsel bir ilişki halinde açığa çıkan yardımcı ya da ifade edici eylemlerdir (Nusseck ve Wanderley, 2009: 335; Winters ve Wanderley, 2012: 227). İkinci grupta yer alanlar ses üretiminde zorunlu olmadığından, ilgili eğitim süreci içerisinde genellikle ya ileri seviyelerde üzerinde durulmak üzere ertelenebilmekte ya da süreç içerisinde icracının gözlemlerine dayanan ve kendisinin keşfetmesi gereken eylemler olarak görülebilmektedir.

Müziksel jest terimi, müzisyenlerin bir müzik eserini icra ederken yaptıkları anlamlı bedensel hareketleri tanımlamak için kullanılan, bu anlamda içerdiği özellikler nedeniyle oldukça geniş yelpazede değerlendirilmesi gereken bir ifadedir. Wanderley vd. (2005: 97), bu hareketleri tamamıyla işlevsel olandan tamamen sembolik olana doğru üç ana jest kategorisine ayırmaktadır: Etkili jestler, sesi gerçekten üretenler (örneğin, bir tuşa ya da perdeye basma, üfleme vb.); eşlik eden jestler, ses üretmek için gerekli olmayan, ikincil veya destekleyici jestler olarak etkili jestlere eşlik eden hareketler (örneğin, omuz veya baş hareketleri, gövdenin sallanması vb.), figüratif jestler, fiziksel hareketle doğrudan bir bağlantısı olmayan, üretilen ses aracılığıyla dinleyiciler tarafından algılanan, sesle ilgili jestler (örneğin, notaların artikülasyonundaki değişiklikler, melodik varyasyonlar vb. sonucu görülen jestler). Tamamen sembolik olan üçüncü kategorideki jestler, fiziksel bir harekete atıfta bulunan bir fikir veya görüntü olarak açığa çıktığından zihinsel jest olarak da görülebilir. Bu nedenle tamamen öznel (Thompson, 2007: 8).

Bu çalışmanın amacı, müzik performansı sırasında görülen çeşitli bedensel hareketlerin müziğin ifadesine katkısını, müziksel bilgileri izleyiciye aktarma kapasitelerini ve bunların izleyici penceresinden algılanışını değerlendirmektir. Çalışmada ayrıca, bu hususların mesleki müzik eğitiminde önemli bir bileşen olması gerektiğinden yola çıkılarak nasıl değerlendirilebileceği konusunda bazı öneriler sunulmaya çalışılmıştır.

Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

1. Müzik performansında, bedensel hareketlerin üretilen sese ve performansın niteliğine nasıl bir etkisi vardır?
2. Müzik performansında, bedensel hareketlerin müziğin ifadesine ve temsiline nasıl bir etkisi vardır?
3. Müzik performansında izleyici algısı nasıl şekillenmektedir?
4. Müzik performansının iletişimsel ve ifadeysel yönlerinden mesleki müzik eğitiminde nasıl yararlanılabilir?

Çalışmanın amacı doğrultusunda, doküman incelemesi yoluyla literatürden edinilen bilgiler derlenmiş ve elde edilen veriler çalışmayı gerçekleştiren araştırmacının kişisel gözlem ve deneyimleri doğrultusunda ilişkisel olarak yorumlanmıştır.



## BULGULAR VE YORUMLAR

### 1. Müzik Performansında, Bedensel Hareketlerin Üretilen Sese ve Performansın Niteliğine Etkisi

Müziğin hareketle birçok açıdan yakın bir ilişkisi vardır. Bu ilişkide en belirgin özellik ise geleneksel akustik enstrümanlardan çıkan tüm seslerin insan hareketi ile üretilmesidir. Dolayısıyla bu hareketin birtakım özellikleri kaçınılmaz olarak elde edilen tınıya ve tona yansıtacaktır (Dahl ve Friberg, 2007: 433).

Bir müzisyenin enstrüman çalarken görülen somut hareketleri, enstrümanın çalma tekniğine göre daha önceden belirlenmiş veya tanımlanmış hareketlerdir. Bu nedenle, her enstrümanda farklı hareket modelleriyle karşılaşılır. Örneğin, çello gibi enstrümanlar gözle görülür şekilde klarinete göre daha sınırlı bir hareket imkânı sunar. Bu hareketler rastgele ve gelişigüzel olmamakla birlikte icracılar arasında farklılık gösterebilir (Nusseck ve Wanderley, 2009: 335; Winters ve Wanderley, 2012: 227).

Üst düzey performans sergileyen müzisyenler tarafından kullanılan vücut hareketlerinin çeşitli işlevleri ve hatta anlamlarının olduğu bilinmektedir. Bu hareketlerin öncelikli işlevi, müziksel sesin kendisinin en uygun ve doğru şekilde üretilebilmesini sağlamaktır. Bir başka ifadeyle müzisyen, ritmik doğruluk, tını ve tonlama açısından arzu edilen sesi üretebilmesinin en iyi yolu olduğuna inandığı hareketleri gerçekleştirir ve bunu izleyiciye yansıtır (Lehmann vd., 2007: 168).

Hareketin kalitesi ile performansın niteliği arasında güçlü bir bağlantı bulunmaktadır. Gerginlik ve sertlik içeren düşük kalitedeki hareketlerle gerçekleştirilen performanslar, potansiyel ciddi kas ve sinir hasarlarına yol açabilir ve emniyetsiz olarak değerlendirilir. Hareketlerin kalitesi düştükçe üretilen sesin de niteliği düşmekte, performans daha az anlamlı ve seslendirici için fiziksel olarak daha emniyetsiz hale gelmektedir. Bu nedenle, performans sırasında sergilenen hareketlerin rahat, serbest, anlamlı ve ifadeli olmasının yanı sıra fizyolojik olarak da yüksek nitelikte ve emniyetli olması hem seslendirici hem de izleyici açısından önemlidir (Mark vd., 2003: 5-6).

Lehmann ve diğerlerine (2007: 171, 173) göre fiziksel görünüm, sahne davranışı ve vücut hareketleri performansla etki etmektedir. Pek çok müzisyen, bir konser veya resitale hazırlanırken performans için vücut hareketleri üzerine fazla zaman harcamaz veya müziksel becerilerine ilişkin izleyici görüşleri üzerinde hareketlerinin nasıl bir etkisi olacağını düşünmez. Çünkü müzisyenler, hazırlık yaptıkları prova sürecinde daha başka birçok zorlukla baş etmekle meşguldür. Ancak, bir müzisyenin performans için nasıl hazırlandığı yalnızca sunduğu müziğin kalitesini değil, izleyicinin konser deneyimini de belirler. Bu nedenle, bir müzisyenin konsere yeteri kadar hazırlıklı olma, rahatlık veya kendine güven duyma derecesi izleyiciler tarafından kolaylıkla algılanabilir.

### 2. Müzik Performansında, Bedensel Hareketlerin Müziğin İfadesine ve Temsiline Etkisi

Müzik performansı sırasında görülen vücut hareketleri, herhangi bir spor dalında sıklıkla karşılaşılan amaca yönelik hareketlerle sınırlı değildir ve onlardan farklı bir değerlendirme gerektirir (Winters ve Wanderley, 2012: 227).

Bir müzisyenin çeşitli fiziksel hareketleri, jest ve mimikleri, canlı bir performansta müziğe dair belirli anlamlı mesajları iletmek için önemli bir araç olabilir. Sahne performansları canlı görsel öğeler içerdiğinden bu öğelerin kullanımı o an içerisinde anlam kazanır. Canlı olarak sergilenen bir müzik performansı, insanların yüz yüze geldiği sıradan bir etkileşimde



olduğu gibi izleyicinin görsel sistemine bilgi sunan bir sosyal iletişim olarak görülmelidir (Davidson, 1995: 105). Nitekim, kayıt müziğiyle karşılaştırıldığında, canlı performans hem görsel hem de işitsel bilgilere aynı anda odaklanma fırsatı sağladığından büyük ve önemli farklara sahiptir. Bu nedenle bir müziksel iletişim olarak görülmelidir (Yamamoto vd., 2003: 330).

Müzisyenlerin bedensel hareketleri, müziksel bir performansın hazırlanmasının ve sunulmasının yanında algılanmasında da önemli rol oynar. Bu hareketler hem açıklayıcı hem de simgesel ipuçları olarak işlev görür. İster müziksel mesajın içeriğiyle ilgili olsun isterse izleyiciye gösteriş yapma amacı gütsün, performans sergileyenin odak noktasını açık bir şekilde belli eder. Öte yandan, dinleyici özellikleri bakımından yeterli müzikal deneyime sahip olmayan izleyiciler, yüksek olasılıkla algılarını yalnızca görsel bilgilere dayandıracaklarından müziksel niyetler ve işitsel bilgiler arasında ayırım yapamayacaklardır. Bu nedenle, eserdeki müziksel anlamın hareketler ve çeşitli jestlerle somutlaştırılarak belirgin kılınması hem icracı için kullanışlı olacak hem de izleyicilere daha anlaşılır görünecektir (Davidson ve Correia, 2002: 237, 242).

Müziksel performans sergileyen bir icracının, ancak seslerin vücutta yaşamasına ve nefes almasına izin verebildiği ölçüde izleyiciyle etkin bir müziksel iletişim sağlayabileceği söylenebilir (Davidson, 1995: 107). Bu nedenle başarılı sanatçılar, anlamlı bir müziksel iletişimi gerçekleştirmek için bedensel hareketi sıklıkla kullanma eğilimindedir. Örneğin, genel bir ilke olarak icracı, müziğin herhangi bir bölümüne ne kadar çok vurgu yapmak isterse hareketleri de o kadar büyük olacaktır (Lehmann vd., 2007: 168). Teknik açıdan zor müzik pasajları genellikle hareketliliği kısıtlarken nispeten daha kolay pasajlar ise getirdiği serbestlik nedeniyle harekette bir artış doğurmaktadır. Benzer bir yaklaşımla, notaların bir çırpıda seslendirildiği hızlı bir tempoya göre, ağır bir tempoda çalmak daha geniş hareketlere olanak sağlarken, çok daha hızlı bir tempo ise fiziksel hareketin azalmasına neden olabilir.

Shoda ve diğerlerinin (2007) çalışmasında, seslendirici ile ilgili görsel bilginin dinleyici üzerinde bir etkisinin olduğu, ancak her zaman olumlu bir etki bırakmadığı görülmüştür. Buradan yola çıkarak jestler, mimikler ve bedensel hareketlerin seslendirilen eserle uyum içinde kullanılması gerektiği ifade edilebilir. Dolayısıyla, bu uyumu sağlayan seslendiriciler ilgi ve beğeniyle takip edilecek, bunun aksine eserin ifadesine ters düşen hareketler ise olumsuz izlenim uyandıracaktır. Bu nedenle, müzik performansı hazırlıkları içerisinde bu konuların da dikkatle ele alınması gerekli görülmektedir.

### 3. Müzik Performansında, İcra ve İzleyici Arasındaki İletişim ve İzleyici Algısı

Müziksel iletişim süreci, ilk olarak bestecinin müziksel fikirlerini notaya kodladığı bir mesajla başlar. Ardından seslendirici, bu mesajın içeriğinde yer alan bestecinin fikirlerini yorumlayarak notadan akustik sinyale kodlar ve dinleyicilere aktarır.

Dinleyici ise icra anında edilebilir, fakat akustik sinyale kodlanan mesajı algıladığında müzik dinleyeni etken kılar. Bu nedenle, müziksel performans sırasında izleyicilerin içinde bulunduğu dinleme etkinliği de bir performans olarak kabul edilebilir. Ancak bu durum, müziğin icrası karşısında oluşan fiziksel bir durum değil, dinleyicinin kişisel anlayışını (bilgi, duygu, düşünce, tutum, vb.) da içeren müziğin anlamına yönelik bilişsel ve duyuşsal bir katkıdır (Frith, 1998: 203; Yıldırım ve Koç, 2008: 46, 47).

Deşifre, yorumlama ve ifadeli çalma gibi müziksel becerilerin, bir müzisyenin başarı sağlaması için yeterli olmadığını vurgulayan Lehmann ve diğerlerine (2007: 165-167) göre, müziksel performans sergileyenlerin fiziksel görünüşleri ve sahnedeki tavırları, müziğin kalitesi hakkında dinleyicilerin görüşlerini etkilemektedir. Bir başka ifadeyle, performans



sırasında müzisyenlerin bedensel hareketlerinin önemli iletişimsel amaçları bulunmaktadır. Performanstaki görsel unsurlar, izleyicilerin duyduklarını etkilemesi sebebiyle güçlü iletişim araçlarıdır ve bazen sestən bile daha etkili olabilir.

Psikolojide McGurk etkisi denilen ve “dinleyicilerin duydukları gördüklerinden derinden etkilenir” kuramını ortaya koyan araştırmaya göre (McGurk ve MacDonald, 1976), ses üreten bir hareket gördüğünde, insan beyni duyduğuna inanmak için akustik sinyalden çok gördüklerine daha fazla ihtiyaç duymaktadır.

Kodela (2021), müzik eğitimi geçmişini olan ve olmayan katılımcılarla yürüttüğü araştırmasında, performans sırasında abartılı veya müziğin ifadesinden kopuk anlamsız hareketler sergilendiğinde izleyicilerin görsel deneyimlerini açıklamaya çalışmıştır. Bu amaçla, icra sırasında bir seslendirici abartılı hareketler yaparken diğeri daha bilinçli ve soğukkanlı hareketler yapmıştır. Elde edilen sonuçlara göre, abartılı jestlerin, müzik eğitimi alıp almadığına bakılmaksızın dinleyicilerin görsel deneyimlerini bozduğu görülmüştür. Araştırmadan elde edilen bir diğeri sonuca göre izleyiciler, abartılı jestlere kıyasla makul ve soğukkanlı yapılan jestleri daha uygun bulmuşlar, ancak hangi jestlerin kendiliğinden ve doğal olduğunu ise fark edememişlerdir.

Dikkat çekici bir başka araştırma olan Davidson'un (2007) çalışmasında ise küçük veya daha az hareketin kullanıldığı bir performansta, izleyicinin müziği daha ifadesiz olarak algıladığı sonucu çıkmıştır.

János Jankó tarafından çizilen ve 6 Nisan 1873 tarihinde Macaristan'da bir karikatür dergisinde basılan “Piyanoda Liszt Karikatürleri”, beden dilinin izleyici algısı üzerindeki etkisi ve önemi için önemli bir örnektir. Toplam sekiz adet olan bu figürlerde, ünlü piyano virtüözü Franz Liszt'in konserin başlangıcından bitiş anına kadar pek çok bedensel hareketi ile jest ve mimikleri sekiz aşamada tasvir edilmiştir\* (Davidson, 1995: 106; Davison, 2001: 204-205; Jankó, t.y.; Kramer, 2002: 88; Lehmann vd., 2007: 170; Leppert, 2002: 213):

- 1) Liszt siyah elbisesiyle görünür. Mağrur ve bilinçli bir gülümseme. Alkış tufanı.
- 2) “*Dikkat, Başlıyorum!*” dercesine başını çevirerek seyirciden emin oluyor ve seyirciyi kendine kulak vermeye mecbur bırakıyor. Ardından ilk akorlar: *B-r-r-r-rum!*
- 3) Gözleri kapalı; sanki sadece kendisi için çalışıyor gibi görünüyor. Piyanonun tellerinin şenlik havasındaki titreşimleri.
- 4) Pianissimo... Kuşlarla sohbet ediyor gibi... Yüzü sanki ilahî bir ışık saçıyor.
- 5) Hamlet benzeri derin düşünceler; Faust'un çaresizliği... Derin sessizlik. Çok fısıltılı bir iç çekiş... Tuşlar nefes alıp veriyor.
- 6) Hatıralar: Chopin, George Sand, harika gençlik, kokular, ay ışığı ve aşk.
- 7) Dante'nin Inferno'su. Mahkumların iniltileri (bunların arasında piyanonunkiler). Ateşli heyecan. Gök gürültüsü. Kasırğa cehennem kapılarını yıkar. *Güüüm!*
- 8) O bizi önemsemediği halde yalnızca bizim için değil, bizimle birlikte çaldı. Mahcup ve yüksek bir tevazu ile eğilir. Sağır edici bir alkış: *Bravo!*

\* Liszt karikatürlerindeki tasvirler araştırmacı tarafından belirtilen kaynaklardan uyarlanmıştır. Figürler ise Kramer (2002) kitabının yazarı ile iletişime geçilerek temin edilmiş olup bu çalışmada kullanabilmek amacıyla yazarın kendisinden izin alınmıştır. Bu bildirinin sunumunda, ilgili figürlerin görselleri katılımcılara tanıtılmıştır. Ancak, muhtemel telif hakları sebebiyle bildirinin tam metninde görsellerin basılması tercih edilmemiştir. İlgilenen araştırmacılar, belirtilen kaynaklardan görsellere erişebilir.



Liszt figürleri ve tasvirleri, müziksel performans sırasında seslendiricinin vücut hareketlerinin ve mimiklerinin, izleyici için anlamsal ve iletişimsel bakımdan sahip olduğu gücü açıkça göstermektedir. Öte yandan, vücut ve yüzde gerçekleşen anlamlı hareketlerin performansın akışını desteklediğini de belirtmek yerinde olacaktır.

Liszt'in sahne performansı hakkında Schumann ve Ritter'in (1891: 145-146) betimleyici tasviri ise oldukça ilgi çekicidir: "Çılgınlık, hassasiyet, cesaret ve kibirli zarafet anlık değişikliklerle birbirini izler. Çalgı, onun usta ellerinin altında parlıyor. ... Fakat o, hem duyulmalı hem de görülmeli. Çünkü eğer Liszt sahnenin arkasında çalsaydı, onun çalışındaki şiirselliğin büyük bölümü yitik ve zayı olurdu."

Liszt'in zaman zaman piyanoda bazı notalarda vibrato yaptığı bilinmektedir. Her ne kadar vibrato hareketi piyanoda sesi değiştirmese de performansın dinleyiciler üzerindeki etkisini vurgulamak için görsel bilgilerin önemini ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Teatral bir icracı olan Liszt, piyano klavyesi üzerinde sallanan bir parmağın görülmesinin, dinleyicilerin gerçekten bir vibrato duyduğuna inanmasına neden olabileceğini fark etmiş olmalı ki, dinleyiciye iletmek istediği müziksel anlamı bedeniyle somutlaştırmıştır (Doğantan Dack, 2011: 254-255).

#### 4. Müzik Performansının İletişimsel ve İfadeşel Yönlerinden Mesleki Müzik Eğitiminde Yararlanma

Juslin ve Laukka'ya (2000: 177) göre seslendiricilikte duygu, müziksel iletişimin özünü oluşturmaktadır. Bu sebeple müzik eğitimi süreçleri, müziksel performans ile duygu arasındaki ilişki hakkında da bilgi içermelidir. Ancak, gerekliliği ve önemi bilinmesine rağmen eğitimciler, müzik eğitiminde teknik yönlere etkileyici veya estetik yönlerden çok daha fazla zaman ve çaba harcama eğiliminde olduklarından performansın dışavurumsal yönleri çoğunlukla ihmal edilmektedir. Bu nedenle öğrenciler, sanatsal gelişimlerinde sözü edilen bu yönler oldukça geç odaklanabilmekte ve genç müzisyenlerin dinleyicide duygusal bir anlam uyandırabilmeleri de zaman almaktadır (Juslin ve Persson, 2002: 220-221).

Etkili bir müzik performansının öğretiminde müzik eğitimcilerinin, genellikle öğrencilerinin taklit etmelerini sağlamak üzere sözlü tariflere dayalı işitsel ve görsel modellemeye dayanan stratejiyi kullandıkları görüşü (Woody, 1999: 331) dikkate değer bulunmakla beraber Ebie (2004: 415), müzik eğitimcilerinin bu konuda yeni yöntemler geliştirmeleri gerektiğine işaret etmektedir.

Kerchner (2014: 52), müzik eğitimi sürecinde hareketin, öğrencilerin müziksel sesleri ve ilişkilerini bedensel olarak hissetmelerini ve bilmelerini kolaylaştırdığını, aynı zamanda algısal ve duyuşsal olarak müzik hakkındaki farkındalıklarını arttırdığını belirtmektedir. Bu bağlamda, müzik performansında bedensel hareketlerin, öğrencilerin işitsel ve algısal olarak duyduklarının yanı sıra duygusal tepkilerini de ifade etmelerine yardımcı olacağı söylenebilir. Özellikle çalgı eğitiminin daha başlangıç safhalarından itibaren öğrencilerin, çalma tekniğinin yanı sıra bedensel ve zihinsel serbestlik ve rahatlık sağlayacak şekilde müzikle uyumlu ve ifadeşel anlam taşıyan beden hareketlerine odaklanmaları sağlanabilir. Müziksel sesleri ifade ederken bunları bedensel olarak da hissetmelerine ve hareketleriyle müziğe katılmalarına dikkat çekilmesi, öğrencilerin müzikal duyuşlarının gelişimine de önemli derecede katkı sağlayacaktır. Ancak, tüm bunların gerçekleştirilmesinde ve öğrencinin ifade ile ilgili dinamikleri başarılı bir şekilde taklit edebilmesinde, öğretmenin doğru sözel tanımlamaları ve talimatlarının önemli olduğu unutulmamalıdır.

Enstrüman öğrenmeye yeni başlayan biri için vücudunun doğal olarak bir ölçüde katı ve gergin olması gayet normaldir. Ancak, ilerleme kaydedebilmek için çalmayı öğrenme



aşamasında bedeninin gerginliğini gidermeyi ve gevşemeyi öğrenmek önemlidir. Performans sırasında hareket etmek veya bedenle müziğe eşlik etmek isteyenler için ise net bir yöntem veya öğretim tekniği olmasa da müziği hissetmek ve müziğe uyumlu bir şekilde bedeni hafifçe hareket ettirmek gibi ilk adımların önemli olduğu söylenebilir. Daha sonra, enstrümanın çalınma özelliğine göre uygunsa küçük adımlar atmaya odaklanmak eklenebilir (StringOvation Team, 2017b). Müzik yaparken vücudun kolayca hareket etmesine izin verebilecek rahatlığa ulaşmak ise vakit alacaktır, ancak önemli olan müzik ve hareketler arasında uyumu ve koordinasyonu sağlamaktır.

Davidson (1993: 112), müzik eğitiminde, icra konusuyla ilgili görsel verilerin ve bilgilerin incelenmesinin de faydalı olacağını belirtmektedir. Örneğin, çalgı derslerindeki video kaydı, seslendiricilerin bedensel hareketlerinin izleyiciye ne aktardığı konusunda geri bildirim alabilmelerini ve çalgıda giderek daha doğal görünmelerini sağlayabilmek açısından öğrencilere fayda sağlayabilir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Etkileyici bir performans düzeyine ulaşabilmek yalnızca müzikte değil tüm performans sergileyenler için bir hedeftir. Ancak, ister enstrüman icracısı isterse şarkıcı olsun, müzisyenlerin performansı birçok açıdan diğerlerinden farklıdır. Gerçek, doğal ve kişisel bir ifade yakalayabilen müzisyenler, genellikle izleyiciler tarafından daha fazla ilgi görür ve takdir edilirler. Teknik beceri kesinlikle önemlidir ancak tek başına yeterli değildir. İcracı, müziği yeterli ve uygun şekilde temsil etmeli, müziğin ne hakkında olduğunu, yapısını ve anlamını kavrayarak bunu performansta nasıl belirginleştireceğinin farkında olmalıdır. Bu hususlar müzisyenler arasında bilinmesine ve kabul edilmesine rağmen performansın teknik yönlerindeki başka meseleler çoğu zaman daha ağır basmaktadır (Gabrielsson, 1999: 47).

İyi bir performans sergilemek için müzisyenlerin bolca pratik yapmaları gerektiği bilinen bir gerçektir. Ancak, pratik yapma sürecinde teknik yanında genel imaja da odaklanılmadığı müddetçe performans sorunlarının tamamı çözülemeyecektir. Çünkü, müzik icra etmek aynı zamanda duygusal bir aktivitedir. Dolayısıyla iyi bir icracı olmak, aynı zamanda iletişim becerileri bakımından da yetenekli olmayı gerektirir. Bu anlamda bir icracının, izleyicilerin deneyimlemesini beklediği duyguları destekleyecek şekilde beden dilini kullanması önemlidir (StringOvation Team, 2017a).

Bir icracının hareketleri aynı zamanda müziksel cümle hissiyatını geliştirmeye, yeni cümlelerin başlangıcına işaret etmeye, müzikal yorumu belirtmeye ve duygusal içerikteki değişiklikleri öngörmeye de hizmet etmektedir (Vines vd., 2006: 80). Bu nedenle müzik eğitimi sürecinde eğitimciler, performans sırasında ifade edici etkiyi artırmak için bedeninin kullanımı konusunda, belirlenen bazı hareketler ile müziksel ifade arasında doğrudan ilişkiler kurmalıdırlar. Çeşitli hareketleri hayal etmek veya zihinsel olarak simüle etmek anlamında gerçekleştirilecek jestsel imgeleme çalışmaları, öğrencilerin müziksel imgelemeyi tetikleme, sürdürme ve geliştirme yeteneklerini de büyütecektir (Godøy, 2004: 55, 60).

Thompson'a (2007: 20-21) göre, bedensel hareketler ve jestler bir performansın ayrılmaz parçasıysa bunların tam olarak işlevlerinin incelenmesinin müzik eğitimi içinde gerçekleştirilmesi de mümkündür. Bir başka deyişle, eğitim sürecinde öğretmen tarafından teknikle beraber müziksel jestlere de özellikle yapılacak vurgular ve atıflar, pasif bilgi olarak görülen üstü örtük bazı konuların aktif bilgiye dönüşerek açığa çıkmasına yardımcı olabilir. Öte yandan bu hususlar, fizyolojik anlamda gerginliği azaltarak öğrenciler için daha sağlıklı bir çalma tekniğinin oluşmasını da sağlayabilir.



Buraya kadar yapılan değerlendirmeler doğrultusunda, mesleki müzik eğitiminde performans sergileme hazırlıkları sürecine yönelik bazı öneriler getirilmiştir:

Müzik algısında görsel unsurlar, bir müzik eserinin yapısal ve duygusal algısını değiştirebilen ipuçları sağlamaktadır. Bu anlamda, eserin yapısal ve duygusal içeriğinin içsel temsiline yönelik olarak, performans için pratik yaparken ifade edici jestler için de hazırlık yapılması önemli görülmektedir. Bu konuda eğitimciler, bireysel bilgi ve deneyimlerini kullanarak öğrencilerinin hayal gücünü beslemeli ve performans yaratıcılıklarını geliştirmeleri için rehber olmalıdır.

Çalgı eğitiminin başlangıç aşamasından itibaren öğrencilere müziksel davranış kazandırmak için müziğe ait duyguların ifade edilmesine yönelik çalışmalar gerçekleştirilmelidir. Bunun için imgeleme, haritalama, hikâyeleştirme vb. müziğin somutlaştırılmasına yönelik stratejilerden yararlanılabilir. Ayrıca, öğrencilerin çalgı çalarken müziğin ifadesine uygun ve anlamlı bedensel hareketler göstermelerinin sağlanması ileri seviyelerde mümkün olacağı düşüncesiyle fazlaca ertelenmemelidir. Bunların koordinasyonuna yönelik dikkat ve konsantrasyon çalışmaları yapılabilir; öğrenciler drama, dans, vb. eğitimlere katılmaları konusunda yönlendirilebilir. Ayrıca, nefes çalışmaları da çalgı eğitiminin bir parçası haline getirilmelidir.

Eğitim sürecinde seslendirilen eserler müziksel olarak mutlaka çözümlenmeli, esere ait duygular anlamlandırılmalıdır. Böyle bir yaklaşım, öğrencilerin performans hazırlığında müziği içselleştirmelerine katkı sağlayacaktır.

Etkili bir performans için eser üzerinde bilişsel hâkimiyet önemlidir. Seslendirilecek eserlerin performans öncesinde zihinsel olarak ezberlenmiş olması buna katkı sağlayacaktır. Pratik aşamasında yapılan zihinsel tekrarlar ile birlikte esere ait teknik zorlukların aşılmış olması, seslendirme anında çeşitli bedensel hareketlerin ve müziksel jestlerin kendiliğinden ve doğallık içerisinde sergilenebilmesine katkı sağlayacaktır.

Performans sırasında sergilenen bedensel hareketler ve müziksel jestler konusunda yapılan araştırmalar, önemli ve dikkate değer sonuçlar ortaya koymaktadır. Bu araştırmaların sonuçları hem performans amaçları hem de pedagojik amaçlar için kullanılabilir.

#### KAYNAKÇA

- Baltaş, Z. ve Baltaş, A. (1994). *Bedenin Dili* (8. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dahl, S. ve Friberg, A. (2007). Visual Perception of Expressiveness in Musicians' Body Movements. *Music Perception*, 24(5), 433-454. <https://doi.org/10.1525/mp.2007.24.5.433>
- Davidson, J. W. (1993). Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. *Psychology of Music*, 21(2), 103-113. <https://doi.org/10.1177/030573569302100201>
- Davidson, J. W. (1995). *What Does the Visual Information Contained in Music Performances Offer the Observer? Some Preliminary Thoughts*. R. Steinberg (Ed.), *Music and the Mind Machine: The Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music* (ss. 105-113) içinde. Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris, Tokyo, Hong Kong, Barcelona, Budapest: Springer-Berlin Heidelberg.
- Davidson, J. W. (2007). Qualitative Insights into the Use of Expressive Body Movement in Solo Piano Performance: A Case Study Approach. *Psychology of Music*, 35(3), 381-401. <https://doi.org/10.1177/0305735607072652>



- Davidson, J. W. ve Correia, J. S. (2002). *Body Movement*. R. Parncutt ve G. E. McPherson (Ed.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* (ss. 237-250) içinde. New York: Oxford University Press.
- Davison, A. (2001). *Studies in the Iconography of Franz Liszt*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). The University of Melbourne, Australia.
- Doğantan Dack, M. (2011). *In the Beginning Was Gesture: Piano Touch and The Phenomenology of the Performing Body*. A. Gritten ve E. King (Ed.), *New Perspectives on Music and Gesture* (ss. 243-266) içinde. Farnham: Ashgate Publishing.
- Ebie, B. D. (2004). The Effects of Verbal, Vocally Modeled, Kinesthetic, and Audio-Visual Treatment Conditions on Male and Female Middle-School Vocal Music Students' Abilities to Expressively Sing Melodies. *Psychology of Music*, 32(4), 405-417. <https://doi.org/10.1177/0305735604046098>
- Frith, S. (1998). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press.
- Gabrielsson, A. (1999). Studying Emotional Expression in Music Performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, (141), 47-53.
- Godøy, R. I. (2004). *Gestural Imagery in the Service of Musical Imagery*. A. Camurri ve G. Volpe (Ed.), *Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction*, (ss. 55-62) içinde. Berlin: Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-540-24598-8\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-540-24598-8_5)
- Jankó, J. (t.y.). Jankó János: Liszt Ferenc. [http://kepregenymuzeum.blog.hu/2011/10/23/janko\\_janos\\_liszt\\_ferenc](http://kepregenymuzeum.blog.hu/2011/10/23/janko_janos_liszt_ferenc) (Erişim Tarihi: 20.05.2023).
- Juslin, P. N. ve Laukka, P. (2000). Improving Emotional Communication in Music Performance Through Cognitive Feedback. *Musicae Scientiae*, 4(2), 151-183. <https://doi.org/10.1177/102986490000400202>
- Juslin, P. N. ve Persson, R. S. (2002). *Emotional Communication*. R. Parncutt ve G. E. McPherson (Ed.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* (ss. 219-236) içinde. New York: Oxford University Press.
- Kerchner, J. L. (2014). *Music Across the Senses: Listening, Learning, and Making Meaning*. New York: Oxford University Press.
- Kodela, A. (2021). The Effect of Musical Gestures on an Audience: Exaggerated or Deadpan Gestures. *Facta Universitatis, Series: Visual Arts and Music*, 7(1), 53-64. <https://doi.org/10.22190/FUVAM2101053K>
- Kramer, L. (2002). *Franz Liszt and the Virtuoso Public Sphere: Sight and Sound in the Rise of Mass Entertainment. Musical Meaning: Toward a Critical History* (ss. 68-99) içinde. California: University of California Press.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A. ve Woody, R. H. (2007). *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press.
- Leppert, R. (2002). *The Concert and the Virtuoso*. J. Parakilas (Ed.), *Piano Roles: A New History of the Piano* (ss. 184-223) içinde. London: Yale University Press.
- Mark, T. C., Gary, R. ve Miles, T. (2003). *What Every Pianist Needs to Know about the Body*. Chicago: GIA Publications.





- McGurk, H. ve MacDonald, J. (1976). Hearing Lips and Seeing Voices. *Nature*, 264, 746-748. <https://doi.org/10.1038/264746a0>
- Nusseck, M. ve Wanderley, M. M. (2009). Music and Motion—How Music-Related Ancillary Body Movements Contribute to the Experience of Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 26(4), 335-353. <https://doi.org/10.1525/mp.2009.26.4.335>
- Schumann, R. ve Ritter, F. R. (1891). *Music and Musicians: Essays and Criticisms*. London: William Reeves.
- Shoda, H., Nakamura, T., Draguna, M. R., Kawase, S., Katahira, K. ve Yasuda, S. (2007). *Effects of A Pianist's Body Movements on Listeners' Impressions* (ss. 143-146). The Inaugural International Conference on Music Communication Science, sunulmuş bildiri, Australia: Sydney.
- StringOvation Team. (2017a). Physical Movement for Violinists: How to Incorporate Dance and Movement into Your Violin Performance. <https://www.connollymusic.com/stringovation/how-to-incorporate-dance-and-movement-into-your-violin-performance> (Erişim Tarihi: 03.06.2023).
- StringOvation Team. (2017b). How Your Facial Expressions Affect Your Performance—And the Audience! <https://www.connollymusic.com/stringovation/how-facial-expressions-affect-your-performance-and-the-audience> (Erişim Tarihi: 03.06.2023).
- Thompson, M. R. (2007). *Expressive Gestures in Piano Performance*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). University of Jyväskylä.
- Tutar, H. ve Yılmaz, M. K. (2005). *Genel İletişim Kavramlar ve Modeller* (5. bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Vines, B. W., Krumhansl, C. L., Wanderley, M. M. ve Levitin, D. J. (2006). Cross-Modal Interactions in the Perception of Musical Performance. *Cognition*, 101(1), 80-113. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2005.09.003>
- Waiflein, M. (2013). The Progression of the Field of Kinesics. *Senior Theses—Anthropology*. <https://ir.library.illinoisstate.edu/sta/3> (Erişim Tarihi: 03.06.2023).
- Wanderley, M. M., Vines, B. W., Middleton, N., McKay, C. ve Hatch, W. (2005). The Musical Significance of Clarinetists' Ancillary Gestures: An Exploration of the Field. *Journal of New Music Research*, 34(1), 97-113. <https://doi.org/10.1080/09298210500124208>
- Williamon, A. (2004). *A Guide to Enhancing Musical Performance*. A. Williamon (Ed.), *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance* (ss. 3-18) içinde. New York: Oxford University Press.
- Winters, R. M. ve Wanderley, M. M. (2012). New Directions for Sonification of Expressive Movement in Music. *Proceedings of the 18th International Conference on Auditory Display* içinde (ss. 227-228). Proceedings of the 18th International Conference on Auditory Display, sunulmuş bildiri, Atlanta, Georgia.
- Woody, R. H. (1999). The Relationship between Explicit Planning and Expressive Performance of Dynamic Variations in an Aural Modeling Task. *Journal of Research in Music Education*, 47(4), 331-342. <https://doi.org/10.2307/3345488>
- Yamamoto, T., Fujii, N. ve Miyake, Y. (2003). A Musical Communication between A Player and A Listener and its Model (ss. 330-335). International Symposium on Computational Intelligence in Robotics and Automation, sunulmuş bildiri, Kobe. <https://doi.org/10.1109/CIRA.2003.1222111>
- Yıldırım, V. ve Koç, T. (2008). *Müzik Felsefesine Giriş* (4. bs.). İstanbul: Bağlam Yayınları.



**Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümlerindeki Ses Eğitimi Dersi Sürecinin Özel Yetenek Sınavlarındaki Müzikal Performansa Etkileri**

***The Effects Of Vocal Training Course Process In Fine Arts High School Music Departments On Musical Performance In Special Talent Exams***

**Derya Şentürk**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
dderyaasenturkk@gmail.com

**Emel Funda Türkmen**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
efkayaturkmen@gmail.com

**Özet**

Güzel Sanatlar Liseleri günümüzde sayıları doksana ulaşan, artık hemen her ilde bulunan ve ortaöğretim düzeyinde müzik eğitimi verilen bir ortaöğretim kurumudur. Bu okullarda verilmekte olan dersler arasında ses eğitimi, ses değişim dönemini içine alan bir evrede olması nedeniyle oldukça önemlidir. Ses eğitimi ders sürecinde yapılan çalışmalar sadece koro veya sololu grup çalışmalarına değil, çalgı ve özellikle solfej gibi çeşitli performanslara da yansımaktadır. Ses eğitiminin müziğin başka birçok farklı alanındaki performansa da yansıdığına yönelik çeşitli görüşler öne sürülmekle birlikte, konu üzerine yapılmış bir çalışmaya rastlanmamıştır. Öte yandan liseden lisans eğitimine geçiş sınavları sese dayalı olarak yapılmaktadır ve öğrencilerin seslerini kullanma becerileri de sınavı doğrudan etkilemektedir.

Buradan yola çıkarak güzel sanatlar liselerinde görev yapmakta olan ses eğitimcilerine ve solfej derslerini yürüten eğitimcilere, ses eğitimi ders sürecinin sınav performansına nasıl yansıdığı üzerine bir art alan incelemesi gerçekleştirilmiştir. Art alan, bir çeşit hazırbuluşluk, önceden edinilen bilgi, beceri veya bir sürecin arkasında gelişen her durumu ifade edebilir. Bu çalışmada da ses eğitimi süreci bir art alan olarak düşünülmüş ve bu süreçte elde edilen bilgi, deneyim ve gelişimin yetenek sınav performansını nasıl etkilediğine yönelik hem ses eğitimi dersini ve solfej dersini yürüten Güzel Sanatlar Lisesi öğretmenlerine, hem de yetenek sınavlarında bulunan lisans eğitimcilerinin görüşlerine başvurulmuştur.

Bu çalışmanın güzel sanatlar liselerinde ses eğitimi dersini yürüten eğitimcilere, yetenek sınavına girecek öğrencilere ve yetenek sınavlarını gerçekleştiren eğitimcilere fikir vermesi arzu edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Ses eğitimi, sınav performansı, yetenek sınavı

***Abstract***

*Fine Arts High Schools are a very common secondary education institution that provides music education at the secondary education level. Among the courses given in these schools, vocal training is very important because it is in a phase that includes the voice change period. The vocal training course process is reflected not only in choir or solo group work, but also in various performances such as instrument and especially solfege. Although various opinions have been put forward that vocal training is reflected in the performance in many different areas of music, no study on the subject has been found. On the other hand, entrance exams from high school to undergraduate education are based on voice, and students' ability to use their voices directly affects the exam.*



*From this point of view, a study on the examination of background knowledge was conducted on how the vocal training course process is reflected in the exam performance for the vocal trainers working in fine arts high schools and the educators conducting the solfeggio lessons. Background can refer to some kind of readiness, prior knowledge, skill, or any situation that develops behind a process. In this study, the vocal training process was considered as a background and the opinions of both the Fine Arts High School teachers who conducted the vocal training lesson and the solfeggio lesson, as well as the undergraduate educators who took the talent exams, were sought on how the knowledge, experience and development gained in this process affected the talent exam performance.*

*It is desired that this study will give an idea to the educators who conduct the vocal training course in fine arts high schools, the students who will take the aptitude test, and the educators who perform the aptitude tests.*

**Keywords:** *Vocal training, exam performance, aptitude exam*

## GİRİŞ

Güzel sanatlar liseleri, ülkemizde 1989 yılından beri varlığını sürdüren bir ortaöğretim kurumudur. Her okulda farklılık göstermekle birlikte müzik bölümünün yanı sıra resim, tiyatro, bale, fotoğrafçılık ve sinema bölümlerinin de olduğu güzel sanatlar liselerinin öğrenim süreleri dört yıldır. Güzel sanatlar liseleri, öğrencilere güzel sanatlarla ve özelleştirilmiş alanları ile ilgili temel bilgi ve beceriler kazandırmayı amaçlamaktadır (<http://mevzuat.meb.gov.tr>).

Güzel sanatlar liselerinde okuyabilmek için gerekli olan hususlardan ilki ortaokulu bitirmiş olmaktır. Ardından okul, öğrencileri eğitim almak istedikleri bölüm ile alakalı bir yetenek sınavına tabi tutmaktadır. Okuldan okula bazı farklar göstermekle birlikte, müzik bölümünde bu sınav genellikle dört aşamadan oluşmaktadır.

- Müziksel İşitme
- Ritimsel Bellek
- Ezgisel Bellek
- Müziksel Çalma ve Söyleme

Öğrenciler, yukarıda bahsi geçen alanlarda yeteneklerini sergiledikten sonra komisyon kararı ile her birinden belli bir puan almaktadır. Bu puanlar yüzdelerine göre hesaplanıp toplam puan açıklanmaktadır. Alınan puan okulun koyduğu baraj puanının üstünde kalırsa, öğrenci sınavına girdiği okulun öğrencisi olmaya hak kazanmaktadır (Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Liseleri Sınav Kılavuzu, 2022).

### Güzel Sanatlar Liselerindeki Ders Programı

Güzel sanatlar liseleri müzik bölümünde, dört yıllık eğitim sürecinde ilk iki sene müzik alan derslerinin yanı sıra matematik, fizik, kimya, biyoloji ve coğrafya; ilk üç sene ise tarih dersleri verilmektedir. Türk Dili ve Edebiyatı, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi, Yabancı Dil, Beden Eğitimi ve Spor / Görsel Sanatlar dersleri ise dört yıl boyunca devam etmektedir. Buna ek olarak öğrenciler, 9. sınıfta sağlık bilgisi, 10. ve 11. sınıfta felsefe, 12. sınıfta İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük dersleri de görmektedir. Ayrıca öğrencilerin bu dersler dışında dört yıllık öğrenim süresi boyunca seçmeli ders havuzundan birinci yılda 2, üçüncü ve dördüncü yılda 8'er saati tamamlayacak kredide seçmeli ders alması mecburidir (M.E.B., 2022).



**Tablo 1. Müzik Alan Derslerinin Saatleri ve Şubelere Göre Dağılımı**

| Ders Adı                        | 9. Sınıf | 10. Sınıf | 11. Sınıf | 12. Sınıf |
|---------------------------------|----------|-----------|-----------|-----------|
| Batı Müziği Teori ve Uygulaması | 2        | 2         | 3         | 3         |
| Türk Müziği Teori ve Uygulaması | 2        | 2         | 2         | 2         |
| Bağlama/Kanun/Piyano            | 2        | 2         | 2         | 2         |
| Çalgı Eğitimi                   | 4        | 2         | 4         | 4         |
| Çoksesli Koro                   | -        | 2         | 2         | 2         |
| Çalgı Toplulukları              | -        | -         | 4         | 4         |
| Türk ve Batı Müziği Tarihi      | -        | -         | 2         | -         |
| Bireysel Ses Eğitimi            | -        | -         | -         | 2         |
| Türk İslam Musikisi             | -        | -         | -         | 1         |
| Türk Dünyası Müzikleri          | -        | -         | -         | 1         |

Yukarıdaki bilgilere göre bireysel ses eğitimi dersi, öğrencilerin 12. sınıfta karşılaştıkları bir ders olmasıyla birlikte, üniversitelerin yetenek sınavlarına girecekleri hazırlık dönemini içine alan evrede karşılımlarına çıkmaktadır. “Ortaokullarda ve lisenin belli bir dönemine kadar (mutasyon süreci lisenin ilk yıllarına kadar devam edebilmektedir)” (Doğanyigit, 2020: 992). Bu nedenle 12.sınıftaki öğrencilerin ses değişimi dönemini tamamlamış ya da tamamlanmaya yakın oldukları bir dönem olarak ifade edilebilir.

### Ses ve Ses Eğitimi

“Seslendirme sanatının en değerli, kullanışlı ve etkili aracı insan sesidir; çünkü doğaldır ve insanın kendi organlarında bulunduğu yaratıcı olanakları içerir. Müziksel anlatımda insan sesi, çalgılardan eskiye uzanır. Tarih öncesinin toplumlarında şarkı vardır, ama melodiyi veren çalgı yoktur. Taş çağının insanı, bu tür çalgılara yönelmekte bir neden bulamamıştır. Ona göre melodi, insan sesinin alanına girer. Bundan çıkaracağımız sonuç, müziğin şarkı söylemekle başladığıdır. Şarkı, tek başına gerçeği yansıtamaz, ama şarkının varlığı, insanın varlığını kanıtlar” (Say, 2001: 167).

“Ses, insan hayatında konuşmak ve müzik yapmak gibi çok önemli bir yere sahiptir. Müzik yapmak için kullanılan tüm araçların tek başına oluşturamadığı renklerin hepsini kapsayan insan sesi, dilin de yapmış olduğu katkıyla birlikte etkisini arttırmış, kendine has teknik ve yöntemleriyle de, müzik yapmak için kullanılan araçların yanında o çok değerli yerini almıştır” (Egüz,1991. Akt: Düzbastılar, 2019: 67).

“İnsan sesinin çeşitli tanımları yapılabilir. Genel bir tanım olarak, ses sistemi tarafından üretilen ve insanın en önemli iletişim aracı olan konuşmanın da gerçekleştirildiği sestir. İnsanda ses tellerinin bir sinirsel uyarı hareketiyle titreşmesine bağlı olarak (larynx-larinks) gırtlak tarafından üretilir” (Robert, 1978: 1145, Akt: Töreyn, 2021: 12). “Sese müziksel nitelik kazandıran organlar ise göğüs ve kafa yansıtıcılarıdır” (rezonatörler) (Say, 2001: 168).

Say’a (2001: 172-173) göre, şarkı söylemede müziksel davranışları geliştirmeye yönelik sanatsal ve teknik çalışma sürecine ses eğitimi denir. Kız ya da erkek çocuğun sesi, fiziksel olgunlaşma sırasında cinsiyet hormonlarının etkisiyle değişime uğrar. “Mütasyon dönemi” (\*mutasyon) denen bu geçici dönemde larenksin boyutları büyür, sesin frekansı düşer. Erkeklerde konuşma tonu bir oktav, kızlarda bir üçlü kadar kalınlaşır. Mütasyon döneminin yol açtığı sorunlar, erkek çocuklarda kızlardan daha fazla ve daha uzun sürelidir. Mütasyon dönemini aşan kız ya da erkek gençlerin ses eğitimi, yeni bir sayfanın açılmasıdır. Solo şarkı



için uygulanan eğitim, daha çok profesyonel şan öğretiminin kapsamına girer ve konservatuvarlar gibi uzmanlaşma eğitimi veren müzik okullarında gerçekleştirilir.

Töreyn (2021: 3), insan sesinin sağlıklı ve etkin olarak uzun yıllar kullanılabilmesinin, sesin eğitilmesiyle mümkün olduğunu belirtmektedir. Diğer tüm çalgılar gibi sesin de eğitilebileceğini, ancak yaşayan ve canlı bir çalgı olması nedeniyle pek çok ortak bilimsel disipline dayanan eğitim süreci içinde, uzun sürede, sabırla ve titiz çalışmayı gerektirdiğini savunmaktadır.

Töreyn (2021: 13-14) ses eğitimini, bireylere sesini konuşurken ve şarkı söylerken, kendi yaşantısı yoluyla anatomik ve fizyolojik yapı özelliklerine uygun olarak kullanılabilmesi için gereken istendik davranışların kazandırıldığı, önceden saptanmış ilke ve yöntemlerle, planlanan hedeflere yönelik olarak uygulanan, planlı-programlı etkileşim süreci olarak tanımlamaktadır. Öte yandan eğitim tanımı esas alınarak yapılan bu tanımın dışında, ses eğitimi türlerini kapsayan şöyle bir tanım da yapmaktadır: “Bireylere konuşma ve/veya şarkı söylemede seslerini doğru, etkili ve güzel kullanabilmeleri için gereken davranışların kazandırıldığı, içinde konuşma, şarkı söyleme ve şan eğitimi gibi alt ses basamaklarını barındıran, disiplinler arası bir özel alan eğitimidir”.

“... ses eğitimi bireyin sesini, anatomik ve fizyolojik yapı özelliklerine uygun olarak sanatsal ve eğitsel amaçlar doğrultusunda, belirli bir teknik ve müziksel duyarlılıkla doğru, güzel ve etkili kullanabilmesi için gerekli davranışları kazandırma sürecidir. Bu süreç bireysel olarak düzenlenebileceği gibi topluluğa yönelik de programlanabilir. Aynı zamanda disiplinler arası bir performans eğitimi olup, tıp bilimi, (foniatri) dil bilimi, yöntem bilimi, psikoloji, stil bilgisi, müzik kuramları bilgisi, piyano çalma becerisi vb. alanlarla iletişim kurmaktadır” (Çevik, 2006: 647).

### **Ses Eğitimi ve Solfej Eğitimi İlişkisi**

Yazan’a (2007) göre, solfej ve şan eğitiminin hedef ve beklentilerinde benzer noktalar olduğu söylenebilir. Genel bir ifadeyle her iki eğitimde de; yeterli müzik bilgisine sahip, eser analizi yapabilen, gördüğü bir müziği iç kulağıyla duyabilen; müziksel duyarlılığa, düşünmeye, yaratma, yorumlama ve müzikalite gücüne sahip bireyler yetiştirmek amaçlanmaktadır. Buna ek olarak solfej dersindeki başarının şan derslerini olumlu yönde etkilediğini düşündüğü görülmüştür. Programında; temel müzik bilgileri, müzik teorisi, çok sesli okuma, çok sesli duyma, entonasyon, müzikalite vb. konulara yer veren solfej eğitimi; şan dersine temel hazırlamakta ve destek olmaktadır. Solfej öğretim elemanları açısından; sesin kullanımı üzerine eğitim alan öğrencilerin okuma parçalarında daha rahat olabilecekleri beklentisi bulunabilmektedir. Kişinin enstrümanının kendisi olmasıyla soyut olarak ifade edilebilen şan eğitimi, bu yönüyle-solfej eğitiminin içinde yer alan- müziksel işitme ile benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla müziksel işitmedeki bu soyutluğun ses eğitimi alan öğrenciler tarafından daha anlaşılır olarak kavranabilme beklentisi oluşabilmektedir. Aynı zamanda her iki eğitimde de ortak olarak kullanılan materyal bilindiği üzere sestir. Bu nedenle, sesin doğru kullanımı şan eğitimi için önemli olduğu kadar solfej eğitimi için de büyük bir önem taşıdığını savunmaktadır.

### **Güzel Sanatlar Lisesi Ses Eğitimi Ders Programı**

“Güzel Sanatlar Liseleri müzik bölümlerinde, “Müzikle Bütünlük” ilkesi esastır. Yaşam; bilgisel, felsefesal, sanatsal, bilimsel, tekniksel, endüstriyel ve ekonomik boyutlarıyla bir bütündür. Bu bütünlük içinde en büyük ağırlık hiç kuşkusuz “Sanatsal boyut”tır” (Uçan, 1996, s.75. Akt: Gürel, 2011: 4674).

“Yönelik olduğu ergenlik dönemi öğrencilerinin anatomik ve fizyolojik değişim özelliklerine uygun fonasyonu sağlamaya özen gösteren, bu dönemin sesine verdiği



olumsuzlukları bilerek her tonda çok kaliteli ve yüksek volümlü ses üretmesini istemeyen ses eğitimcisi, alanında yeterli ve uzman olarak kabul edilebilir. Çağdaş ses eğitimi alanında iyi yetişmiş bir uzman, sahip olduğu bilimsel verilere dayanan bilgilerin ışığında öğrencilere solfej okurken, koroda söylerken ve hatta konuşurken seslerinin sağlıklı olup olmadığını anlayabilir. Bu nedenle yaşları gereği mutasyon dönemi henüz tamamlanmamış ya da halen bu süreç içinde bulunan yetenekli öğrencilerin problemlerini kavrayabilecek ve onların gelecekteki ses performansına zarar vermeyecek nitelikteki alan dersi öğretmenlerinin seçimi çok önemlidir” (Okatan,1995: 21. Akt: Töreyn, 2005: 5).

Toptaş ve Çelik (2016) tarafından yapılan “Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerinde Bireysel Ses Eğitimi Derslerinde Öğretilen Eserler Üzerine Bir Antoloji Çalışması" adlı çalışmada, öğretmenlerin görüşlerinden bireysel ses eğitimi dersinin sadece son sınıfta olmasının ve ders saatlerinin yeterli olmadığı sonucuna varılmış ve GSL’ de 9. sınıfta MİÖY, 10. sınıfta ise koro dersi başladığı için bu derslerde seslerini yoğun bir şekilde kullandıkları görüşlerini ortaya koydukları görülmüştür.

“Güzel sanatlar liselerinde ses eğitimi oldukça önemli bir yere sahiptir. Kullanılan ders kitapları, eğitimde hem bir amaç hem de bir araç olarak kullanılıp materyal görevini de üstlenmektedir. Liselerde verilen ses eğitimi, müzik eğitiminde hassasiyetini korumakla birlikte öğrencinin devinışsel, bilişsel ve duyuşsal anlamda da kendisine ve bilgilerine sürekli bir şeyler katmayı ön görür. Ses eğitiminde kullanılan ders kitabı şarkı söylemeyi öğretmekte bir araç olarak kullanıldığından içerisinde yer alan program ve bilgiler öğrenciye öğretilebilecek en doğru, en yeterli ve en sağlıklı içerikleri barındırması kritik detaylar arasında gösterilir. Güzel Sanatlar Liselerinde ses eğitimi için öğrenci 14-18 yaş grubundadır. Bu yüzden ses eğitimi, ses değişimi, gelişimi ve eğitimi açısından çok önemlidir. Buradan hareketle Güzel Sanatlar Liselerinde teknik açısından en yeterli, en çeşitli ve en verimli ses eğitiminin verilmesi önem arz etmektedir” (Gürel, 2011: 4674).

“Güzel sanatlar alanındaki teorik ve uygulamalı derslerin harmanlanmış bir eğitim biçiminde verildiği bu fakültelere sadece uygulama temelli bir sınavla öğrenci seçilmesi tartışılması gereken önemli konular arasındadır. Kavuran (2004) yetenek sınavlarının gerçekleştirilmesinde yaşanan sorunlara dair öğretim elemanı görüşlerine dayalı araştırmasında, sınavın salt uygulama tabanlı (desen ve imgesel) aşamalardan oluşmasının yeterli olmadığı mülakat, genel kültür veya renkli çalışmaları içeren aşamaların gerekliliğine vurgu yapmıştır” (Akt. Çoruh, 2020: 288).

“Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda güzel sanatlar liselerinden mezun olan ve müzik eğitimi anabilim dallarında öğrenim gören öğrencilerin, Güzel Sanatlar Lisesi (GSL) BSE (Bireysel Ses Eğitimi) dersi kazanımlarına ulaşma düzeyleri, lisans programı çerçevesinde yer alan ses eğitimi dersinde kazandırılması hedeflenen becerileri edinmelerinde önemli bir faktör olarak değerlendirilebilir. Diğer bir deyişle, GSL mezunu müzik öğretmeni adaylarının lisans eğitimi sürecindeki ses eğitimi dersine yönelik hazırbulunuşluk düzeyleri, hedef becerilerin daha kısa sürede kazandırılmasına olanak sağlayabilir. Bunlara ek olarak, öğrencilerin, GSL BSE dersi öğretim programında yer alan kazanımları edinme düzeyleri ne kadar yüksek olursa, lisans eğitiminde alacakları ileri ses eğitimini de o derece olumlu yönde etkileyeceği düşünülebilir” (Tepe ve Yokuş, 2022: 34-35).

Güzel sanatlar liseleri güncel programı incelendiğinde, programda ses eğitimi dersine yalnızca bir sene yer verildiği görülmüştür. Araştırmalar sonucunda 12. sınıfta verilen bu derste kullanılan kaynağın Milli Eğitim Bakanlığı’na yayımlanan “Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Bireysel Ses Eğitimi Ders Kitabı” isimli kitap olduğu görülmüştür. Kitap; Şebnem Paker,



Didem Yücel Kırıcı ve Esin Öztürk tarafından yazılmıştır ve kitabın aşağıdaki üç ana başlığı kapsadığı görülmüştür:

1. Sesin Oluşumu ve İnsan Sesi
2. Ses Eğitimi
3. Repertuvar (M.E.B.,2016. Ortaöğretim Genel Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Lisesi Bireysel Ses Eğitimi Dersi Öğretim Programı, Ankara).

“Eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği programlarına özel yetenek giriş sınavı ile öğrenci alınmaktadır. Sınava girecek adayları, Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi(AGSL) Müzik Bölümlerinden ve diğer liselerden mezun öğrenciler oluşturmaktadır” (Sağır, 2007).

### **Müzik Bölümü Yetenek Sınavı**

Yetenek sınavları; icraya dayanan veya sanat ve tasarım gibi yaratıcılık gerektiren bölümler için hazırlanmış mülakatlardır. “Ülkemizde eğitim fakülteleri, güzel sanatlar fakülteleri ve konservatuarlar gibi mesleki müzik eğitimi kurumlarının ilgili birimlerine başvuran adayların yetenek sınavları ve öğrenci seçimi, bu kurumların kendileri tarafından yapılmaktadır” (Kumova ve Demirbatır, 2012). Yetenek sınavları uygulanmadan önce her üniversite yetenek sınav kılavuzunu önceden yayınlamakta ve sınav aşamalarını, soru sayılarını ve sorulan soruların, istenen becerilerin puan getirilerini adaylarla paylaşmaktadır. “Mesleki müzik eğitimi verilen yükseköğretim kurumlarına öğrenci seçimi üniversitelerin düzenlediği özel yetenek sınavıyla yapılmaktadır. Müziği meslek olarak seçen ve bu alanda eğitim almak isteyen bireyleri seçmek amacıyla yapılan yetenek sınavlarında öğrencilerin; müziksel işitme-okuma-yazma, müziksel söyleme ve çalma davranışlarına ne düzeyde sahip oldukları ölçülmektedir. Üniversitelere göre değişiklik göstermekle birlikte öğrencilerin genel olarak müziksel işitme -okuma - yazma alanına ilişkin davranışlarının düzeyini belirlemek için bir ses, iki ses, üç ses, dört ses işitme; çalınan ezgiyi ve ritmi yineleme; verilen ritimsel ve ezgisel parçayı deşifre olarak okuma ve çalınan ezgiyi notaya alma (dikte) şeklinde yapılmaktadır” (Başbuğ ve Kaya, 2022). Bu görüşlerden, üniversitelerin kendi sınavlarını kendilerinin yaptığı ve öğrencilerin; müziksel işitme –okuma - yazma, müziksel söyleme ve çalma davranışlarına ne düzeyde sahip olduklarının ölçüldüğü anlaşılmaktadır. Sınav aşamaları okullara göre farklılık göstermekle birlikte genellikle “dikte, işitme ve performans” olmak üzere üç aşamadan oluşmaktadır.

Dikte (veya müzik teorisi) aşamasında (genellikle) sekiz ölçüden oluşan tonal veya makamsal bir ezgi piyano ile çalınıp adaylardan ezginin notasyonu yazması istenmektedir.

İşitme aşamasında (genellikle) iki ses, üç ses, dört ses duyum, ezgi ve ritim tekrarı, solfej deşifre becerilerinin adaylar tarafından başarıyla yapılması beklenmektedir.

Performans aşaması çalgı ve ses olmak üzere iki alandan oluşmaktadır. İlk aşamada (genellikle) adaylardan okulun kabul gördüğü enstrümanlardan en az biri ile bir (veya birkaç) eser sergilemesi istenmektedir. Bu eser/eserler okul özelinde belirlenmiş zorunlu eserler de olabilmekle birlikte eser seçimi öğrenciye de bırakılabilir. Ses aşamasında ise adaylardan bir (veya birkaç) eser söylemeleri istenmektedir. Bu eserler halk türküleri, türkü düzenlemeleri, sanat müziği eserleri, batı müziği eserleri olabilir. Çalgı ve ses alanlarında performans ölçülürken; çalgıya ve sese hakimiyet, müzikalite, seslendirilen eserlerin zorluk derecesi gibi çeşitli hususlar göz önüne alınmaktadır (Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzu, 2019). Bu durum, çalgısına hakim fakat sesine yeterince hakimiyet kuramamış öğrenciler için bir dezavantaj oluşturabilir. Bu görüşe dayalı olarak bu çalışmada “Güzel Sanatlar Lisesi Ses Eğitimi Ders Sürecinin Yetenek Sınav Performansına Etkileri Nelerdir?” sorusu araştırmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Buna bağlı olarak araştırmanın alt



problemleri “yetenek sınavlarında yapılan hangi uygulamalar ses eğitimi ile ilgilidir?”, “ses eğitimi ders sürecinde yetenek sınavlarına yönelik yapılan çalışmalar nelerdir?” ve “yetenek sınavlarında sorulan sorular ile ses eğitimi ders sürecinde yapılan çalışmalar karşılaştırıldığında benzerlik ve farklılıklar nelerdir?” soruları çerçevesinde araştırma yürütülmüştür.

## YÖNTEM

Bu araştırmanın amacı, Güzel Sanatlar Liselerindeki ses eğitimi derslerinin yetenek sınav performansına olan etkisini incelemektir. Araştırma nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak tarama modeline göre yürütülmüştür.

Araştırmanın evrenini Güzel Sanatlar Liseleri oluşturmaktadır. Örneklem ise Zeki Müren Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi ve Akçansa Güzel Sanatlar Lisesi’nde Bireysel Ses Eğitimi ve Batı Müziği Teori ve Uygulaması derslerini yürüten eğitimcilerle sınırlandırılmıştır.

**Tablo 2. Araştırmanın Örnekleme**

|                                                | <b>Bireysel Ses Eğitimi Eğitimcileri</b> | <b>Batı Müziği Teori ve Uygulaması Eğitimcileri</b> | <b>TOPLAM</b> |
|------------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------|---------------|
| Akçansa Güzel Sanatlar Lisesi                  | 1                                        | 1                                                   | 2             |
| Bursa Zeki Müren Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi | 1                                        | 1                                                   | 2             |
| Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi  | 1                                        | -                                                   | 1             |
| TOPLAM                                         | 3                                        | 2                                                   | 5             |

## VERİLERİN TOPLANMASI

Yapılan araştırmada verilerin toplanması yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Veriler, içerik analiziyle saptanmıştır. Hazırlanan sorular uzman görüşü alınarak geliştirilmiş, Güzel Sanatlar Liselerinde görev yapmakta olan ses eğitimi ve solfej çalışmalarının yapıldığı derslerin eğitimcileri ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Yanıtları tablolar yoluyla analiz edilerek sonuç ve önerilere ulaşılmıştır.

## BULGULAR VE YORUM

### Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

#### 1. Yetenek sınavlarında yapılan hangi uygulamalar ses eğitimi ile ilgilidir?

|                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soru: Ses eğitimi dersleri ile yetenek sınavları arasında sizce olumlu ya da olumsuz bir etkileşim var mı? |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 1.BSEÖ. <sup>26</sup>                                                                                      | Yanıt: Olumlu.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 2.BSEÖ.                                                                                                    | Yanıt: Olumlu bir etkileşim var tabi. Her ne kadar yetersiz zaman diliminde çok öğrenciye ulaşılması gerekiyorsa da, yetenek sınavına hazırlık süreci için olması gereken bir ders.                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 3.BSEÖ.                                                                                                    | Yanıt: Kesinlikle olumlu bir etkileşim var. Yetenek sınavına öğrenci hazırlarken karşılaştığım sorunlardan birisi öğrencinin sesi doğru duyması, fakat ses hakimiyeti olmadığı için sesi doğru verememesi. Sesi duyduğunda doğru yazıyor, doğru çalıyor veya notasını söz ile doğru verebiliyor fakat ses kontrolsüz olduğu zaman icra ederken temiz ve net bir şekilde veremiyor. Bunda heyecan faktörünün çok önemli bir rol oynadığını düşünüyorum. |

1. BSEÖ: “Bireysel Ses Eğitimi Öğretmeni” anlamına gelmektedir.

2. BMTUÖ: “Batı Müziği Teori ve Uygulaması Öğretmeni” anlamına gelmektedir.





Katılımcıların ses eğitimi dersleri ile yetenek sınavları arasında olumlu ya da olumsuz bir etkileşim içinde olup olmadığına ilişkin görüşlerine bakıldığında, üç eğitimcinin de ses eğitimi dersleri ve yetenek sınavlarının olumlu bir etkileşim içinde olduğunu düşündükleri görülmüştür. Eğitimcilerin yetersiz bir zaman diliminde sayıca çok öğrenciye ulaşmak gerektiğini ve yetenek sınavına hazırlık süreci için ses eğitimi dersinin gerekli olduğunu düşündükleri saptanmıştır. Ayrıca öğrencilerin ses hakimiyetinin düşük olması sebebiyle ve heyecan faktörünün de etkisi olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ses eğitimcilerinin yetenek sınavına hazırlık sürecinde öğrencileri bu alanda destekledikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Buradan hareketle bütün katılımcıların ses eğitimi dersleri ile yetenek sınavları arasında pozitif bir etkileşim olduğunu düşündükleri anlaşılmaktadır.

|                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soru: Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersleri ile yetenek sınavları arasında sizce olumlu ya da olumsuz bir etkileşim var mı? |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1.BMTUÖ. <sup>2</sup>                                                                                                          | Yanıt: Olumlu bir etkileşim var.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 2.BMTUÖ.                                                                                                                       | Yanıt: Olumlu bir etkileşim olduğu kanaatindeyim. Çünkü solfej çalışan bir çocuğun kulağı da geliştiği için sesleri doğru vermeyi öğreniyor. Kullandığı sesin yerini öğreniyor. Bunun yetenek sınavlarındaki şan ve enstrüman performansı aşamalarını da olumlu yönde etkilediğini düşünüyorum. Çocuk sesleri içselleştirdiği için yaptığı işi farkında olarak yapıyor. |

Katılımcılara Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersleri ile yetenek sınavları arasında olumlu ya da olumsuz bir etkileşim olup olmadığı sorusu yöneltildiğinde, solfej eğitimcilerinin olumlu bir etkileşim olduğu konusunda bir fikir birliği içinde oldukları görülmüştür. Katılımcılardan biri, solfej eğitimi alan bir öğrencinin kulağı da geliştiği için, yetenek sınavının sonraki aşamaları olan şan ve enstrüman performansında da yaptığı işi farkında olarak yapacağı konusunda görüş bildirmiştir.

Tüm verilerin ışığında eğitimcilerin Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersleri ve yetenek sınavları arasında olumlu bir etkileşim olduğunu savundukları sonucuna ulaşılmıştır.

|                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soru: Ses eğitimi sürecinde elde edilen bilgi, deneyim ve gelişimin yetenek sınavı performansına ne tür etkileri olduğunu düşünüyorsunuz? |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 1.BSEÖ.                                                                                                                                   | Yanıt: Doğru nefes alma sesi doğru üretme ve artikülasyon, ezgi tekrarı ve aralık tekrarını doğru ifade etmesine etkilidir.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 2.BSEÖ.                                                                                                                                   | Yanıt: Öğrencinin eğitimi süresince okulda aldığı ses eğitimi dersindeki hedef kazanımlar, yetenek sınavı için seçilen eserlerin en doğru şekilde okunması için etkili.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| 3.BSEÖ.                                                                                                                                   | Yanıt: En başta bu durum sınavın formatına göre değişiyor. Kimi sınavlarda ses puanları oldukça yüksekken, kimi sınavda çok düşük kabul edilebiliyor. O nedenle üniversitelerin özel olarak hazırladıkları sınav kılavuzlarında bu alan oldukça değişkenlik gösterebiliyor. Eğer bir yükseköğretim kurumunda yetenek sınav komisyonunda bir hoca olsaydım bu yaş grubu adaylarda bakacağım en önemli şey ses sağlığı, eser icrasındaki sesin temizliği, entonasyon, artikülasyon ve şarkıdaki ifadeyi güzel verebilmesi olurdu. Söylenen eserin zorluk derecesinin bence bir kıstas olmaması gerekir. Ne kadar basit bir konu gibi görülse de sesi doğru ifade edebilmek çok önemli bir olay. Özellikle eğitim fakültesi tercih edecek öğrencilerime bunun önemini sıklıkla hatırlatırım. Konuşmadaki tekdüzellik dinleyicinin konuya adapte olamamasına neden olur. Ses eğitimi dersi, günlük bir konuşmada yaptığımız vurgularla kendimizi ifade edebilme kabiliyetimizi arttırmaktan tutun, dinleyicide yarattığımız intibaya kadar bütün bir iletişim anının da eğitimidir aslında. Yetenek sınavları için de aynı şeyi düşünüyorum. Giriş anında kendimizi tanıtmaktan eserin icrasına, eserin sözlerinin doğru artiküle edilmesinden, eserin duygusunu dinleyen tarafa aktarmaya kadar geniş bir anın eğitimi, ses eğitimi ile verilmelidir. |



Katılımcılara ses eğitimi dersi sürecinde elde edilen bilgi, deneyim ve gelişimin yetenek sınav performansına ne tür etkileri olduğu hakkındaki görüşleri sorulduğunda, eğitimcilerin doğru nefes alma, sesi doğru üretme ve artikülasyon, ezgi tekrarı ve aralık tekrarını doğru ifade etmesini desteklediği cevaplarına ulaşılmıştır. Ses eğitimi dersinin hedef kazanımları göz önüne alındığında, ses eğitimcilerinin yetenek sınavı için seçilen eserlerin doğru şekilde okunması için etkili olduğunu düşündükleri anlaşılmaktadır. Yetenek sınavı ses aşamasının kıstasları içerisinde yer alan ses sağlığı, entonasyon, artikülasyon ve şarkının ifadesi maddelerinin yanı sıra eserin zorluk derecesinin de puana etkisi olduğunu, ancak katılımcıların, eserin zorluk derecesinin sınavda bir kıstas olmaması gerektiği düşüncesine sahip oldukları görülmüştür. Ses eğitimcilerinin, günlük bir konuşmada yaptığımız vurgularla kendimizi ifade edebilme kabiliyetinden, öğrencinin sınavda kendini tanıtırken dinleyicide oluşan intibaya, eserin seslendiriliş biçimi ve verdiği hissin dinleyiciye aktarımına kadarki geniş bir anın eğitiminin ses eğitimi dersinin kapsadığı bir alan olarak gördüğü kanısına varılmıştır.

Tüm verilerin ışığında katılımcıların ses eğitimi dersi sürecinde elde edilen bilgi, deneyim ve gelişimin; konuşma, teknik yönler ve duygusal faktörler olmak üzere çok boyutlu bir şekilde yetenek sınav performansına yansıtıldığı düşüncesini benimsedikleri anlaşılmaktadır.

|                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                   |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soru: Batı Müziği Teori ve Uygulaması eğitimi sürecinde elde edilen bilgi, deneyim ve gelişimin, yetenek sınavı performansına ne tür etkileri olduğunu düşünüyorsunuz? |                                                                                                                                                                                   |
| 1.BMTUÖ.                                                                                                                                                               | Yanıt: Deşifre ve müziksel işitme kabiliyetinin gelişimine etkisi olduğunu düşünüyorum.                                                                                           |
| 2.BMTUÖ.                                                                                                                                                               | Yanıt: Solfej eğitimi dersi sonucunda elde ettiği deneyim ve gelişimle çocuk, yetenek sınavında duyduğu sesi anlamlandırabiliyor, doğru algılıyor ve o sesin ne olduğunu biliyor. |

Katılımcılara Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersi sürecinde elde edilen bilgi, deneyim ve gelişimin yetenek sınav performansına ne tür etkileri olduğu konusundaki görüşleri sorulduğunda, eğitimcilerden deşifre ve müziksel işitme kabiliyetinin gelişimine etkisi olduğuna yönelik pozitif sonuçlara ulaşılmıştır. Diğer bir görüşle solfej eğitimi dersi sonucunda elde edilen bilgi, deneyim ve gelişimin, öğrencinin yetenek sınavında duyduğu herhangi bir sesin algılanması ve anlamlandırılması bakımından etkili olduğu düşünülmektedir.

Buradan hareketle Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersi sürecinde elde edilen bilgi, deneyim ve gelişimin, yetenek sınavı performansına deşifre, müzikal işitme, sesin algılanması ve anlamlandırılması bakımından pozitif etkileri olduğu saptanmıştır.

### İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

2. Ses eğitimi ders sürecinde yetenek sınavlarına yönelik yapılan çalışmalar nelerdir?

|                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soru: Ses eğitimi derslerinde yetenek sınavına yönelik çalışmalar yapıyor musunuz? Yapıyorsanız çalışmalarınızı kısaca örnekleyiniz. |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 1.BSEÖ.                                                                                                                              | Yanıt: Evet, yapıyorum. Dizi, tonalite geçiş çalışmalarını ses egzersizlerine uyarlıyorum.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 2.BSEÖ.                                                                                                                              | Yanıt: Evet yapıyorum. Öncelikli olarak öğrencinin ses genişliğine, hazırbulunuşluk düzeyine uygun eser seçiyorum. Seçilen eserin sınavda okunabilecek seviyede olmasını da ayrıca göz önünde bulunduruyorum.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 3.BSEÖ.                                                                                                                              | Yanıt: Tabii ki yapıyorum. Özellikle son yıl ikinci dönemin ortalarına doğru sınavda okuması gereken, daha doğrusu kişisel olarak onun için iyi ve doğru olan eser ne ise onun üzerinden çalışma yürütüyorum. Ama özellikle ses eğitiminde eser, içselleştirilmesi ve kişinin özel olarak yorumlaması gereken bir alan olduğu için öğrencinin esere karşı duygularını da ön planda tutuyorum. Öğrenciye dikte ettiğim bir eser yerine; ses türüne ve sınırlarına uygun, söylerken kendini rahat ve mutlu hissettiği bir eseri seçmesini sağlıyorum. |



Katılımcıların ses eğitimi derslerinde yetenek sınavına yönelik çalışma yapma durumlarına bakıldığında, üç eğitiminin de çalışma yaptıkları sonucuna ulaşılmıştır. Eğitimcilerin dizi ve tonalite geçiş çalışmalarını ses alıştırma uyarladığı, öğrencinin ses genişliğine ve hazırbulunuşluğuna göre eser seçtikleri ve öğrencilerin söylerken kendini rahat ve mutlu hissettikleri eserleri seçmelerini tercih ettikleri görülmüştür.

Buradan, katılımcıların yetenek sınavına yönelik ses eğitimini içine alan çalışmalar yaptıkları anlaşılmaktadır.

|                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soru: Yetenek sınavlarına öğrenci hazırlarken sınava yönelik ne tür çalışmalar yapıyorsunuz? |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 1.BMTUÖ.                                                                                     | Yanıt: Duyum, solfej, dikte ve teori çalışmaları.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| 2.BMTUÖ.                                                                                     | Yanıt: Sınava yönelik ağırlıklı olarak ezgi ve ritim tekrarı çalışmaları, tek ses, çift ses, üç ses ve dört ses duyuma yönelik alıştırma yapıyoruz. Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersi kapsamında teori konularının yanı sıra, kullandığımız ders kitabının içeriğinde olan solfejleri okuyoruz. Muammer Sun'un Solfej kitabı ve Lavignac'tan da destek alarak solfej çalışmaları yapıyoruz. Solfejin yanı sıra derslerimde bona çalışmalarına da yer veriyorum. Bonanın ritim tekrarı çalışmaları için de destekleyici olduğunu düşünüyorum. |

Katılımcıların yetenek sınavlarına öğrenci hazırlarken sınava yönelik çalışmalar yapma durumlarına bakıldığında iki katılımcının da çalışma yaptığı görülmüştür. Eğitimcilerin çalışmalarında duyum, solfej, teori, dikte, ezgi ve ritim tekrarı çalışmalarının yanı sıra bona çalışmalarına da yer verdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Eğitimcilerden birinin, Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersi kapsamında verilen teori konularının yanı sıra, ders kitabının içeriğinde var olan solfejlerden, Muammer Sun'un "Solfej" ve "Lavignac"ta bulunan solfejlerden de destek alarak yetenek sınavlarına yönelik çalışmalarını yürüttüğü anlaşılmıştır. Buradan hareketle eğitimcilerin yetenek sınavlarına öğrenci hazırlarken, yetenek sınavı aşamalarını göz önünde bulundurduğu ve sınava yönelik çalışmalar yaptığı saptanmıştır.

|                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soru: Ses eğitimi derslerinde eser seçerken, yetenek sınavlarını göz önünde bulunduruyor musunuz? Bulunduruyorsanız yetenek sınavlarına hazırladığınız öğrenciler için eser seçiminde nelere dikkat ediyorsunuz? |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 1.BSEÖ.                                                                                                                                                                                                          | Yanıt: Evet. Öğrencinin ses aralığı, tonu, ses rengi ve sesinin tür yatkınlığına uygun eserler seçiyorum.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 2.BSEÖ.                                                                                                                                                                                                          | Yanıt: Evet bulunduruyorum. Öğrencinin ses özelliğine dikkat ediyorum. Bir de öğrencinin eserin ruhunu verip vermediğine, dinlerken bizi eserin içine alıp almadığına bakıyorum. Bazen bir esere çok çalışırız, her şey kurallı ve doğru olur ama eserle yorumcu bütünleşmez. O zaman eser değişikliği yapıyorum.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| 3.BSEÖ.                                                                                                                                                                                                          | Yanıt: Eser seçerken öğrencinin ses rengine, karakterine yakışan fakat orijinal tonu ses sınırlarına uzak olan eserlerin tonunu değiştiriyorum. Ses eğitimi karşımızdaki sese göre değişmesi, kişiye özel planlanması ve çalıştırılması gereken bir alan benim için. Yıl içinde bireysel ses eğitimi dersinde öğrencilerimle pek çok eser çalışıyoruz. Zaten elimizde halihazırda bir repertuar oluyor. Bu repertuardan sınava yönelik bir eser seçerken doğru bir yönlendirme sağlayarak ve öğrencinin fikirlerini, esere karşı hislerini ön planda tutarak eser seçimini birlikte sağlamış oluyoruz. Eserin sözü ve müziği icra eden kişi tarafından benimsenirse elde edilen performans iki katına çıkıyor bence. Ben bunu kendimde de fark ediyorum. Eğer bir eserin sözleri ve ezgisini seviyorsam o eseri çok daha iyi söylüyorum. O nedenle öğrencilerimi de aynı konuda destekliyorum. Bunlara ek olarak eserin zorluk derecesini öğrencinin omuzlarına yük etmekten kaçınıyorum, zaten sınav anı yeterince heyecanlı bir an. Ayrıca sınav çok erken bir saatte de olabilir, kaldı ki bu ses eğitimi derslerinde ders sürecini bile zora sokan bir durum, çünkü öğrencinin sesi henüz açılmamış oluyor. Bu durumda zor bir eser seçimi kişiyi daha çok heyecanlandırabiliyor. Onun yerine öğrencilerimi sesinin parlaklığını gösteren, söylerken rahat ettiği, hissi olarak da güzel ifade ettiğini düşündüğüm eserleri seçmeleri konusunda destekliyorum. Ve son olarak |



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| herkesin bildiği hatta duymaktan sıkıldığı ve her ses eğitimi alan öğrencinin de muhakkak söylediği Çamdan Sakız, Dut Ağacı ya da Yenice Yolları söylerken bile, kişi o eserleri o kadar hazmederek söyler ki dinleyiciye sanki ilk kez şarkı dinliyormuş kadar büyük bir zevk yaşatabilir. Bu nedenle basit ya da zor eserin de burada çok bir önemi olmadığı kanaatindeyim. Önemli olan eseri nasıl söylediğimizdir. |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Katılımcılara ses eğitimi derslerinde eser seçerken, yetenek sınavlarını göz önünde bulundurup bulundurulmadıkları sorulduğunda, ses eğitimcilerinin tamamının eser seçimlerini yetenek sınavlarını göz önüne alarak gerçekleştirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmadan elde edilen bulgular sonucunda eğitimcilerin, çalıştırdıkları öğrencilerin ses özelliklerini, ses aralığını, ses rengini ve sesin tür yatkınlığı dolayısıyla işlenebilirliğini göz önüne alarak eser seçimi yaptıkları görülmüştür. Eserin tonunu, öğrencilerin ses sınırlarına göre değiştirmek konusunda hemfikir olan katılımcılar, yorumlama kriterinde ise; icracının eser hakkındaki fikirleri ve esere duygusal bakışı, eseri sözü ve müziğiyle içselleştirmesinin icraya pozitif ya da negatif pek çok etkisi olduğunu savunmaktadır. Katılımcıların, genellikle eserin zorluk derecesi kriterini dikkate almadıkları, bunun yerine öğrencinin eseri benimseyip, eserin duygusal kimliğini ön plana çıkararak eseri icra etmesinin çok daha önemli olduğunu düşündükleri görülmüştür. Eğitimcilerin, sınav performansı anında heyecan faktörünün negatif etkilerini göz önüne alarak, kolay görünen ve sıradanlaşmış bir eseri rahat bir şekilde, hazmederek okumanın dinleyicinin nazarında çok daha büyümlü bir deneyim yaşamasına olanak sağlayacağı fikrinde olduğu düşünülmektedir.

Buradan yola çıkarak katılımcıların ses eğitimi derslerinde eser seçimi yaparken yetenek sınavlarındaki kriterleri büyük ölçüde göz önüne aldığı, derslerindeki eserleri bu kriterlere göre seçtikleri ve çalıştırdıkları anlaşılmaktadır. Seçtikleri eserleri öğrencilerin ses karakterlerine ve ses özelliklerine göre seçtikleri konusunda fikir birliğine ulaşan eğitimciler, söylenen eserin hangi eser olduğu değil, daha çok öğrencinin eseri ne şekilde ve hangi duyguyla icra ettiğinin bu hususta daha önemli olduğunu düşünmektedir.

### Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

3. Yetenek sınavlarında sorulan sorular ile ses eğitimi ders sürecinde yapılan çalışmalar karşılaştırıldığında benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

|                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soru: Ses eğitimi ders sürecinin çıktılarını değerlendirdiğinizde ve yetenek sınavlarında sorulan sorular ile karşılaştırdığınızda gördüğünüz benzerlik ve farklılıklar nelerdir? |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 1.BSEÖ.                                                                                                                                                                           | Yanıt: Yetenek sınavlarını ayrı değerlendirmek gerekir bence. İçerik hiç paralel değil.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 2.BSEÖ.                                                                                                                                                                           | Yanıt: Ses eğitimi derslerinde alınan bilgilerle, yetenek sınavlarının ilk aşamasında verilen sesler, melodiler doğru pozisyonda, açık, net ve anlaşılır bir şekilde tekrar ediliyor. Sonrasında seslendirilen eserin de aynı şekilde doğru ve temiz bir şekilde, nefes yerlerine dikkat ederek, doğru bir artikülasyonla seslendirilmesine imkan sağlıyor.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 3.BSEÖ.                                                                                                                                                                           | Yanıt: Yetenek sınavları kılavuzunu incelediğimde ses eğitimi ölçeklendirmesinde sıklıkla artikülasyon, entonasyon, müzikalite, ses sağlığı ve eserin zorluk derecesi kriterleri yer alıyor. Zorluk derecesini kişiden kişiye değişen bir alan olarak görüyorum. Zorluk derecesi dışında kalan tüm öğelere yıl boyunca detaylıca çalışıyoruz. Son olarak yeni jenerasyon çocukları, gençleri o kadar garip müzikler dinliyorlar ki, ses aralıkları dardır, müzikalite desen hak getire, artikülasyonları da ciddi derecede sıkıntılı şarkılar. Geneli şarkı söylemeyi sevmeyen ya da bundan utanç duyan ve sesini kullanmak konusunda oldukça içine kapanık ve özgüvensiz çocuklar. Ne yazık ki beslenebilecekleri güzel kaynaklar çok sınırlı olduğu için bu böyle. Biz kendimizi farkında bile olmadan geliştirebildik, şanslı bir nesil olduğumuzu düşünüyorum kendi adıma. Kaliteli müziğin olduğu bir zamanda çocuk ve genç olmuştuk biz. Ama maalesef şimdiki |



|                                                                                                                                       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| neslin böyle bir imkanı yok, ancak bu işe gerçekten gönül vermiş çocuklar doğruyu ve güzeli araştırmak ve dinlemek hususunda hevesli. |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Katılımcılar, ses eğitimi dersi sürecinin çıktılarını değerlendirdiklerinde ve yetenek sınavlarında sorulan sorular ile karşılaştırdıklarında gördükleri benzerlik ve farklılıkları yorumlarken, yetenek sınavlarını ayrı değerlendirmek gerektiğini savunmaktadırlar. Eğitimcilerin bir kısmı, yetenek sınavı ve ses eğitimi derslerinin içeriğini karşılaştırdığında, içeriklerini paralel bulmadıklarını belirtmektedirler. Başka bir görüş ise yetenek sınavının ilk aşamasında sorulan ses ve melodilerin doğru pozisyonda, açık, net ve anlaşılır bir şekilde tekrar edilmesinin, eserin de temiz, nefes yerleri doğru ve düzgün bir artikülasyonla icrasına olanak sağladığını belirtmektedir. Araştırmaya katılan ses eğitimcileri, yetenek sınavına giren öğrencilerin yaşları ve içinde buldukları jenarasyon itibarıyla iyi ve doğru müziği doğru kaynaktan dinleyemedikleri ve bu kaynaklardan beslenemedikleri için özgüven gelişimlerine dolaylı yoldan negatif etkileri olduğunu düşünmektedirler.

Bu verilerden yola çıkarak ses eğitimi ders sürecinin çıktıları değerlendirildiğinde ve yetenek sınavlarında sorulan sorular ile karşılaştırıldığında ortaya konan benzerlik ve farklılıklar konusunda eğitimciler tarafından ortak bir kanıya varılmadığı gözlemlenmiştir. Katılımcıların geneli ise, yetenek sınavları kılavuzunu ses eğitimi ders süreci göz önüne aldığında eleştirmiştir. Eğitimcilerin ses eğitimi dersi içeriğinin yetenek sınavları içeriğiyle paralel olmaması ve eserin zorluk derecesi kriterinin bir kıstas olmaması gerektiğini savundukları görülmüştür. Tüm bunların yanı sıra ses eğitimi dersinin, yetenek sınavının ilk aşaması da dahil olmak üzere sınavı bütünüyle olumlu yönde etkilediği de görüşler arasında yer almaktadır.

|                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soru: Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersi sürecinin çıktılarını değerlendirdiğinizde ve yetenek sınavlarında sorulan sorular ile karşılaştırdığınızda gördüğünüz benzerlik ve farklılıklar nelerdir? |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 1.BMTUÖ.                                                                                                                                                                                               | Yanıt: Aralık bilgisi, sesleri duyma ve seslendirme, deşifre, müziksel yazma ve teorik konularda benzerlik olduğunu düşünüyorum.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 2.BMTUÖ.                                                                                                                                                                                               | Yanıt: Aslında burada en önemli olan konu solfej deşifre. Yetenek sınavlarında da özellikle son yıllarda çok fazla sorulmaya başlayan bir alt aşama. O nedenle derslerimde de solfej deşifrelere yer veriyorum. Özellikle arızasız, bir ve iki diyez ve bemollü minör ve majör tonlarda solfej deşifre çalışmalarına da derslerimde yer veriyorum. Derslerimde yer verdiğim bu aşamanın, yetenek sınavlarında sorulan sorularla birebir örtüştüğünü düşünüyorum. |

Katılımcılar, Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersi sürecinin çıktılarını değerlendirdiklerinde ve yetenek sınavlarında sorulan sorular ile karşılaştırdıklarında gördükleri benzerlik ve farklılıkları yorumlarken, her iki eğitimcinin de solfej deşifreyi ortak benzerlik olarak saptadığı görülmüştür. Birinci katılımcı aralık bilgisi, sesleri duyma ve seslendirme, müziksel yazma ve teorik konularda derslerinin sınavla örtüştüğünü düşünürken; ikinci katılımcının sınava yönelik solfej deşifre alt aşamasına fazlaca yer verdiği sonucuna varılmıştır. Katılımcının sınıfa solfej deşifre verirken özellikle arızasız, bir ve iki diyez ve bemollü, minör ve majör tonlarda solfej deşifre çalışmalarına yer verdiği görülmüş ve yetenek sınavlarıyla derste uyguladığı bu aşamanın birebir örtüştüğünü düşündüğü görülmüştür.

Bu veriler göz önüne alındığında Batı Müziği Teori ve Uygulaması eğitimcilerinin aralık ve ses bilgisi, seslendirme, dikte ve teori konularının yanı sıra solfej deşifre kısmına da önem verdikleri ve derslerinde sıklıkla yer verdikleri anlaşılmaktadır.

### SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu araştırma, Akçansa Güzel Sanatlar Lisesi, Zeki Müren Güzel Sanatlar Lisesi ve Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi'nde görev yapmakta olan ses eğitimcileri



ve solfej eğitimcilerinin görüşleri alınarak, güzel sanatlar lisesi müzik bölümlerindeki ses eğitimi dersi sürecinin, özel yetenek sınavlarındaki müzikal performansa etkilerinin incelenmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir.

“Güzel sanatlar liseleri, BSE dersine yönelik gerçekleştirilen araştırmalar kapsamında Mustan (2010), BSE derslerinde karşılaşılan zorlukları saptamak ve bu sorunları gidermeye yönelik çözüm önerileri geliştirmeyi amaçladığı araştırmasında güzel sanatlar liselerinde BSE dersinin amacına uygun yapılabilmesi için eğitimci sayısının artırılması ve ders programlarında düzenlemelere gidilmesi gerektiğini, ders saatlerinin yeterli olmadığını, ders saati içerisinde uygulanması gereken, vücut rahatlatma egzersizleri, ses ve nefes egzersizleri ile Türkçeyi doğru ve etkili kullanma gibi konuların yeterli düzeyde işlenmediğini belirlemiştir” (Akt: Tepe & Yokuş, 2022). Bu paragraftan hareketle, araştırmalardan elde edilen sonuçlara dayanarak; mesleki anlamda temel ses eğitiminin yer verildiği güzel sanatlar lisesi bireysel ses eğitimi dersi sürecinin, özel yetenek sınavlarındaki başarı oranını büyük ölçüde tayin ettiği söylenebilir. Tüm verilerin ışığında, BSE dersinin saatinin artırılması ve derslerde Türkçeyi doğru ve etkili kullanma dahil doğru konuşma ve söylemeye yönelik çalışmaların ses eğitimi dersi kapsamında verilmesi değerlendirilebilir.

Özel yetenek sınavları ve ses eğitimi dersi iki ayrı format olarak düşünüldüğünde, paralellik bakımından ayrışmalarında pek çok neden olabilir. Ses eğitimi derslerinde alan, öğretmen ve ekipman yetersizliği, bilinçsizlik; sesin art alanındaki duygusal faktörler ve ses eğitiminin diğer müziksel alanlara göre düşük popülaritesi gibi çeşitli etkenler göz önüne alındığında, ses eğitiminin etkilendiği ve ses eğitimine etkisi olan negatif maddeler yadsınmamalıdır. Yetenek sınavı başarısını etkileyen nedenlerin başında da; sınav yapılacak alanın negatif koşulları, kusurlu ekipmanlar veya ekipman yetersizliği, heyecan ve kaygı faktörleri, aile ve akrabaların sınava giren öğrenciye yönelik psikolojik baskısı sayılabilir. Tüm bu olumsuz durumlar karşısında, yetenek sınavına yönelik öğrenci çalıştıran bir ses eğitimcisinin, olası negatif koşulları göz önüne alması ve çalışmalarını çok boyutlu yapması gerekmektedir.

Ses, psikolojik durumlardan pozitif ya da negatif anlamda etkilenmekle birlikte, yetenek sınavının seyrini de bu doğrultuda değiştirebilir. Yetenek sınavına hazırlanan öğrenci, sınava girdiği andan sınavdan çıkana kadarki tüm süreçte sesini kullanacağı bilinciyle yetiştirilmelidir. Ses eğitimi sadece şarkı söylemeyi değil; Türkçeyi doğru ve etkili kullanarak, kelimeleri anlaşılır artiküle ederek ve doğru vurgulayarak, bireyin kendini doğru ifade etmesine olanak sağlamayı amaçlayan bütün bir eğitimi içine almaktadır. Sonuç olarak ses eğitimi, yetenek sınavlarındaki tüm aşamalara doğrudan veya dolaylı yoldan etki eden bir alandır.

Tüm verilerden ve yapılan değerlendirmelerden yola çıkarak:

1. Güzel sanatlar liselerindeki ses eğitimi dersinde, öğrencilerin yaşı gereği mutasyon dönemini içine aldığı için, öğrenciler bu konuda eğitimciler tarafından bilinçlendirilebilir.
2. Güzel sanatlar liselerinde ses eğitimi dersleri, yetenek sınavlarını etkilediği bilinciyle verilebilir.
3. Yetenek sınavlarındaki şan aşamasında, eser kriterlerindeki “eserin zorluk derecesi” kıstas kabul edilmeyebilir.



4. Yetenek sınavı komisyonu, öğrencilerdeki sınava bağlı kaygı ve heyecan durumu konusunda bilinçlendirilebilir.

5. Yetenek sınavı içerikleri ses eğitimi dersleri kazanımlarına göre restore edilmelidir. Veya ses eğitimi dersinin konuları, yetenek sınavında sorulan sorular ve istenen becerilere göre değiştirilebilir.

6. Bireysel ses eğitimi dersleri, yetenek sınavlarının art alanını oluşturmaktadır. Bu nedenle verilen derslerin bilinçli bir şekilde verilmesi ve yapılan uygulamaların yetenek sınavlarını dikkate alarak yapılandırılması önerilmektedir.

### KAYNAKÇA

Aşkın Kumova, P. ve Demirbatır, R. E. (2012). “Müzik Öğretmenliği Programları Kapsamında Özel Yetenek Sınavlarının Karşılaştırılarak İncelenmesi”. GEFAD / GUJGEF 32 (1): 103-127.

Başbuğ, Ç., Kaya, A. (2022). “Temel Yeterlilik Testi Başarı Sırası Barajının Müzik Öğretmenliği Programları Özel Yetenek Seçme Sınavına Etkileri”, Trakya Eğitim Dergisi, 12(3), 1356-1371.

Çevik, S. 2006. “Müzik Öğretmenliği Eğitiminde Ses Eğitimi Alan Derslerinin Müzik Öğretmenliği Yeterlilikleri Yönünden Değerlendirilmesi”, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, Pamukkale Ün. Eğt. Fak. Denizli.

Çoruh, L. (2020). “Güzel Sanatlar Fakültesi Özel Yetenek Giriş Sınav Puanı ve Hesaplamada Kullanılan Puanların Özel Yetenek Sınav Başarısı İle Akademik Başarıya Etkisi”, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 19, Sayı: 73, (287-298).

Doğanyigit, S. (2020). “Mutasyon (Ses Değişimi) Döneminde Seslerin Sınıflandırılması”, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 6(3), 991-1010.

Düzbastılar, M., Karşlı, İ. (2019). “Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü Öğrencilerinin Bireysel Ses Eğitimi Dersine Yönelik Motivasyon Düzeylerinin İncelenmesi”, Trabzon Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 99, Aralık 2019, s. 66-80.

Gürel, S. (2011). “Güzel Sanatlar Liselerinde Kullanılan Bireysel Ses Eğitimi Kitabındaki Alıştırma ve Eserlerin Hedef Davranış İlişkisinin İncelenmesi”, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Uluslararası Toplum Araştırma Merkezi Dergisi, Yıl: 11, Eğitim Bilimleri Özel Sayısı, Eylül 2011, s. 4673-4685.

<http://mevzuat.meb.gov.tr>

M.E.B. (2016). “Ortaöğretim Genel Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Lisesi Bireysel Ses Eğitimi Dersi Öğretim Programı”, Ankara.

Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Liseleri Sınav Kılavuzu, 2022

Paker, Ş., Kırcı, D. Y., Öztürk, E. (2015). “Bireysel Ses Eğitimi Ders Kitabı”, Ankara: M.E.B.

Tepe, C., Yokuş, T. (2022). “Müzik Öğretmeni Adaylarının Güzel Sanatlar Lisesi Bireysel Ses Eğitimi Dersi Kazanımlarına Ulaşma Düzeyleri”, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, EJMD / 2022 (21), 31-49.

Toptaş, B. ve Çelik, S. S. (2016). “Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerinde Bireysel Ses Eğitimi Derslerinde Öğretilen Eserler Üzerine Bir Antoloji Çalışması”. Adıyaman



Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (22) , 245-288 . DOI: 10.14520/adyusbd.87336.

Töreyin, A. M. (2005) (Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Sempozyumu) "*Güzel Sanatlar Liselerinde Ses Eğitimi ve Harcanan Sesler*" 14-16 Nisan 2005, Kayseri.

Töreyin, A. M. (2021). *Ses Eğitiminde Metot ve Uygulama*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Sağır, T. (2007). "*Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü İle Diğer Liselerden Mezun Öğrencilerin Müzik Öğretmenliği Programı Özel Yetenek Giriş Sınavındaki Başarı Durumlarının İncelenmesi*". Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. 2,: 212-221.

Say, A. (2001). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yazan, E. İ. (2007). "*Konservatuvar Şarkıcılık Lisans Programlarında Solfej Eğitimlerinde İzlenen Kaynak ve Yöntemlerin Analizi*", Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzu, 2019.





**Müzik Öğretmeni Adaylarının Uygulamalı Alan Eğitimi Derslerine İlişkin  
Performans Sergileme Süreçleri Hakkındaki Görüşleri**  
*Opinions of Music Teacher Candidates on Performance Processes  
Regarding Applied Field Education Courses*

**Ebru Şen**

Sinop Üniversitesi  
ebrusen@sinop.edu.tr

**Özet**

Müzik eğitiminde performans sergileme, öğrencilerin bazen bir sınav komisyonu önünde bazen de bir dinleyici topluluğu karşısında müzikal becerilerini ortaya koydukları bir süreçtir. Performans sergileme, müzik öğretmenliği bölümlerinde uygulamalı olarak gerçekleştirilen bireysel çalgı, bireysel ses eğitimi, koro ve orkestra/oda müziği ders çıktılarının da en önemli göstergelerinden biridir. Sözü edilen dersler, işleyişleri bakımından farklı özelliklere sahip oldukları için her bir dersin performans sergileme süreci de farklılık gösterebilir. Bu araştırmanın temel amacı, müzik eğitimi bölümlerinin uygulamalı eğitim alanlarındaki performans sergileme süreçlerinin incelenmesidir. Araştırma kapsamında, doğrudan öğretmen adaylarını ilgilendiren performans sergileme süreçlerinin yine öğretmen adaylarının kendi deneyimleri doğrultusunda değerlendirilmesi önemli görülmüştür. Bu doğrultuda tarama yöntemiyle yürütülen araştırmada, müzik öğretmenliği programlarına devam eden üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencilerinin uygulamalı eğitim alanlarına ilişkin performans sergileme süreçleri hakkındaki görüşleri betimlenirken öğrencilerin uzmanlaşmak istedikleri alanlara ilişkin performans sergileme süreçlerine yönelik düşünceleri de değerlendirilmiştir. Araştırma sonuçları, müzik öğretmeni adaylarının kendi performans süreçlerini değerlendirmelerine ve bu konuda neler yapabilecekleri konusunda fikir edinmelerine yardımcı olabilir. Aynı zamanda, müzik öğretmenliği programlarında ilgili dersleri yürüten eğitimcilerin performans sergileme süreçlerini daha etkin bir şekilde yürütmelerine katkı sağlayabilir. Bu bağlamda, müzik öğretmenliği programlarının uygulamalı alanlarındaki eğitim süreçlerinin de iyileştirilmesi için gerekli adımlar atılabilir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik performansı, bireysel çalgı, ses eğitimi, koro, orkestra/oda müziği

**Abstract**

*Performing in music education is a process in which students demonstrate their musical skills, sometimes in front of an examination committee and sometimes in front of an audience. Performing is also one of the most important indicators of the individual instrument, individual vocal training, choir, and orchestra/chamber music course outcomes applied in music teaching departments. Since the mentioned courses have different characteristics in terms of their functioning, the performing processes of each course may also differ. The main purpose of this research is to examine the performing processes in the applied education fields of music education departments. Within the scope of the research, it was considered important to evaluate the performing processes that directly concern pre-service teachers in line with their own experiences. In this direction, in the research conducted with the survey method, the opinions of third and fourth-grade students attending music teaching programs about the performing processes related to the applied education fields were described, and the thoughts of the students about the performing processes related to the fields they want to specialize in were also evaluated. The results of the research can help music teacher candidates evaluate*



*their own performing processes and get ideas about what they can do in this regard. At the same time, it can contribute to the educators who carry out the relevant courses in music teaching programs, to carry out the performing processes more effectively. In this context, necessary steps can be taken to improve the educational processes in the applied fields of music teaching programs.*

**Keywords:** *Music performance, individual instrument, vocal training, choir, orchestra/chamber music*

## GİRİŞ

Müzik alanında en sık karşılaşılan kavramlardan biri olan performans bilişsel, duyuşsal ve fizyolojik boyutları olan yapıların bütününden oluşur (Umuzdaş & Tök, 2020, s: 399) ve bu sebeple müzik eğitimi sürecinin de merkezinde yer alır (Gün & Yıldız, 2014, s: 1055). Reid'e (2002, s: 102) göre müzikte performans sergileme, halka açık bir deneyimdir ancak bu sürecin hazırlığı günler, haftalar ve hatta yıllar süren yoğun bireysel çalışmaları kapsar.

Müzik eğitimi süreci, teorik öğrenmelerin yanında bir çok alanda performans sergileme becerilerinin de kazanılmasını içerir. Çalgı çalma, şarkı söyleme ve benzeri davranışlar performans sergileme süreçlerinin bir parçasını oluşturur (Nacakçı & Dalkıran, 2011, s: 47). Performans becerilerin kazandırılması da müzik öğretmeni yetiştiren kurumların başlıca hedefleri arasında yer alır (Mustul & Yüksel, 2016). Dolayısıyla ilgili kurumların programları çerçevesinde yoğun olarak performans dayalı yürütülen derslerin yer aldığı görülebilir.

Müzik öğretmenliği bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler, mesleki alan dersleri kapsamında bireysel çalgı, bireysel ses eğitimi, koro ve orkestra/oda müziği eğitimleri alırlar. Uygulamalı eğitimlerin gerçekleştirildiği bu alanlara ait derslerin en önemli çıktılarında biri de ders dışı performans sergilemedir. Öğrencilerin müzikal becerilerinin ortaya konmasında performans sergileme süreci önemli bir yer tutar. Öğrenciler, öğrenim yaşantılarında eğitim gördükleri bu alanlarda yoğun bir şekilde performans sergileme süreçleri ile karşı karşıya kalırlar. Bu durum bazen bir sınav komisyonu önünde bazen de bir dinleyici topluluğu karşısında gerçekleşir. Dolayısıyla performans sergilemenin, öğrenciler için zorlu bir süreç olduğu ifade edilebilir.

Çalgı, ses, koro ve orkestra dersleri, farklı işleyişleriyle bakımında her biri kendine özgü özelliklere sahiptir. Dolayısıyla, her bir dersin performans sergileme süreci de farklıdır. Bu nedenle, doğrudan öğretmen adaylarını ilgilendiren bu farklı alanlara ilişkin performans sergileme süreçlerinin yine öğretmen adaylarının kendi deneyimleri doğrultusunda değerlendirilmesi önemlidir. Bu doğrultuda bu alanlara ilişkin performans sergileme süreçlerinin gözden geçirilerek iyileştirilmesi yönünde önemli katkılar sunulabilir.

Müzik öğretmeni adaylarına yönelik gerçekleştirilen birçok çalışmada (Atay, 2018; Çakal, 2019; Ekinci, 2013; Erözkan, 2020; Girgin, 2017; Jelen, 2017; Nacakçı & Dalkıran, 2011; Onuray Eğilmez, 2021; Tokinan Özevin, 2014; Üzülen, 2022; S. Yöndem vd., 2019) performans süreçleri çeşitli değişkenler açısından incelenmiştir. Bu çalışmalarda genellikle performans ve kaygı ilişkisi ele alınmış olup öğretmen adaylarının performans sergilemeye ilişkin öz yeterlik algıları değerlendirilmiştir. Bununla birlikte ilgili çalışmaların genellikle bireysel seslendirme ve çalgı performansına yönelik değerlendirmeleri ön planda tuttuğu görülmüştür. Ancak öğretmen yetiştiren kurumlarda uygulamalı alan eğitimi derslerinin performans sergileme süreçlerinin bir arada ele alındığı bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Bu araştırmanın amacı, müzik öğretmenliği programlarında öğrenim gören öğretmen adaylarının uygulamalı eğitim alanlarına yönelik performans sergileme süreçlerine ilişkin görüşlerini ortaya koymak ve elde edilen bulgular doğrultusunda bu alanlara ilişkin performans



sergileme süreçlerinin iyileştirilmesine amacıyla öneriler geliştirmektedir. Araştırma kapsamında öğretmen adaylarının lisans eğitimleri boyunca aldıkları çalgı eğitimi, ses eğitimi, koro ve orkestra alanlarına yönelik performans sergileme süreçleri hakkındaki görüşlerine başvurulmuştur. Araştırma sonuçlarının müzik öğretmenliği programlarındaki performans sergileme süreçlerinin iyileştirilmesi kapsamında öğrenci ve eğitimcilere yol göstermesi beklenmektedir.

## YÖNTEM

Müzik öğretmeni adaylarının farklı performans alanlarına yönelik görüşlerinin belirlendiği bu çalışmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Tarama yöntemi, belirli bir örneklem üzerinde çalışılarak evren genelindeki eğilim, tutum ve görüşlerin betimlenmesini sağlar (Creswell, 2017, s: 155). Araştırmada, öğretmen adaylarının farklı alanlarda performans sergilemeye ilişkin görüşleri betimlenirken, diğer taraftan öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alanlar ile farklı eğitim alanlarına ilişkin performans sergileme hakkındaki görüşleri arasındaki ilişkiler belirlenmeye çalışılmıştır.

### Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği programlarında öğrenim gören 3. ve 4. Sınıf öğretmen adayları oluşturmuştur. Çalışma grubunun belirlenmesinde öğrencilerin Çalgı Eğitimi, Ses Eğitimi, Koro ve Orkestra derslerinin tamamını almış ya da alıyor olmaları ölçütüne dikkat edilmiştir. Bu doğrultuda uygun örnekleme yöntemiyle 14 üniversite belirlenmiş olup bu üniversitelerde öğrenim gören 3.ve 4. Sınıf öğrencilerinden gönüllü toplam 95 öğretmen adayı araştırmanın çalışma grubunda yer almıştır. Tablo 1’de çalışma grubundaki öğrencilerin öğrenim gördükleri üniversiteler görülmektedir.

**Tablo 1. Çalışma Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Üniversitelere Göre Dağılımı**

| Üniversite Adı                              | n  | %   | Üniversite Adı                      | n         | %          |
|---------------------------------------------|----|-----|-------------------------------------|-----------|------------|
| Aksaray Üniversitesi                        | 6  | 6,3 | Kastamonu Üniversitesi              | 1         | 1,1        |
| Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi | 6  | 6,3 | Marmara Üniversitesi                | 2         | 2,1        |
| Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi        | 20 | 21  | Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi     | 16        | 16,8       |
| Bursa Uludağ Üniversitesi                   | 9  | 9,5 | Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi | 1         | 1,1        |
| Gazi Üniversitesi                           | 3  | 3,2 | Samsun 19 Mayıs Üniversitesi        | 25        | 26,3       |
| Giresun Üniversitesi                        | 4  | 4,2 | Trakya Üniversitesi                 | 2         | 2,1        |
| <b>TOPLAM</b>                               |    |     |                                     | <b>95</b> | <b>100</b> |

Çalışma grubunda yer alan öğrencilerin demografik bilgileri Tablo 2’de sunulmuştur. Tablo 3’te ise öğrencilerin uzmanlaşmak istedikleri alanlar görülmektedir.

**Tablo 2. Çalışma Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Demografik Bilgileri**

| Cinsiyet |       | Sınıf Düzeyi |         |
|----------|-------|--------------|---------|
| Kadın    | Erkek | 3.Sınıf      | 4.Sınıf |
| 61       | 34    | 36           | 59      |



**Tablo 3. Çalışma Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Uzmanlaşmak İstedikleri Alanlar**

| Uzmanlık Alanları                    | n         | %          |
|--------------------------------------|-----------|------------|
| Genel Müzik Eğitmenliği              | 37        | 39         |
| Çalgı Eğitmenliği                    | 29        | 31         |
| Performans Sanatçılığı (Ses / Çalgı) | 13        | 14         |
| Teori ve Kompozisyon                 | 6         | 6          |
| Koro / Orkestra Şefliği              | 5         | 5          |
| Ses Eğitmenliği                      | 5         | 5          |
| <b>TOPLAM</b>                        | <b>95</b> | <b>100</b> |

### Veri Toplama Araçları

Çalışmanın verileri, araştırmacı tarafından geliştirilen anket formu ile sağlanmıştır. Anket toplam beş bölüm olarak tasarlanmıştır. İlk bölümde katılımcıların demografik bilgilerinin belirlenmesine ilişkin sorular bulunmaktadır. İkinci bölüm öğretmen adaylarının performans sergileme hakkındaki genel görüşlerinin belirleneceği sorulardan, üçüncü bölüm öğretmen adaylarının çeşitli uygulamalı alanlara ilişkin performans sergileme hakkındaki görüşlerinin belirleneceği sorulardan, dördüncü bölüm öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istediği alana ilişkin performans sergileme hakkındaki görüşlerinin belirleneceği sorulardan oluşmuştur. Son bölümde ise öğretmen adaylarının konu ile ilgili varsa diğer görüşlerini belirtebilmeleri için açık uçlu tek bir soru yer almıştır. Anket google form aracılığı ile ulaştırılmıştır.

### Verilerin Analizi

Araştırma verileri betimsel istatistiksel yöntemler ile çözümlenmiştir. Elde edilen nicel verilerin frekans dağılımları, yüzdelik oranları hesaplanmıştır. Ankette yer alan açık uçlu sorudan elde edilen veriler ise kodlanarak ilgili kategoriler çerçevesinde tablolastırılarak sunulmuştur.

## BULGULAR

Bulgular, ankette yer alan bölümlerle ilişkili olarak dört başlık altında sunulmuştur.

### Uygulamalı Alanlarda Performans Sergileme Süreçlerine İlişkin Genel Görüşler

**Tablo 4. Öğretmen Adaylarının, Uygulamalı Alanlarda Performans Sergilemenin Önemine İlişkin İnançları**

| Görüşler              |    |            |    |            |   |             |   |                        |   | TOPLAM |     |
|-----------------------|----|------------|----|------------|---|-------------|---|------------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle inanıyorum |    | İnanıyorum |    | Kararsızım |   | İnanmıyorum |   | Kesinlikle inanmıyorum |   | n      | %   |
| n                     | %  | n          | %  | n          | % | n           | % | n                      | % | n      | %   |
| 74                    | 78 | 19         | 20 | 1          | 1 | 0           | 0 | 1                      | 1 | 95     | 100 |

Tablo 4'e bakıldığında, öğretmen adaylarının tamamına yakınının uygulamalı alanlarda performans sergilemenin önemine inanmakta olduğu görülmektedir.



**Tablo 5. Öğretmen Adaylarının, Uygulamalı Alanlarda Performans Sergileme Sürecine Hazırlanmak İçin Ders Dışında Özel Bir Vakit Harcama Durumları**

| Görüşler  |    |            |    |       |    |         |   |              |   | TOPLAM |     |
|-----------|----|------------|----|-------|----|---------|---|--------------|---|--------|-----|
| Her zaman |    | Genellikle |    | Bazen |    | Nadiren |   | Hiçbir zaman |   | n      | %   |
| n         | %  | n          | %  | n     | %  | n       | % | n            | % |        |     |
| 46        | 48 | 37         | 39 | 11    | 12 | 0       | 0 | 1            | 1 | 95     | 100 |

Tablo 5'e göre, öğretmen adaylarının tamamına yakını uygulamalı alanlarda performans sergileme sürecine hazırlanmak için her zaman ya da genellikle ders dışında özel bir vakit harcamaktadır. Bunun yanında 11 öğrencinin performans sergileme süreçlerine hazırlanmak için ders dışında bazen vakit ayırdığı, 1 öğrencinin ise hiç vakit ayırmadığı görülmektedir.

**Tablo 6. Öğretmen Adaylarının, Uygulamalı Alanlarda Performans Sergileme Sürecine Hazırlanmak İçin Rutin Çalışmalar Dışında Özel Bir Yöntem/Yol İzleme Durumları**

| Görüşler  |    |            |    |       |    |         |    |              |   | TOPLAM |     |
|-----------|----|------------|----|-------|----|---------|----|--------------|---|--------|-----|
| Her zaman |    | Genellikle |    | Bazen |    | Nadiren |    | Hiçbir zaman |   | n      | %   |
| n         | %  | n          | %  | n     | %  | n       | %  | n            | % |        |     |
| 14        | 15 | 35         | 37 | 32    | 34 | 11      | 12 | 3            | 3 | 95     | 100 |

Öğretmen adaylarının, uygulamalı alanlarda performans sergileme sürecine hazırlanmak için rutin çalışmalar dışında özel bir yöntem/yol izleme durumlarını gösteren Tablo 6'da, «her zaman» ve «genellikle» sütunlarına bakıldığında öğrencilerin performans sergileme süreçlerine hazırlanmak için genellikle özel bir yöntem/yol izledikleri anlaşılmaktadır. Bunun yanında öğrencilerin %34'lük bir bölümü bu süreçte bazen özel bir yöntem ya da yol izlemektedir. «Nadiren» ve «Hiçbir zaman» sütunlarına göre de öğrencilerin %15'inin performans sergileme süreçlerine hazırlanmak için genellikle herhangi bir yöntem ya da yol izlemedikleri söylenebilir.

**Tablo 7. Öğretmen Adaylarının, Uygulamalı Alanlarda Performans Sergileme Konusunda Heyecan, Korku, Endişe, vb. Kaygıları Yaşama Durumları**

| Görüşler  |    |            |    |       |    |         |    |              |   | TOPLAM |     |
|-----------|----|------------|----|-------|----|---------|----|--------------|---|--------|-----|
| Her zaman |    | Genellikle |    | Bazen |    | Nadiren |    | Hiçbir zaman |   | n      | %   |
| n         | %  | n          | %  | n     | %  | n       | %  | n            | % |        |     |
| 35        | 37 | 25         | 26 | 22    | 23 | 12      | 13 | 1            | 1 | 95     | 100 |

Öğretmen adaylarının, uygulamalı alanlarda performans sergileme konusunda heyecan, korku, endişe, vb. kaygıları yaşama durumlarını gösteren Tablo 7'ye bakıldığında, öğrencilerin yarıdan fazlasının performans sergileme konusunda kaygı durumları ile karşılaştıkları anlaşılmaktadır. 22 öğrenci bu konuda bazen kaygılı olduğunu belirtmiştir. Nadiren kaygı durumları ile karşılaşan öğrenci sayısı ise 12'dir. 1 öğrenci performans sergileme konusunda hiçbir zaman kaygı durumu yaşamadığını belirtmiştir. İlk üç sütun değerlendirildiğinde öğrencilerin büyük oranda performans sergileme süreçlerinde kaygı durumları ile karşılaştıkları ifade edilebilir.



**Tablo 8. Öğretmen Adaylarının, Performans Sergileme Konusunda Yaşanılan Kaygı Durumlarının Alana Göre Değişkenlik Gösterip Göstermediğine İlişkin Görüşleri**

| Görüşler        |    |      |    |        |    |       |   |                  |   | TOPLAM |     |
|-----------------|----|------|----|--------|----|-------|---|------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle evet |    | Evet |    | Kısmen |    | Hayır |   | Kesinlikle hayır |   | n      | %   |
| n               | %  | n    | %  | n      | %  | n     | % | n                | % |        |     |
| 46              | 48 | 30   | 32 | 13     | 14 | 5     | 5 | 1                | 1 | 95     | 100 |

Öğretmen adaylarının, performans sergileme konusunda yaşanan kaygı durumlarının alana göre değişkenlik gösterip göstermediğine ilişkin görüşlerini yansıtan Tablo 8'e göre, öğrencilerin yarısı performans sergileme konusunda yaşanan kaygı durumlarının kesinlikle alana göre değişkenlik gösterdiğini düşünmektedir. Yine öğrencilerin %32'si evet seçeneğini işaretleyerek bu konuda hem fikir olduklarını beyan etmişlerdir. 13 öğrenci bu duruma kısmen katılmaktadır. 6 öğrenci ise kaygı durumlarının alana göre değişkenlik göstermediğini düşünmektedir. Genel oranlara bakıldığında öğrencilerin çoğunlukla farklı uygulamalı alanlarda farklı düzeyde kaygı durumları yaşadıkları anlaşılabilir.

**Tablo 9. Öğretmen Adaylarının, Uygulamalı Alanlarda Performans Sergileme Süreçlerine Nasıl Hazırlanmaları Gerektiği Konusunda Bilgi Sahibi Olma Durumları**

| Görüşler           |   |            |    |                   |    |                   |   |                |   | TOPLAM |     |
|--------------------|---|------------|----|-------------------|----|-------------------|---|----------------|---|--------|-----|
| Tamamen bilğim var |   | Bilğim var |    | Kısmen bilğim var |    | Çok az bilğim var |   | Hiç bilğim yok |   | n      | %   |
| n                  | % | n          | %  | n                 | %  | n                 | % | n              | % |        |     |
| 8                  | 8 | 55         | 58 | 26                | 27 | 5                 | 5 | 1              | 1 | 95     | 100 |

Öğretmen adaylarının, uygulamalı alanlarda performans sergileme süreçlerine nasıl hazırlanmaları gerektiği konusunda bilgi sahibi olma durumları incelendiğinde, bu konuda öğrencilerin genellikle bilgi sahibi oldukları anlaşılmaktadır. Ancak öğrencilerden %27'sinin performans sergileme süreçleri hakkında kısmen bilgisi olduğu görülmektedir. 5 kişi bu konuda çok az bilgisi olduğunu, 1 kişi ise hiçbir bilgisi olmadığını ifade etmiştir.

**Tablo 10. Öğretmen Adaylarının, Uygulamalı Alanlarda Performans Sergileme Süreçlerine Nasıl Hazırlanmaları Gerektiği Bilgilendirilme İhtiyacı Duyma Durumları**

| Görüşler        |    |      |    |        |    |       |   |                  |   | TOPLAM |     |
|-----------------|----|------|----|--------|----|-------|---|------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle evet |    | Evet |    | Kısmen |    | Hayır |   | Kesinlikle hayır |   | n      | %   |
| n               | %  | n    | %  | n      | %  | n     | % | n                | % |        |     |
| 25              | 26 | 36   | 38 | 31     | 33 | 2     | 2 | 1                | 1 | 95     | 100 |

Tablo 10'a bakıldığında öğretmen adaylarının performans sergileme sürecinde genellikle bilgilendirilme ihtiyacı duydukları anlaşılmaktadır. Öğrencilerin %64'ü bilgilendirilme ihtiyacı hissettiklerini belirtmiştir. Bu konuda kısmen bilgilendirilme ihtiyacı olan öğrencilerin oranı %33'tür. Diğer grafikte özellikle «bilğim var» seçeneğini işaretlemiş olan öğrencilerin de bu bölümde «kısmen» seçeneğini işaretleyerek, bilgi sahibi olmalarına rağmen ayrıca yardım alma ihtiyacı duydukları düşünülmektedir.



**Tablo 11. Öğretmen Adaylarının, Uygulamalı Alanlara İlişkin Performans Sergileme Süreçleri Hakkında Ders Eğitimcileri Tarafından Bilgilendirilme Durumları**

| Görüşler  |    |            |    |       |    |         |   |              |   | TOPLAM |     |
|-----------|----|------------|----|-------|----|---------|---|--------------|---|--------|-----|
| Her zaman |    | Genellikle |    | Bazen |    | Nadiren |   | Hiçbir zaman |   | n      | %   |
| n         | %  | n          | %  | n     | %  | n       | % | n            | % |        |     |
| 15        | 16 | 52         | 55 | 21    | 22 | 5       | 5 | 2            | 2 | 95     | 100 |

Öğretmen adaylarının, performans sergileme süreçleri hakkında ders eğitimcileri tarafından bilgilendirilme durumlarına ilişkin görüşleri incelendiğinde öğrencilerin genellikle performans sergileme süreçleri hakkında ders eğitimcileri tarafından bilgilendirildikleri anlaşılmaktadır. Bunun yanında 21 öğrenciye göre bazen, 5 öğrenciye göre nadiren bilgilendirilme yapılmaktadır. 2 öğrenci ise bu konuda hiçbir zaman bilgilendirme yapılmadığını düşünmektedir.

**Tablo 12. Öğretmen Adaylarının, Öğrenim Görmekte Oldukları Bölümde Performans Sergileme Konusunda Öğrencilerin Teşvik Edilerek Desteklenmesi Hakkındaki Görüşleri**

| Görüşler  |    |            |    |       |    |         |    |              |   | TOPLAM |     |
|-----------|----|------------|----|-------|----|---------|----|--------------|---|--------|-----|
| Her zaman |    | Genellikle |    | Bazen |    | Nadiren |    | Hiçbir zaman |   | n      | %   |
| n         | %  | n          | %  | n     | %  | n       | %  | n            | % |        |     |
| 12        | 13 | 44         | 46 | 26    | 27 | 12      | 13 | 1            | 1 | 95     | 100 |

Tablo 12’de görüldüğü gibi, öğrencilerin yarısından fazlası bölümlerindeki öğrencilerin performans sergileme konusunda teşvik edilerek desteklendiğini düşünmektedir. Bunun yanında öğrencilerden %27’si bu konuda öğrencilerin bazen teşvik edilerek desteklendiğini belirtmiştir. Bu konuda 12 öğrencinin fikri, öğrencilerin nadiren teşvik edilerek desteklendiği yönündedir. Öğrencilerin hiçbir zaman desteklenmediği düşünen ise 1 öğrenci olmuştur.

**Tablo 13. Öğretmen Adaylarının, Öğrenim Gördükleri Bölümde Uygulamalı Alanlara İlişkin Performans Sergileme Fırsatlarının Sunulması Hakkındaki Görüşleri**

| Görüşler  |    |            |    |       |    |         |    |              |   | TOPLAM |     |
|-----------|----|------------|----|-------|----|---------|----|--------------|---|--------|-----|
| Her zaman |    | Genellikle |    | Bazen |    | Nadiren |    | Hiçbir zaman |   | n      | %   |
| n         | %  | n          | %  | n     | %  | n       | %  | n            | % |        |     |
| 21        | 22 | 42         | 44 | 20    | 21 | 10      | 11 | 2            | 2 | 95     | 100 |

Tablo 13’e göre öğrencilerin %66’sı, bölümlerinde öğrencilere genellikle performans sergileme fırsatlarının sunulduğunu belirtmiştir. Bununla beraber bu fırsatların bazen sunulduğunu düşünen öğrenci sayısı 20’dir. 10 öğrenci bölümlerinde performans sergilemeye ilişkin fırsatların nadiren sunulduğunu belirtmiştir. 2 öğrenciye göre ise bölümlerinde hiçbir zaman performans sergileme fırsatı sunulmamaktadır.

### **Çeşitli Uygulamalı Eğitim Alanlarının Performans Sergileme Süreçleri Hakkındaki Görüşler**

Bulguların 2.Bölümü, öğretmen adaylarının 4 uygulamalı alanın performans sergileme süreçleri hakkındaki görüşlerini içermektedir. Bireysel çalgı, bireysel ses eğitimi, koro ve orkestra/oda müziği derslerini ifade bu dört alan arasındaki ilişkilerin karşılaştırılabilmesi için veriler aynı tablo içerisinde sunulmuştur.

**Tablo 14. Öğretmen Adaylarının, Çeşitli Uygulamalı Eğitim Alanlarına Göre**



**Performans Sergilemenin Gerekliliği Hakkındaki Görüşleri**

| Uygulamalı Alan Dersleri | Görüşler        |    |         |    |               |   |                |   |                   |   | TOPLAM |     |
|--------------------------|-----------------|----|---------|----|---------------|---|----------------|---|-------------------|---|--------|-----|
|                          | Tamamen Gerekli |    | Gerekli |    | Biraz Gerekli |   | Çok Az Gerekli |   | Hiç Gerekli Değil |   |        |     |
|                          | n               | f  | n       | f  | n             | f | n              | f | n                 | f | n      | f   |
| Bireysel Çalgı           | 79              | 83 | 13      | 14 | 3             | 3 | 0              | 0 | 0                 | 0 | 95     | 100 |
| Bireysel Ses Eğitimi     | 61              | 64 | 21      | 22 | 9             | 9 | 4              | 4 | 0                 | 0 | 95     | 100 |
| Koro                     | 66              | 69 | 23      | 24 | 3             | 3 | 3              | 3 | 0                 | 0 | 95     | 100 |
| Orkestra/Oda Müziği      | 65              | 68 | 25      | 26 | 4             | 4 | 1              | 1 | 0                 | 0 | 95     | 100 |

Tablo 14, öğretmen adaylarının performans sergilemenin gerekliliği hakkındaki 4 farklı alana ilişkin görüşlerini ortaya koymaktadır. Verilere genel olarak bakıldığında öğretmen adaylarının, birinci bölümde de ortaya konulduğu gibi uygulamalı alanların tümünde performans sergilemenin gerekliliğine inandıkları görülmektedir. Bununla birlikte alanlar arasında bazı farklılıklar olduğu da göze çarpmaktadır. Örneğin bireysel çalgı alanında performans sergilemenin tamamen gerekli olduğunu düşünen öğrenci sayısı oldukça fazladır. Bunun yanında bireysel ses eğitimi alanında performans sergilemenin biraz ya da çok az gerekli olduğunu düşünen öğrenci sayısı diğer alanlara göre daha yüksektir.

**Tablo 15. Öğretmen Adaylarının, Çeşitli Uygulamalı Eğitim Alanlarına Göre Performans Sergileme Konusunda İstekli Olma Durumları**

| Uygulamalı Alan Dersleri | Görüşler       |    |            |    |                  |    |                   |   |                     |    | TOPLAM |     |
|--------------------------|----------------|----|------------|----|------------------|----|-------------------|---|---------------------|----|--------|-----|
|                          | Çok İstekliyim |    | İstekliyim |    | Biraz istekliyim |    | Çok az istekliyim |   | Hiç istekli değilim |    |        |     |
|                          | n              | f  | n          | f  | n                | f  | n                 | f | n                   | f  | n      | f   |
| Bireysel Çalgı           | 58             | 61 | 20         | 21 | 12               | 13 | 3                 | 3 | 2                   | 2  | 95     | 100 |
| Bireysel Ses Eğitimi     | 39             | 41 | 16         | 17 | 18               | 19 | 9                 | 9 | 13                  | 14 | 95     | 100 |
| Koro                     | 49             | 52 | 28         | 29 | 11               | 12 | 3                 | 3 | 4                   | 4  | 95     | 100 |
| Orkestra/Oda Müziği      | 43             | 45 | 31         | 33 | 14               | 15 | 4                 | 4 | 3                   | 3  | 95     | 100 |

Tablo 15, öğretmen adaylarının çeşitli uygulamalı eğitim alanlarına göre performans sergileme konusunda istekli olma durumlarını yansıtmaktadır. Buna göre öğretmen adaylarının uygulamalı alanlarda performans sergileme konusunda genel olarak istekli oldukları anlaşılmaktadır. Ancak istekli olma durumlarında alanlara göre değişiklikler söz konusudur. Örneğin, bireysel çalgı alanında çok istekli olma oranları diğer alanlara göre daha yüksektir. Koro ve orkestra/oda müziği alanlarında istekli olma durumlarında oldukça benzer bulgular ortaya çıkmıştır. İstekli olma oranları en düşük olan alan bireysel ses eğitimidir. Bu bulgular öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alanlarla ilişkilendirilebilir.





**Tablo 16. Öğretmen Adaylarının, Çeşitli Uygulamalı Eğitim Alanlarında Performans Sergilemeye İlişkin Kaygı Durumları**

| Uygulamalı Alan Dersleri | Görüşler       |    |            |    |                  |    |                   |    |                     |    | TOPLAM |     |
|--------------------------|----------------|----|------------|----|------------------|----|-------------------|----|---------------------|----|--------|-----|
|                          | Çok kaygılıyım |    | Kaygılıyım |    | Biraz kaygılıyım |    | Çok az kaygılıyım |    | Hiç kaygılı değilim |    |        |     |
|                          | n              | f  | n          | f  | n                | f  | n                 | f  | n                   | f  | n      | f   |
| Bireysel Çalgı           | 26             | 27 | 17         | 18 | 19               | 20 | 19                | 20 | 14                  | 15 | 95     | 100 |
| Bireysel Ses Eğitimi     | 23             | 24 | 15         | 16 | 19               | 20 | 14                | 15 | 24                  | 25 | 95     | 100 |
| Koro                     | 6              | 6  | 8          | 8  | 23               | 24 | 20                | 21 | 38                  | 40 | 95     | 100 |
| Orkestra/Oda Müziği      | 13             | 14 | 16         | 17 | 25               | 26 | 21                | 22 | 20                  | 21 | 95     | 100 |

Tablo 16, öğretmen adaylarının çeşitli uygulamalı alanlarda performans sergilemeye ilişkin kaygı durumlarını göstermektedir. Buna göre, kaygı durumlarının alanlara göre değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Birinci bölümde, öğretmen adaylarının kaygı durumlarının alanlara göre değişkenlik göstermesine ilişkin bildirdiği görüşler de bu bulgularla örtüşmektedir. Verilere bakıldığında en çok kaygılı olma durumunun bireysel çalgı ve sonrasında bireysel ses eğitimi alanında olduğu göze çarpmaktadır. Bu durum, bu alanlarda bireysel olarak performans sergileme ile ilişkili olduğunu göstermektedir. Toplu olarak performans sergilemenin gerçekleştirildiği koro ve orkestra/oda müziği alanlarında kaygı durumunun azaldığı görülmektedir. Öğretmen adaylarının en az kaygı duydukları alan ise korodur.

**Tablo 17. Öğretmen Adaylarının, Çeşitli Uygulamalı Eğitim Alanlarında Performans Sergilemenin Zorluk Dereceleri Hakkındaki Düşünceleri**

| Uygulamalı Alan Dersleri | Görüşler |    |     |    |           |    |       |    |           |    | TOPLAM |     |
|--------------------------|----------|----|-----|----|-----------|----|-------|----|-----------|----|--------|-----|
|                          | Çok zor  |    | Zor |    | Biraz zor |    | Kolay |    | Çok kolay |    |        |     |
|                          | n        | f  | n   | f  | n         | f  | n     | f  | n         | f  | n      | f   |
| Bireysel Çalgı           | 20       | 21 | 27  | 28 | 27        | 28 | 13    | 14 | 8         | 8  | 95     | 100 |
| Bireysel Ses Eğitimi     | 18       | 19 | 29  | 31 | 24        | 25 | 16    | 17 | 8         | 8  | 95     | 100 |
| Koro                     | 5        | 5  | 13  | 14 | 31        | 33 | 31    | 33 | 15        | 16 | 95     | 100 |
| Orkestra/Oda Müziği      | 11       | 12 | 31  | 33 | 26        | 27 | 18    | 19 | 9         | 9  | 95     | 100 |

Tablo 17, öğretmen adaylarının çeşitli eğitim alanlarında performans sergilemenin zorluk dereceleri hakkındaki düşüncelerini ortaya koymaktadır. Genel olarak bakıldığında öğretmen adayları, en çok bireysel çalgı ve bireysel ses eğitimi alanlarında performans sergilemenin zor olduğu görüşündedir. Sonrasında ise zorluk derecesi olarak orkestra/oda müziği alanı gelmektedir. Performans sergilemede en kolay olduğu düşünülen alan ise korodur.

#### **Uzmanlaşmak İstenilen Alanın Performans Sergileme Süreçlerine İlişkin Görüşler**

Bulguların bu bölümü, öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alanın performans sergileme süreçlerine ilişkin görüşlerine aittir.



**Tablo 18. Öğretmen adaylarının, uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergilemenin gerekliliği hakkındaki görüşleri**

| Görüşler        |    |      |    |            |   |       |   |                  |   | TOPLAM |     |
|-----------------|----|------|----|------------|---|-------|---|------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle evet |    | Evet |    | Kararsızım |   | Hayır |   | Kesinlikle hayır |   | n      | %   |
| n               | %  | n    | %  | n          | % | n     | % | n                | % |        |     |
| 72              | 76 | 20   | 21 | 1          | 1 | 1     | 1 | 1                | 1 | 95     | 100 |

Tablo 18, öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergilemenin gerekliliği hakkındaki görüşlerini göstermektedir. Birinci bölümdeki bulgularda da görüldüğü gibi uygulamalı alanlarda performans sergilemenin önemine inanan öğretmen adaylarının tamamına yakını uzmanlaşmak istedikleri alanda da performans sergilemenin oldukça gerekli olduğunu düşünmektedir.

**Tablo 19. Öğretmen Adaylarının, Uzmanlaşmak İstedikleri Alanda Performans Sergilemenin O Alana İlişkin Bilgi ve Becerilerin Artırılmasında Katkı Sağlamasına İlişkin Görüşleri**

| Görüşler        |    |      |    |            |   |       |   |                  |   | TOPLAM |     |
|-----------------|----|------|----|------------|---|-------|---|------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle evet |    | Evet |    | Kararsızım |   | Hayır |   | Kesinlikle hayır |   | n      | %   |
| n               | %  | n    | %  | n          | % | n     | % | n                | % |        |     |
| 72              | 76 | 20   | 21 | 3          | 3 | 0     | 0 | 0                | 0 | 95     | 100 |

Uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergilemenin gerekli olduğuna inanan öğretmen adaylarının tamamına yakını aynı zamanda uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergilemenin o alana ilişkin bilgi ve becerilerin artırılmasına katkı sağlayacağı fikrindedir.

**Tablo 20. Öğretmen Adaylarının, Uzmanlaşmak İstedikleriniz Alanda Performans Sergileme Konusunda İstekli Olma Durumları**

| Görüşler        |    |      |    |            |   |       |   |                  |   | TOPLAM |     |
|-----------------|----|------|----|------------|---|-------|---|------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle evet |    | Evet |    | Kararsızım |   | Hayır |   | Kesinlikle hayır |   | n      | %   |
| n               | %  | n    | %  | n          | % | n     | % | n                | % |        |     |
| 62              | 65 | 25   | 26 | 6          | 6 | 2     | 2 | 0                | 0 | 95     | 100 |

Tablo 20, öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergileme konusunda istekli olma durumlarını yansıtmaktadır. Veriler, öğretmen adaylarının tamamına yakınının bu konuda oldukça istekli olduğunu göstermektedir.

**Tablo 21. Öğretmen Adaylarının, Uzmanlaşmak İstedikleri Alanda Performans Sergileme Konusunda Zorluk Yaşama Durumları**

| Görüşler        |   |      |    |            |    |       |    |                  |   | TOPLAM |     |
|-----------------|---|------|----|------------|----|-------|----|------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle evet |   | Evet |    | Kararsızım |    | Hayır |    | Kesinlikle hayır |   | n      | %   |
| n               | % | n    | %  | n          | %  | n     | %  | n                | % |        |     |
| 8               | 8 | 30   | 32 | 29         | 31 | 22    | 23 | 6                | 6 | 95     | 100 |

Tablo 21, öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergileme konusunda zorluk yaşama durumlarını göstermektedir. Verilere göre, öğretmen adaylarının



%40'ı uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergileme konusunda zorluk yaşamaktadır. Bunun yanında kararsızım, hayır ve kesinlikle hayır seçeneklerini işaretleyen öğrencilerin oranına bakıldığında öğretmen adaylarının yarısından fazlasının uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergileme konusunda çok fazla zorluk yaşamadıkları ifade edilebilir.

**Tablo 22. Öğretmen Adaylarının, Uzmanlaşmak İstedikleri Alanda Performans Sergileme Konusunda Kaygı Yaşama Durumları**

| Görüşler        |    |      |    |            |    |       |    |                  |   | TOPLAM |     |
|-----------------|----|------|----|------------|----|-------|----|------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle evet |    | Evet |    | Kararsızım |    | Hayır |    | Kesinlikle hayır |   | n      | %   |
| n               | %  | n    | %  | n          | %  | n     | %  | n                | % |        |     |
| 26              | 27 | 33   | 35 | 20         | 21 | 10    | 11 | 6                | 6 | 95     | 100 |

Öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergileme konusunda zorluk yaşama durumları birinci bölümdeki genel kaygı durumlarına ilişkin bulgularla benzerlik gösterse de öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alanda nispeten daha az kaygı duydukları söylenebilir. Bu bulgular, öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alanda daha çok pratik yapmaları ve bu alanda kendilerine daha çok güvenmeleri ile ilişkilendirilebilir.

**Tablo 23. Öğretmen Adaylarının, Uzmanlaşmak İstedikleri Alanda Performans Sergileme Sürecine Hazırlanmak İçin Ders Dışında Özel Bir Vakit Harcama Durumları**

| Görüşler        |    |      |    |            |   |       |   |                  |   | TOPLAM |     |
|-----------------|----|------|----|------------|---|-------|---|------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle evet |    | Evet |    | Kararsızım |   | Hayır |   | Kesinlikle hayır |   | n      | %   |
| n               | %  | n    | %  | n          | % | n     | % | n                | % |        |     |
| 45              | 47 | 37   | 39 | 4          | 4 | 9     | 9 | 0                | 0 | 95     | 100 |

Tablo 23'e göre, öğretmen adayları uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergileme süreçlerine hazırlanırken genellikle ders dışında özel bir vakit ayırmaktadır. Burada elde edilen verilerde, birinci bölümdeki veriler ile yaklaşık aynı bulgular ortaya çıkmıştır. Dikkati çeken bir durum, uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergileme sürecine hazırlanmak için ders dışında özel bir vakit harcamadığını belirten 9 katılımcının olmasıdır. Bu sonucun, teori ve kompozisyon gibi performans uygulamalarının yoğun olmadığı alanlarda uzmanlaşmak isteyen öğrencilerin yanıtları ile ilişkili olduğu düşünülebilir.

**Tablo 24. Öğretmen Adaylarının, Uzmanlaşmak İstedikleri Alanda Performans Sergileme Sürecine Hazırlanmak İçin Rutin Çalışmalar Dışında Özel Bir Yöntem/Yol İzleme Durumları**

| Görüşler        |    |      |    |            |    |       |   |                  |   | TOPLAM |     |
|-----------------|----|------|----|------------|----|-------|---|------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle evet |    | Evet |    | Kararsızım |    | Hayır |   | Kesinlikle hayır |   | n      | %   |
| n               | %  | n    | %  | n          | %  | n     | % | n                | % |        |     |
| 27              | 28 | 42   | 44 | 16         | 17 | 9     | 9 | 1                | 1 | 95     | 100 |

Öğretmen adaylarının, uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergileme sürecine hazırlanmak için rutin çalışmalar dışında özel bir yöntem/yol izleme durumlarına bakıldığında öğretmen adaylarının genellikle uzmanlaşmak istedikleri alanda diğer alanlara göre rutin çalışmalar dışına çıkarak daha çok farklı yöntem ve yol izledikleri anlaşılmaktadır. Bu durum öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alana duydukları ilgi ve önemin bir göstergesi olarak nitelendirilebilir.



**Tablo 25. Öğretmen Adaylarının, Uzmanlaşmak İstedikleri Alanda Performans Sergileme Konusunda Ders Eğitimcileri Tarafından Teşvik Edilerek Desteklenmelerine İlişkin Görüşleri**

| Görüşler        |    |      |    |            |    |       |   |                  |   | TOPLAM |     |
|-----------------|----|------|----|------------|----|-------|---|------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle evet |    | Evet |    | Kararsızım |    | Hayır |   | Kesinlikle hayır |   | n      | %   |
| n               | %  | n    | %  | n          | %  | n     | % | n                | % |        |     |
| 26              | 27 | 42   | 44 | 13         | 14 | 9     | 9 | 5                | 5 | 95     | 100 |

Tablo 25, birinci bölümdeki bulgular ile karşılaştırılarak incelendiğinde öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alanda ders eğitimcileri tarafından daha çok desteklendikleri ifade edilebilir. Bunun yanında kararsızım, hayır ve kesinlikle hayır seçeneklerini işaretleyen toplam %30'a yakın öğrencinin de bu konudaki desteğin eksikliğini duydukları söylenebilir.

**Tablo 26. Öğretmen Adaylarının, Uzmanlaşmak İstedikleri Alanlarda Performans Sergileme Süreçleri Hakkında Ders Eğitimcileri Tarafından Bilgilendirilme Durumları**

| Görüşler        |    |      |    |            |    |       |    |                  |   | TOPLAM |     |
|-----------------|----|------|----|------------|----|-------|----|------------------|---|--------|-----|
| Kesinlikle evet |    | Evet |    | Kararsızım |    | Hayır |    | Kesinlikle hayır |   | n      | %   |
| n               | %  | n    | %  | n          | %  | n     | %  | n                | % |        |     |
| 20              | 21 | 49   | 52 | 14         | 15 | 11    | 12 | 1                | 1 | 95     | 100 |

Öğretmen adaylarının, uzmanlaşmak istedikleri alanlarda performans sergileme süreçleri hakkında ders eğitimcileri tarafından bilgilendirilme durumları birinci bölümdeki bulgularla benzerlik göstermektedir. Buna göre öğretmen adayları genellikle bilgilendirildiklerini ifade etmişlerdir. Ancak bunun yanında %30'a yakın bir öğrenci grubunun bu konudaki görüşleri olumsuzdur.

### Uygulamalı eğitim alanlarında performans sergileme süreçlerine ilişkin diğer görüşler

Bulguların bu bölümünde öğretmen adaylarının uygulamalı alanların performans sergileme süreçlerine ilişkin diğer görüşleri yer almaktadır. Öğrenci görüşleri 4 kategori altında toplanmıştır.

| KATEGORİLER                                                | ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİ                                                                                                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Öğretim Elemanları                                         | Bu konuda eğitimcilerin yardımları oldukça önemli.                                                                                                                                                                                                           |
|                                                            | Eğitmenler, öğrencilerini performans sergilemeleri için teşvik etmeli ve öğrencilerinin bu süreçte arkasında durmalı. Böylece öğrenciler enstrüman çalışma disiplini edinirler.                                                                              |
|                                                            | Üniversite hocaları daha teşvik edici ve istekli olmalıdır.                                                                                                                                                                                                  |
|                                                            | Kesinlikle öğretmenlerimizin daha destekleyici olmaları ve bizlere özgüven aşılmasını isterim.                                                                                                                                                               |
|                                                            | Uygulamalı eğitim alanlarında performansa daha çok önem verilmeli ve öğrenciye daha çok destek olunmalıdır.                                                                                                                                                  |
|                                                            | Öğrenciler daha çok teşvik edilmeli ve bireysel çalışmalar desteklenmeli.                                                                                                                                                                                    |
|                                                            | Öğrenci, alanı severek gelse dahi alan içerisindeki uygulamalı dersi öğretmenin öğrencileri sevdirmek için bence ekstradan bir çaba sarf etmesi gerekiyor. Bana kalırsa bir öğrencinin alandaki başarısı derse karşı olan tutumu ve güdülenmesinden geçiyor. |
|                                                            | Daha fazla teşvik edilebilir ve imkân sağlanılabileceğini düşünüyorum.                                                                                                                                                                                       |
| Sabit öğrencileri değil de farklı öğrencileri desteklemek. |                                                                                                                                                                                                                                                              |



|                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Etkinlikler</b>                       | Bence öğrenciler performanslarının sergileyebilmeleri için sahneye çıkarılmalı.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|                                          | Sahne bizim laboratuvarımız.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|                                          | Yıl içinde yapılacak etkinlik sayısı maksimuma çıkarılmalı.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|                                          | Öğrenciler genelde sadece yıl sonunda konser vb. şeyler düzenleniyor bunun yıl içinde aralıklarla olması gerektiğini düşünüyorum.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|                                          | Uygulamaya yönelik çalışmalar artırılmalı.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <b>Uzaktan Eğitim</b>                    | Güzel sanatlar çıkışlı bir öğrenci olmadığım için ve müzik öğretmenliği bölümüne pandemide başladığım ve bireysel çalgı eğitimine uzaktan öğretimle başladığımdan dolayı bu konuda kendime güvensizliğim ve kaygılarım var. Bunu 3 yıldır aşamamış olmak (1,5 yıl uzaktan eğitim ile geçti) çok kötü. Fakat ses eğitimi ve koro çalışmalarına ilgim oldukça fazla ve bu alanlarda da aksine çok rahatım. Öğretmenlerimiz ellerinden geleni yapıyorlar, sadece bunu biliyorum. |
|                                          | Basta pandemi nedeniyle olmak üzere, diğer nedenlerden dolayı üniversite hayatım boyunca herhangi bir performans sergileyemediğim için üzgünüm.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>Ders Çeşitliliği ve Ders Süreleri</b> | Performans dersi olarak seçmeli ders müfredatına eklenebilir. Bu konunun Ayrıntılı bir şekilde üzerinde durulması için öğrencilerin zorunlu ders dışında seçmeli olarak seçebileceği bir formatta olması konunun öneminin ortaya çıkmasını sağlayabilir.                                                                                                                                                                                                                      |
|                                          | Bizi geliştirmek üzere daha fazla müzik eğitimi dersleri müfredata eklenebilir. İşimize yaramayacak dersler yerine bizi geliştirmeye yönelik dersler eklenirse öğrencilerin başarı ve isteklerinin artacağını düşünüyorum.                                                                                                                                                                                                                                                    |
|                                          | Uygulama eğitim dersleri daha çok verildiği durumda performans sergileme isteğinin artacağını düşünüyorum.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |

İlk kategori başlığı «öğretim elemanları» olarak adlandırılmıştır. Bu başlık altındaki genel görüşler, performans sergileme süreçlerinde öğretim elemanlarının daha istekli ve özverili olmaları, öğrencileri güdüleyerek özgüven aşlamaları ve teşvik edici olmaları yönündedir. Bunun yanında performans sergileme fırsatları sunulurken bireysel çabaların dikkate alınması ve farklı öğrencilerin de değerlendirilmesi ile ilgili görüşler bulunmaktadır. İkinci kategori başlığı «etkinlikler» dir. Bu başlık altında, öğrencilere sahne deneyimi kazandırılabilmesi için konser etkinliklerinin artırılması gerektiğine ilişkin görüşler yer almaktadır. Diğer bir kategori ise «uzaktan eğitim» olmuştur. Uzaktan eğitim sürecinde uygulamalı çalışmalardan ve performans sergileme deneyimlerinden uzak kalan öğretmen adayları bu konudaki eksikliklerini, ihtiyaçlarını ve üzüntülerini dile getirmişlerdir. Son kategori «ders çeşitliliği ve ders süreleri»dir. Bu kapsamda öğretmen adayları, performans sergilemeye ilişkin uygulamalı alan derslerinin artırılması ve seçmeli ders seçeneklerinin öğretim programlarına eklenmesi yönünde görüş bildirmişlerdir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma bulguları, öğretmen adaylarının çoğunluğunun uygulamalı alanlarda performans sergilemenin önemine inandığını ve performans sergileme sürecine hazırlanmak için ders dışında özel bir vakit ayırdığını göstermiştir. Bulgular, uygulamalı alanlarda performans sergileme konusundaki görüşlerin alanlara göre farklılık gösterdiğini de ortaya koymuştur. Örneğin, öğretmen adayları uzmanlaşmak istedikleri alanda performans sergilemenin gerekliliğine daha yüksek oranda inanmaktadırlar ve performans sergilemeye daha isteklidirler. Öğretmen adaylarından, performans sergileme süreçlerine rutin çalışmaların yanı sıra özel yöntemler kullanarak hazırlananlar olmakla birlikte bu sürece hazırlanmak için herhangi bir çaba sarf etmeyenlerin de olduğu görülmüştür. Bu durum öğretmen adaylarının bu konudaki farkındalıklarının artırılması gerektiğini göstermiştir.

Performans sergileme konusunda öğretmen adaylarının büyük çoğunluğunun kaygı yaşadığı belirlenmiştir. Kaygı seviyelerinin ise alanlara göre değişkenlik gösterdiği anlaşılmıştır. Kaygı durumlarının özellikle bireysel çalgı ve bireysel ses eğitimi alanlarında daha yüksek seviyede olduğu görülmüştür. Bu da bireysel olarak performans sergilemenin daha fazla endişe yarattığını göstermektedir. Bununla birlikte, toplu performans gerektiren koro ve



orquestra/oda müziği alanlarında kaygı düzeyinin daha düşük olduğu tespit edilmiştir. En az kaygı duyulan alan ise korodur.

Öğretmen adayları aynı zamanda en çok bireysel çalgı ve bireysel ses eğitimi alanlarında performans sergilemenin zor olduğu görüşünü paylaşmışlardır. Performans sergilemede en kolay olduğu düşünülen alan koro olmuştur. Bu bulgular, kaygı ile ilgili görüşler ile birlikte değerlendirildiğinde öğretmen adaylarının performans sergilemenin daha kolay olduğunu düşündükleri alanda daha az kaygı duyduklarını göstermiştir. Bununla birlikte bulgular, uzmanlaşmak istenilen alana karşı duyulan ilgi, istek ve çalışma disiplininin performans sergilemedeki zorluk ve kaygıyı azaltmada bir etken olabileceği konusunda fikir vermiştir.

Öğretmen adayları performans sergileme süreci hakkında genellikle bilgi sahibi olduklarını ancak bu konuda yine de ders eğitimleri tarafından bilgilendirilme ihtiyacı duyduklarını belirtmişlerdir. Bu durum, öğrencilerin performans sergileme sürecinde daha fazla rehberliğe ihtiyaç duyduklarını göstermiştir. Öğretmen adayları, bölümleri tarafından genellikle performans sergilemeye teşvik edilseler de bu desteğin ve performans sergileme fırsatlarının daha çok sunulmasına ilişkin bir ihtiyacın varlığı da söz konusudur. Bunun yanında bazı öğrencilerin performans sergileme süreçleri hakkında ders eğitimleri tarafından genellikle bilgilendirildiklerini, bazı öğrencilerin ise bu bilgilendirmenin nadiren yapıldığını ya da hiç yapılmadığı belirtmesi, ders eğitimlerinin performans sergileme süreçlerinde tüm öğrencilere eşit derecede rehberlik ve destek sağlamaları gerektiğini düşündürmüştür. Öğretmen adaylarının «öğretim elemanları» kategorisi altında yer alan diğer görüşleri de bu düşünceleri destekler niteliktedir.

Yöndem (2012, s: 192), performans becerilerinin kazandırılması sürecinde kaygı ve benzeri olumsuz durumların giderilebilmesi için eğitimcilerin her bir öğrencinin bireysel farklılıklarını dikkate alarak bu yönde uygun yaklaşımlar sergilemesi gerektiğini belirtmiştir. Nwokenna vd. (2022) de öğrencilerdeki kaygı ve stresi azaltmak için eğitimcilerin müziksel müdahalelerinin önemine değinmiştir. Çimen'in (2008) çalışmasında da öğrencilerin solo performans hazırlanma konusunda eğitimcilere büyük görevler düştüğü görülmektedir. Bunun yanında öğrenci performanslarının geliştirilebilmesinde özellikle eğitimcilerin geri bildirimlerinin önemine değinen çalışmalar (McPherson vd., 2022; Pirlibeylioğlu & Akın Şişman, 2017) bulunmaktadır. Görüldüğü üzere belirtilen çalışmaların ortak noktası performans sergileme süreçlerinde eğitim faktörüdür. Bu bakımdan performans eğitiminde eğitim odaklı daha kapsamlı çalışmaların yürütülmesi fayda sağlayacaktır.

Bu araştırmada, Müzik öğretmeni adaylarının kendi deneyimleri doğrultusunda uygulamalı alanlarda performans sergileme süreçlerine ilişkin görüşleri incelenmiş ve aynı zamanda öğretmen adaylarının uzmanlaşmak istedikleri alanlar da sorgulanarak farklı bir boyut ele alınmıştır. Bu bakımdan çalışma, müzik öğretmeni adaylarının performans sergileme süreçlerine ilişkin görüşlerinin uzmanlık alanlarındaki tercihleri doğrultusunda da değerlendirilmesi bakımından önemli bir kaynak olarak değerlendirilebilir. Çalışmada aynı zamanda 4 uygulamalı alan dersine ait performans sergileme süreçleri bir arada değerlendirilmiştir. Bu anlamda her bir dersin performans sergileme süreçlerine ilişkin benzerlikler ve farklılıkların görülebilmesine olanak sağlanmıştır. Bu çalışma genel bir tarama çalışması biçiminde ele alınarak araştırma sonucunda ulaşılan bulgular doğrultusunda daha kapsamlı araştırmaların yapılması ve müzik öğretmenliği bölümlerindeki performans sergileme süreçlerinin derinlemesine incelenmesi sağlanabilir.



### KAYNAKÇA

- Atay, B. (2018). *Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Performansı Kaygı Düzeyleri ve Akademik Motivasyon Düzeylerinin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Creswell, John. W. (2017). *Araştırma Deseni: Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları* (S. B. Demir, Ed.; M. Bütün, Çev.; 3. bs). Ankara: Eğiten Kitap Yayıncılık.
- Çakal, A. C. (2019). *Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Dersindeki Başarı Hedefi Yönelimlerinin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ömer Halis Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Niğde.
- Çimen, G. (2008). Konserde çalmaya hazırlık süreci. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 16(1), 297-302.
- Ekinci, H. (2013). Müzik Öğretmeni Adaylarının Solo Sahne Performansına İlişkin Özgüven Algılarının Bazı Değişkenler Bakımından İncelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 2(2), 52-64.
- Erözkan, İ. (2020). *Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Performans Kaygısı ile Bireysel Çalgı Performans Sınavı Kaygısı Arasındaki İlişkinin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Muğla.
- Girgin, D. (2017). Müzik öğretmeni adaylarının çalgı performansı özyeterlik inancı düzeylerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(1), 613-624.
- Gün, E. ve Yıldız, G. (2014). Müzik öğretmeni adaylarına yönelik piyano performansı öz yeterlik ölçeğinin geliştirilmesi. *Journal of Turkish Studies*, 9(5), 1053-1065.
- Jelen, B. (2017). The correlation between music performance anxieties and piano performance self efficacy levels of pre service music teachers. *Idil Journal of Art and Language*, 6(39). 3389-3414.
- McPherson, G. E., Blackwell, J. ve Hattie, J. (2022). Feedback in Music Performance Teaching. *Frontiers in Psychology*, 13, 1-10.
- Mustul, Ö. ve Yüksel, G. (2016). Müzik öğretmeni adaylarının internet kaynaklarını performansa yönelik kullanma durumu. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 5(3), 388-393.
- Nacakçı, Z. ve Dalkıran, E. (2011). Müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin bireysel çalgı sınavına yönelik kaygıları. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(5), 46-56.
- Nwokenna, E. N., Sewagegn, A. A. ve Falade, T. A. (2022). Effects of educational music training on music performance anxiety and stress response among first-year undergraduate music education students. *Medicine*, 101(48), 1-7.
- Onuray Eğilmez, H. (2021). Müzik öğretmeni adaylarının iyi oluşları ile müzik performans kaygıları arasındaki ilişki. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(40), 499-525.
- Pirlibeylioğlu, B. ve Akın Şişman, Ö. (2017). Views of the piano instructors on the piano performance of music teacher candidates. *Journal of Qualitative Research in Education*, 5(2), 1-22.



- Reid, S. (2002). Preparing for Performance. İçinde J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Tokinan Özevin, B. (2014). Öğretmen adaylarının müzik performans kaygılarının bireysel özellikler bakımından incelenmesi. *Fine Arts*, 9(2), 84-100.
- Umuzdaş, M. ve Tök, H. (2020). Müzik öğretmenliği lisans öğrencilerinin çalgı sınavındaki performans kaygı düzeylerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, Milli Mücadele'nin 100. Yılı Özel Sayısı*, 396-410.
- Üzülen, E. D. (2022). *Müzik Öğretmeni Adaylarının Performans Kaygıları ile Çalgı Öz Yeterlikleri Arasındaki İlişki*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.
- Yöndem, S., Yöndem, Z. D., Ünlü, S. E. ve Nartgün, Z. (2019). Müzik eğitimi öğrencilerinde bireysel çalgı performansı başarısının psikolojik ve kişisel özelliklere göre incelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 27(1), 299-307.
- Yöndem, Z. D. (2012). Müzik öğrencilerinde algılanan performans kaygısının fiziksel, davranışsal ve bilişsel özellikleri: Nitel bir çalışma. *Eğitim ve Bilim*, 37(166), 181-194.





## Ruhsal Dengemizin Ritmi

### *Rhythm of Our Spiritual Balance*

Elif Nun Gökçe

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

elifnungokce@mgu.edu.tr

#### Özet

İnsan; duygu ve düşüncelerden oluşan, yaşam döngüsü içinde karşılaştığı tüm karmaşayı zengin becerileriyle kolaylaştırabilen eşsiz bir varlıktır. Anne karnında başlayan yaşam serüveninde içine düştüğümüz ortam benliğimizi şekillendirmekte şüphesiz ki önemli bir rol oynamaktadır. Başarımızı şekillendiren belki de en kıymetli etmen becerilerimizin yanı sıra düşünce yapımızdır. Bununla birlikte olaylar karşısında verdiğimiz tepkiler, aile ve toplum içindeki konumumuzu, hakkımızdaki yargıları, dolayısıyla hayattaki yerimizi, hatta belki de yaşam boyu mutluluğumuzu ya da mutsuzluğumuzu belirlemiş olmaktadır.

Bir konu ya da olayı düşünüş şeklimiz, zihnimizde nasıl canlandırdığımız ve karşı tarafa yansıtma biçimimiz karakterimizin göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bu sebeple düşünce yapımızı geliştirecek, şekillendirilecek ve sakinleştirecek, yaşantımız içinde hata oranımızı azaltacak uygulamalara, becerilere sahip olmak önemlidir.

Gerek iş, okul, gerekse sosyal yaşam ve çevrenin doğurduğu olumsuz şartların sonucunda yoğun stres, baskı altındaki duygu durumuyla mücadelede, psikiyatristlerle ve sakinleştiricilerle kontrol altında tutulmaya çalışılan bir dünyaya dönüştürülmekte olduğumuzu görmekteyiz. Günlük hayatın getirdiği bu sıkıntılara karşı bireyler için müzik, ritim terapiden yararlanabilmesi mümkün olamaz mı? İnsanların, baskı hissettikleri, ihtiyaç duydukları anda ritim sağaltım ile ruh beden uyumunu dengelemeleri mümkün olabilir mi? Ritim sağaltım uygulamaları günlük yaşam yetenekleri arasına sokulabilir mi? Bu beceri, bir seferde büyük kitlelere uygulama modeli esası ile yaygınlaştırılabilir mi?

Bu uygulamayı kendinde gerçekleştirmeyi başarabilen bireylerle ritim terapisi konusunda bir merkeze ya da kuruma ihtiyaç duymadan kendi kendine yetebilen toplum modeli yaratabilir mi?

İnsanlığın başından beri var olan ritim yaşam döngüsündeki uyum, hızlı yaşam, sınavlar, toplumun beklentileri sebebiyle sekteye uğramıştır. Bu araştırma konusunun nihayetinde, insanın yeniden kendini keşfetmesinin kolay uygulamalarından birisine, müzik eğitimcileri aracılığıyla ulaşabileceğimiz düşünülmektedir.

Geçen her saniye aslında bir ritim parçasıdır. Sınavlara hazırlanan çocuklar, saniyelerle yarışmaları sebebiyle ritmi yönetebilme ya da farkında olmadan ritimle buluşma kaygısı duymaktadırlar. Aslında üzerinde durduğumuz konu, kendi ritmimizi yeniden yakalamak adına birçok yaş ve disiplini etkilemektedir. Bireylerin birbirleriyle iletişim becerilerini artırabilmesine katkıya ek olarak, kendi iç dünyasını keşfedebilmesi ve eşit düzeyde kurulan ilişkiler için bireye yardımcı olabileceği inancını taşımaktayız.

Bu çalışmayla İbni Sina ve Farabi'den aldığımız müzik terapi mirasının ışığında, ülkemizde ve dünyadaki müzik terapi akımına ritim açısından yaklaşarak, müzik bilimine katkı sunulabileceğine inanılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, ritim, terapi, ruh, kaygı



## Abstract

Person; It is a unique entity consisting of emotions and thoughts that can facilitate all the confusion encountered in the life cycle with rich features. The environment in which we will go in the adventure of life that begins in the womb definitely plays an important role in shaping our selves. It is our thinking, as well as our imperfections, that shape our success, perhaps the most valuable. However, the reactions to the experiences have determined our internal position in the family and society, the judgments about us, therefore our place in life, and perhaps even our lifelong happiness or unhappiness.

The way we think about a subject or event, how we visualize it in our minds and how we reflect it to the other side are accepted as an indicator of our character. For this reason, it is important to have practices and skills that will improve, shape and calm our way of thinking, and reduce our error rate in our lives.

We see that we are being transformed into a world that is trying to be kept under control with psychiatrists and tranquilizers, in the fight against intense stress and oppressed mood as a result of the negative conditions created by both work, school, social life and the environment. Is it not possible for individuals to benefit from music and rhythm therapy against these problems brought by daily life? Is it possible for people to balance their soul-body harmony with rhythm therapy when they feel pressure and when they need it? Can rhythm therapy applications be included in daily life skills? Can this skill be disseminated to large audiences at once on a model basis?

Can it create a self-sufficient society model without the need for a center or institution for rhythm therapy with individuals who can achieve this practice on their own?

The harmony in the rhythm life cycle, which has existed since the beginning of humanity, has been interrupted by fast life, exams, and society's expectations. It is thought that, at the end of this research topic, we can reach one of the easy applications of self-discovery through music educators.

Every second that passes is actually a piece of rhythm. Children preparing for exams are worried about being able to manage the rhythm or meeting the rhythm unconsciously because they compete with seconds. In fact, the subject we focus on affects many ages and disciplines in order to recapture our own rhythm. In addition to contributing to individuals' ability to increase their communication skills with each other, we believe that it can help individuals discover their inner world and establish relationships on an equal basis.

With this study, it is believed that in the light of the music therapy legacy we received from Ibn Sina and Farabi, we can contribute to the science of music by approaching the music therapy movement in our country and in the world in terms of rhythm.

**Keywords:** Music, rhythm, therapy, spirit, anxiety

## YÖNTEM

Bu araştırmada nitel yaklaşım kullanılıp konuyla ilgili kaynaklardan yararlanılarak var olan bilgilerin üzerine bir akademik uygulama çıktısı ilave edilip müzik eğitimine ve ritim olgusuna sağlık perspektifinden yaklaşımla sürdürülebilir katkıda bulunabilme amaçlanmıştır.

## GİRİŞ

20. Yüzyılda, çağa ayak uydurabilme notasında insanoğlunun yaşadığı karmaşa içinde belki de en yaygın karşılaşılan hastalık strestir. Sıkıntılı ya da gerilim içeren bir durum karşısında yaşadığımız kaygı bozukluğu hali çoğu zaman zihni ele geçirerek yaşantıları



bozguna uğratabilmektedir. Birey olarak düşünüş, olayları zihnimizde canlandırış şeklimiz, karşı tarafa yansıtma biçimimiz karakterimizin göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bu sebeple düşünce yapımızı geliştirecek, şekillendirilecek ve sakinleştirecek hatta yaşantımızda hata oranımızı azaltacak uygulamalara, becerilere sahip olabilmek önemlidir.

İnsan; duygu ve düşüncelerden oluşan, yaşam döngüsü içinde karşılaştığı tüm karmaşayı zengin becerileriyle kolaylaştırabilen eşsiz bir varlıktır. Başarımızı şekillendiren belki de en kıymetli etmen, becerilerimizin yanı sıra geliştirdiğimiz düşünce yapısıdır. Olaylar karşısında verdiğimiz tepkiler; bireyin aile ve toplum içindeki konumunu, hakkındaki yargıları, hayattaki yerini ve belki de yaşam boyu elde edeceği mutluluk ya da mutsuzluğu belirleyen etmenleri oluşturmaktadır. İnsanoğlu, hayatı boyunca günlük yaşamı içinde stres yaratabilecek sayısız uyaranla karşı karşıya kalabilmektedir.

Bireylerin yaşadığı tüm bu içsel çalkantı hali, son dönemde ‘Stres’ olarak tek bir kelime ile tanımlanabilmektedir. Stres sözcüğünü ilk kez İngiliz bilim adamı, fizikçi, Robert Hooke kullanmıştır. Robert Hooke, 17. Yüzyılda, stres kavramını, nesne ile nesneye uygulanan dış güç arasındaki ilişki olarak açıklar (Akman, 2004). ‘Sözcük Latince kökenli olup “estrica” sözcüğünden dilimize geçmiş, insanların huzuru, sağlığı açısından bir uyarı, bir tehlike işareti olarak algılanmıştır’ (Erdoğan vd., 2009:447-461). Birey herhangi bir durumda tehlikede ya da güvensiz hissettiği anda panik duygusuyla yüzleşebilmektedir. Bu duygu ile baş edebilmenin yollarını keşfetmek, günümüzde tıp dünyasının yakından ilgilendiği sağlık sorunlarının başında gelmektedir.

### **Uygulamaya Dayalı Ritim Terapiden Yararlanarak Kaygı Bozukluğu Durdurulabilir**

Dünyada döngü olarak kabul ettiğimiz her şeyde bir ritim olduğunu görmekteyiz. Çok basite indirgeyerek örnekleme gerekirse; mevsimler, aylar, haftalar, günler, saatler aslında sayısal veriden ibaret değildirler. Saydığımız tüm bu döngüsel takvim, bir ritimin bütünü oluşturmaktadır.

Yaşamımızın göstergesi nefesin ardışık dizilim hali de bir ritimdir. Sağlıklı, yetişkin bir bireyde solunum sayısı dakikada 12–20, çocuklarda 16–22, bebeklerde ise 18-24 olarak verilmektedir.

| <b>Çocuk grupları</b>     | <b>Yaşları</b>        | <b>Normal Solunum Oranları</b> |
|---------------------------|-----------------------|--------------------------------|
| Yeni doğanlar ve bebekler | En fazla 6 aylık için | 40-60 solunum / dk             |
| Bebekler                  | 6 ila 12 aylık        | 18-24 solunum / dk             |
| Çocuklar                  | 6 ila 12 yaşında      | 16-22 solunum / dk             |
| Yetişkinlerde             |                       | 12-20 solunum / dk             |

**Tablo 1.** <http://www.acibadem.com.tr> adresinden alınan veriler ışığında hazırlanmıştır.

İnsanlığın başından beri var olan ritim yaşam döngüsündeki uyum ve uyum hızı, toplumun ve özellikle de toplumun en küçük yapı taşı olan ailelerin, bireylerden beklentileri sebebiyle (yaşam standardı, sınavlar, kariyer koşullandırılmaları vb.) sekteye uğramıştır.

Bireyler, gerek iş, okul gerekse sosyal yaşamda çevrelerinin doğurduğu olumsuz şartlar sonucunda yoğun stres ve baskı altında kalan bir duygu durumuyla mücadelede etmek zorunda kalabilmektedirler.

Günlük hayatın getirdiği bu sıkıntılara karşı bireyler için müzik öğretilerinin en kolay uygulanabilir hali olan ritim terapiden yararlanılması mümkün olabileceği düşünülmektedir.



Kaygı bozukluğunun yüksek olduğu bir duygu durumunda, sınıf ortamı gibi çok sesli ve hareketli bir alanda dengede kalabilmek her birey için aynı kolaylıkta değildir ya da kimi bireyler için bu durum oldukça zorlayıcı olabilmektedir.

Tüm söz konusu stres sağaltımı için müzik terapisi üzerine ülkemizde, nöroloji ve müzik disiplini bağlamında çalışmalar yapan nörolog Şükrü Torun, tespitlerinde defaatle “Müzik, müzik-dışı işlevlerle ilgili nöral süreçlere erişime yardımcı olan; bir anlamda, beynin-zihnin ve duyguların kapılarını açan etkili bir 'anahtar', diğer bir deyişle güçlü bir 'araç'tır. Kanıtı dayalı müzik terapisi uygulamalarında, bağlantısal beyin ağ organizasyonunun müzikle açılan kapılardan içeri girerek terapötik ilişkiyi kuran, fiziksel ve mental iyileşmeler sağlamaya yönelik terapötik müdahaleleri gerçekleştiren asıl güç ‘müzik terapisti’dir” görüşünü paylaşmaktadır (Torun, 2022:10).

Uygulamaya dayalı terapi çalışmaları, terapistin kendi tecrübe ve birikimlerinden yola çıkarak hazırladığı bir programı, danışan ya da danışan topluluğuyla paylaştığı süreçten oluşmaktadır. Uygulamaya dayalı bir terapi çalışması için İstanbul, Sarıyer İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü kanalıyla 2017 Yılında, Sarıyer, Uskumruköy’de bulunan ‘Anafartalar İlköğretim Okulu’, 1-A ve 1-C sınıfları öğrencilerine gönüllü müzik öğretmenliği yapmak üzere Elif Nun Gökçe görevlendirilmiştir. Yaş aralığı altı, yedi olan ve toplam 45 çocuktan oluşan bir öğrenci grubuyla dört yıl süreyle yaptığımız müzik ve ritim terapi çalışmasının çıktısı önemli bir gösterge oluşturmaktadır.

Söz konusu sınıflardaki çocuklar arasında 11 çocuğun anne ve babası ayrılmış, iki çocuğa disleksi tanısı konulmuş, 10 çocukta uyum sorunları tespit edilmiştir.

Sarıyer Milli Eğitim Müdürlüğünden alınan izinle gönüllü müzik öğretmeni olarak yer aldığım bu çalışmanın ilk adımında, birlikte uygulanabilecek basit ritim kalıplarıyla öğrencileri ‘anda’ ve sınıf birliği öznesinde tutmayı başarma güdüsünü kazandırmak hedeflenmiştir. Bu hedef üzerinde etkili fikirlerden birini Şükrü Torun; ‘Ritim, insanların müziğe katılımını ve etkileşimi kolaylaştıran en güçlü müzik elemanıdır.’ şeklinde açıklamaktadır. (Torun, 2022:4)

### **Uygulamaya Dayalı Ritim Terapide Ellerimiz ve Yeni İsimleri: Tam - Ta - Ki**

Öncelikle ritim çalmak için ellerimize çocukların yaşları ve dil becerileri düşünülerek telaffuz kolaylığı açısından söylenebilecek hecelerle isimler verilmiştir. Sağ el “**TA**”, Sol el “**Kİ**” heceleriyle tanımlanmıştır. Çocuklara, daha önceden belirlenmiş olan ritim kalıpları bir düzen içinde ve rehberin belirttiği hızda, sıra üstünde ya da bir zeminde elleriyle çaldırılarak komut takibi yaptırılmıştır. Bu çalışmada eller tek tek isim alırken iki elin aynı anda bir zemine vurması “**TAM**” hecesiyle tanımlanmıştır.

İlk olarak tüm sınıfa aynı anda gösterilerek verilen Kalıp ‘TAM TA Kİ TA’ olarak uygulanmıştır. Uygulamada ‘çift el, sağ el, sol el, sağ el’ şeklinde anlatım özellikle çocukların tümünün yönleri tam olarak bilmemesinden ve yaşlarının küçük olmasından dolayı zor olacağından elleri isimlendirmek çalışmayı kolaylaştırmıştır.

Ardından kalıbı ikiye katlayarak uyum süresi uzatılmıştır.

“Tam Ta Ki Ta Ki Ta Ki Ta”

Son olarak, yapı biraz daha velveleli yani karmaşık birleşim içerir hale getirilmiştir.

Tam Taki Ta

Tam Taki Ta

**Birinci Ders Çıktısı**

Tam Taki Taki Taki Taki Taki Ta  
Tam Ta Tam Ta Tam Taki Ta Ki  
Tam Ta Tam Ta Tam Taki Ta Ki  
Tam Ta Tam Ta Tam Taki Ta Ki  
Taki Taki Taki Taki Ta

Terapistin yanı sıra sınıf öğretmenleri Hasan Erdem ve Kemal Tanış'ın da hazır bulunduğu çalışmalarda, sınıflar uyum içinde birlikte hareket etmeyi başarmış ve katılım tam olarak sağlanabilmektedir. Öğretmenin verdiği farklı birleşimlerdeki, karmaşık yapıya sahip ritim örgüleri çocuklar tarafından kolaylıkla ve istekli bir katılımıyla çalınmıştır.

**Şekil 1. Anafartalar İlköğretim Okulu 2-A Sınıfı Öğrencileri ile 3. Ders, (2019). Elif Nun Gökçe arşivinden.**



### BULGULAR

Çocuklara 0-6 yaş olarak tanımlanan okul öncesi dönemde verilen müzik eğitimi, çocukların kendilerini ifade edebilmelerini, matematiksel, sözel, görsel, bedensel ve elbette müzikal zekâ gelişimlerinin güçlü şekillenmesinde etkili bir rol oynamaktadır.

Stres, kaygı bozukluğu gibi psikolojik nedenli rahatsızlıklarının tanımlamaları ve nedenleri hususunda tıp dünyasında disiplinler arası kolektif yaygın bir çalışma gözle görülür oranda artmıştır.

Son yıllarda sıkça duyduğumuz anksiyete; günlük hayatın her hangi bir anında kaygı ve endişe halinin tırmanması olarak kullanılan bir tanımlamadır. Bireyde ansızın ya da kimi zaman çok belirgin değişkenlerden kaynaklanabilmektedir. Sözü ettiğimiz değişkenler ayrılık, taşınma, iş değişikliği, sınav, topluluk önünde sunum gibi farklı birçok nedenden ve duygulardan oluşabilmektedir. Bireylerde bu duygu bozukluğu hissi zamanla normal seviyeye gelebilmekte



ya da yok denilebilecek kadar azalmakta ve kişi normal yaşantısına devam edebilmektedir. Kimi zaman ise bu duygu durumu bozuklukları günlük yaşamı sekteye uğratacak, hayatın normal uygulamalarını engelleyecek boyutta yüksek seviyeye erişebilmekte, hatta kronikleşebilmektedir. Toplumda oldukça yaygın olarak görülmesinden anlaşılacağı üzere kaygı bozuklukları her yaşta insanı etkileyebilmektedir. Karşılaşılan bu etkiler sadece ruhsal olarak kalmayıp yetersizlik duygusunun yoğunluğu karşısında kimi zaman nefes darlığı, kalp çarpıntısı, uykusuzluk, iştahsızlık, aşırı terleme, kızarma, mide bulantısı, kusma gibi fiziksel tepkimeye de dönüşebilmektedir. Stres ya da baskı gibi nedenlerden doğan kaygı bozukluğu denen olgu, hem ruhsal hem de fiziksel sıkıntılar yaratabilmektedir.

### SONUÇ ve ÖNERİLER

25 Kişilik sınıfla deneysel amaçla 4 haftalığına çıkılan yolculuk yaklaşık 4 yıl sürmüştür. Çalışılan sınıfın 5 öğrencisi Tübitak Matematik Olimpiyatları'nda 2019-2020 yıllarında sınıflarını ve okullarını temsil etmişlerdir. Öğrenciler artık 13 yaşında olup okulları değişse de arkadaşlık ve güven duyguları bağıni korumaktadırlar. Bir müzik eğitimcisi için ritim olgusunu hayata geçirebilmenin önemini tüm müzik eğitimcileri için en önemli öğretilenden biri olabileceği düşünülmelidir. Çalışmanın sonunda görülmüştür ki çalgı öğrenme disiplinin zorluğu, nota bilgisi gerektirmeyen ritim becerisini geliştirerek aşılabilen ve büyük kitlelerle paylaşmak mümkün olabilmektedir. Müzik öğretmenliği eğitimi veren kurumlar içinde müfredatta her ne kadar Orf Yöntemi eğitiminin dinamikleri görülüyor olsa da alanda çalışan müzik öğretmenlerimizde henüz yaygın bir geri bildirim görülmemektedir. Bu sebeple zihinsel yorgunluklar, stres ve kaygı bozukluğunun aşılabilmesinde toplumun sanat önderleri müzik öğretmenlerimize büyük bir fırsat ve sorumluluk düştüğü düşünülmektedir. İlköğretim evresinde verilecek eğitimle bu uygulamayı kendinde gerçekleştirmeyi başarabilen çocuklar sayesinde, ritim terapisi konusunda bir merkeze ya da kuruma ihtiyaç duymadan kendi kendine yetebilen sakin, kontrollü bireylerden oluşan, farkındalığı yüksek bir topluma dönüşmenin mümkün olabileceği düşünülmektedir. Çocuklarda gerçekleştirilen bu uygulama ile bireyin sosyal, fiziksel, zihinsel ve bilişsel gelişime daha hızlı kavuşabileceği kanısı oluşmuştur. Bu çalışma konusunun nihayetinde, insanın yeniden kendini keşfetmesinin en kolay uygulamalarından birisine, müzik eğitimcileri aracılığıyla ritmi yeniden yakalayarak ulaşabileceğimiz düşünülmektedir.

### KAYNAKÇA

- Akman, S. (2004). "Stresin Nedenleri ve Açıklayıcı Kuramlar". Türk Psikoloji Bülteni. s.34-35.
- Erdoğan, T., Ünsar, S., Süt, N. (2009). "Stresin Çalışanlar Üzerindeki Etkileri: Bir Araştırma". Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi. Cilt:14. sayı:2. s. 447- 461.
- İçelli, E. (2012). "İlköğretimde Müzik Öğretim Yöntemlerinin Değerlendirilmesi ve Bir Öneri". Haliç Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Torun, Ş. (2022). "Kanıtı Dayalı Müzik Terapisi Uygulamalarında Müziğin Rolü". Anadolu Tıbbi Dergisi. s.4
- <https://www.acibadem.com.tr/hayat/yasam-bulgulari-ile-ilgili-onemli-gostergeler-nelerdir/>



## Klasik Müzik Yarışmaları ve Performans: Rekabet Ortamının Müzik Performansı Üzerindeki Etkileri

### *Classical Music Competitions and Performance: The Effects of Competition on Musical Performance*

**Emrah Ergene**

Trabzon Üniversitesi

emrahergene@trabzon.edu.tr

#### **Özet**

Klasik müzik alanında düzenlenen uluslararası müzik yarışmaları, genç müzisyenlerin kariyerlerini inşa ederken ihtiyaç duydukları görünürlüğü sağlamak açısından önemli bir yere sahiptir. Sanatın sübjektif doğası gereği müzik yarışmalarının varlıkları ve sonuçlarının meşruluğu tartışılmaya devam etse de uluslararası yarışmaların genç müzisyenlerin kariyerleri üzerindeki etkileri göz ardı edilemez. Öte yandan, performans dayalı yarışmaların hem hazırlanma süreciyle hem de sahne deneyimi kazandırma imkanlarıyla müzisyenleri profesyonel yaşama hazırladığı da yaygın olarak kabul edilir. O halde müzisyenlerin eğitimleri ve kariyerleri üzerinde çeşitli etkileri olan yarışmaların müziğin icrası üzerinde de doğrudan etkileri de söz konusu mudur? Şayet öyleyse, yarışmalardaki rekabet ortamı bir müzisyenin icrasındaki hangi parametreler üzerinde kendisini gösterir? Bir müzisyenin yarışma icrası ile konser icrası arasında farklılıklar bulunabilir mi? Bu bildiride, yukarıdaki soruların cevapları hem literatür taraması hem de uzman görüşlerine dayanarak tartışılacaktır. Bu noktada, müzisyenlerin yarışmadaki icralarının, geleneğe bağlılık ile özgünlük arasında nereye konumlandığı, performanslarını oluşturan eserlerin seçiminde nasıl bir yol izledikleri ve değerlendirme olgusu karşısında hangi stratejilere yöneldikleri hakkında tespitler paylaşılacaktır. Çalışmada rekabet-performans ilişkisi müzik performansının kuramsal art alanı bağlamında ortaya konmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik yarışmaları, Müziksel performans, Strateji, Rekabet

#### **Abstract**

*International music competitions organized in the field of classical music have an important place in providing young musicians with the visibility they need to build their careers. Although the legitimacy of the existence and results of music competitions continues to be debated due to the subjective nature of art, the impact of international competitions on the careers of young musicians cannot be ignored. On the other hand, it is widely accepted that performance-based competitions prepare a musician for professional life, both through the preparation process and the opportunities to gain stage experience. So, do competitions, which have various effects on musicians' education and careers, also have a direct impact on the performance of music? If so, on which parameters of a musician's performance does the competitive environment in competitions manifest itself? Can there be differences between a musician's competition and concert performances? In this paper, the answers to the above questions will be discussed based on both a literature review and expert opinions. At this point, findings will be shared about where musicians' performance in a competition is positioned between adherence to tradition and originality, how they choose the works that make up their performance, and what strategies they adopt in the face of the phenomenon of evaluation. The study will try to reveal the relationship between competition and performance in the context of the theoretical background of music performance.*

**Keywords:** Music competitions, Musical performance, Strategy, Competing



## GİRİŞ

Klasik müzik yarışmaları, yaklaşık 130 yıllık kurumsal geçmişlerinde çok sayıda tartışmanın odağında yer alır. Yarışmaların tarafsızlık iddialarının yanı sıra sağladıkları faydaları ve olası zararları, müzik çevrelerinde pek çok kez kamplaşmalara neden olur. Müziğin sübjektif yapısı, yarışmaların meşruluğunu bir yandan tartışılır kılarken; yarışmaların genç sanatçıların kariyerleri üzerindeki olumlu etkileri ise bu kurumların önemine dikkat çekmektedir. Zira yarışmalar, genç müzisyenlere kariyerlerini şekillendirirken gerekli olan tanınırlığı kazandırmanın yanı sıra, performans bazında deneyim kazandırarak onları profesyonel yaşama da hazırlar.

Müzisyenlerin kariyerlerine ve sanatsal evrimlerine olan çok yönlü etkileri dikkate alındığında, bu kurumların müzik performansı üzerinde doğrudan bir etkisinin olup olmadığı sorusu akla gelmektedir. Bu durumda, yarışmaların yarattığı rekabetçi atmosfer, bir sanatçının performansındaki hangi değişkenleri etkiler? Bir müzisyenin yarışma için hazırladığı performansı ile konser performansı arasında ne tür farklar bulunabilir? Bu bildiride, bu soruların yanıtlarını literatürdeki çalışmalar ve uzman görüşleri ışığında ele alacağım. Yarışma ortamının bir müzisyenin performansını nasıl etkilediği konusunda ampirik bir çalışma yapmanın zorluğu bir yana bu konuda literatürde de ciddi bir eksiklikler bulunmaktadır. Bu sebeple, sanatçıların bireysel perspektifleri ve performans stratejileri bu boşluğu doldurabilecek değerli bilgiler sunmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan yarışmalar, performans odaklı olan klasik müzik yarışmalarını kapsamaktadır. Toplanan veriler piyano yarışmaları özelinde olsa da çalışmadaki bulgu ve tespitler diğer çalgı branşlarında düzenlenen yarışmalar ve bu yarışmalarda gözlemlenen performans dinamikleri açısından da kapsayıcıdır.

### KLASİK MÜZİK YARIŞMALARININ TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Müzikal rekabetin kökleri, müziğin kendisi kadar eskidir. Ancak klasik müzik alanında, uluslararası platformlarda ve kurumsal yapıda düzenlenen yarışmalar yaklaşık 130 yıl öncesine dayanmaktadır. Bu tarihsel süreç ilk uluslararası klasik müzik yarışması olarak nitelendirilen Anton Rubinstein Yarışması ile başlar (Cline, 1985; McCormick, 2015). 1890'da St Petersburg'da ilk kez düzenlenen Anton Rubinstein Yarışması, 1910 yılına dek beş yılda bir, farklı şehirlerde; Berlin, Viyana, Paris ve iki kez St. Petersburg'da gerçekleştirilir. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması bu serinin sona ermesine neden olur. Savaşın yıkıcı etkileri sonrasında, Avrupa'nın kültürel ve sosyal yaşamının toparlanma süreci 1920'li yılların ortalarına kadar sürer. Bu dönemin ardından, Polonya'da devlet destekli olarak düzenlenmeye başlayan Chopin Yarışması (1927), Belçika'da Kraliçe Elisabeth Yarışması (1937), İsviçre'de Cenevre Yarışması (1939) gibi yeni yarışmalar ortaya çıkar.

İkinci Dünya Savaşı, yarışmaların organize edilmesi ve yeni yarışmaların ortaya çıkması açısından ciddi bir engel olur.<sup>27</sup> Ancak savaş sonrası dönemde, yarışmalar etkinliklerini sürdürmeye başlarken dünyanın farklı merkezlerinde çok sayıda yeni yarışma organizasyonu ortaya çıkar. İkinci Dünya Savaşı'nı takip yıllarda etkisini daha güçlü bir şekilde gösteren Soğuk Savaş dönemi, küresel politikanın müzik yarışmalarına yansımaları gözler önüne serer. Özellikle Doğu Bloğu'nu temsil eden SSCB<sup>28</sup> ve Batı'nın önde gelen gücü ABD, bu dönemde kültürel bir rekabetin içine girerek en iyi müzisyenleriyle kendilerini bu müzikal arenada ispatlama çabası içine girerler.

<sup>27</sup> Buna bir istisna 1943 yılında Alman işgali altında olan Fransa'da ilk kez ulusal olarak düzenlenen Marguerite Long-Jacques Thibaud Yarışması'dır.

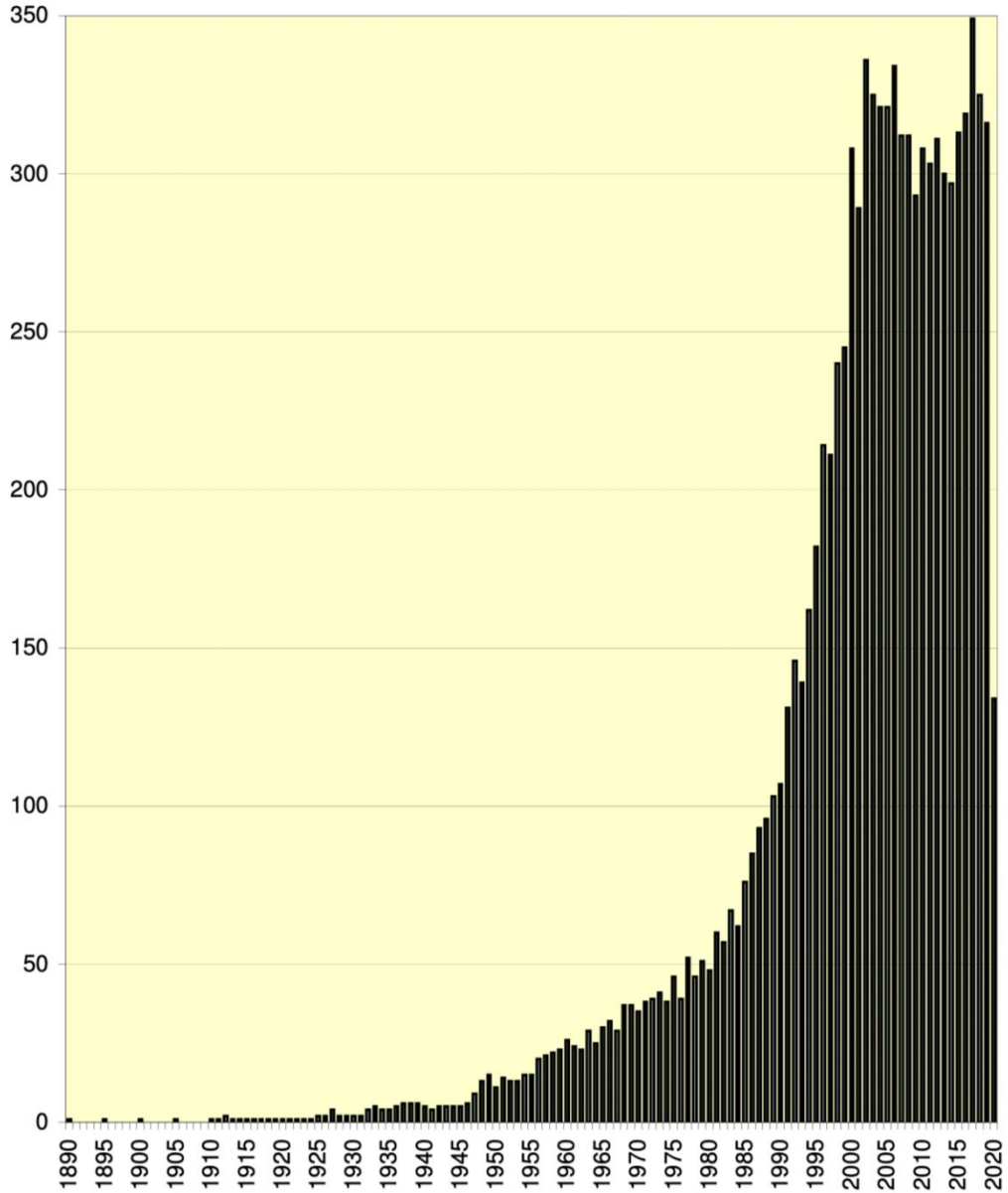
<sup>28</sup> Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Birliği.





Yarışma organizasyonlarının sayısındaki artışla beraber müzikal performans alanında rekabetin giderek daha kurumsal bir yapı kazanması, yarışmaların işleyişinde belirli standartlara olan ihtiyacı da doğurur. Bu ihtiyaçlar doğrultusunda, 14 uluslararası yarışma organizasyonunun bir araya gelmesiyle 1957 yılında bir meta-organizasyon olan Dünya Uluslararası Müzik Yarışmaları Federasyonu (WFIMC)<sup>29</sup> kurulur.

**Şekil 1. Uluslararası Piyano Yarışmalarının Yıllara Göre Düzenlenen Etkinlik Sayıları (Alink-Argerich Foundation, 2021)**



Yukarıdaki grafik klasik müzik alanında düzenlenen uluslararası piyano yarışmalarının yıllara göre düzenlenen etkinlik sayılarını göstermektedir. 1999 yılında kurulan bir başka meta-organizasyon olan Alink-Argerich Vakfı'nın (AAF)<sup>30</sup> derlediği verilerden oluşan grafikte yıllar içinde uluslararası piyano yarışmalarının etkinlik sayılarındaki artış net bir şekilde görülmektedir. 1950'lerden 2002 yılına kadar sürekli bir artış trendi olurken, 2002 sonrası kısa

<sup>29</sup> World Federation of International Music Competitions.

<sup>30</sup> Alink-Argerich Foundation.



bir durgunluk dönemi yaşanır. 2000’li yıllardan itibaren her yıl 300 civarında uluslararası piyano yarışması düzenlenirken, 2017’de tekrar yarışma sayılarında bir rekor yakalanır ve o yıl yaklaşık 350 etkinlik gerçekleşir. Alınk’in öngörüsüne göre dünya çapında 900’den fazla uluslararası piyano yarışması bulunmaktadır. Bu istatistiklere diğer çalgı kategorilerinde düzenlenen yarışmaların yanı sıra amatör, ulusal ve karma yarışmaları da eklediğimizde, klasik müzik alanında düzenlenen yarışma sayısının binlerce olduğu ve bu kurumların klasik müzik camiasının hatırı sayılır aktörlerinden oldukları anlaşılmaktadır.

### **YARIŞMA TÜRLERİ VE SINIFLANDIRMA PARAMETRELERİ**

Yarışma sayılarında yüksek oran bu kurumların büyük bir yelpazedeki çeşitliğiyle de paralellik gösterir. Zira yarışmaları farklı türlere ayrıştırılabilmek ve parametrelere göre sınıflandırılabilmek mümkündür. Aşağıda klasik müzik yarışmalarının çeşitli parametrelere göre yapılmış sınıflandırılmaları yer almaktadır.

#### **Odak:**

- Performans Odaklı Yarışmalar (İcra): Bu yarışmalar, bir müzisyenin sahnedeki icra yeteneğini değerlendirir.
- Üretim Odaklı Yarışmalar (Kompozisyon): Bu yarışmalar, bir bestecinin müzikal üretimini değerlendirir.

#### **Kategori:**

- Solo Çalgı/Ses Yarışmaları: Tek bir çalgı/ses ile icra edilen performansların değerlendirildiği yarışmalar.
- Çoklu Çalgı/Ses Yarışmaları: Oda müziği gruplarının veya korolarının performansını değerlendirildiği yarışmalar.
- Şeflik Yarışmaları: Orkestrayı yönetme becerisini değerlendirildiği yarışmalar.
- Karma Yarışmalar: Çeşitli çalgı kategorilerin bir arada değerlendirildiği yarışmalar.

#### **Katılımcı Seviyesi ve Yaşı:**

- Profesyonel Yarışmalar: Profesyonel olma hedefindeki müzisyenlerin katıldığı yarışmalar. Ortalama 18 yaş üstü için düzenlenir.
- Öğrenci/Gençlik Yarışmaları: Genç ve çocuk kategorisine ayrılır ve eğitim almakta olan müzisyenler için düzenlenir. Ortalama 18 yaş altı için düzenlenir.
- Amatör Yarışmalar: Profesyonel bir eğitimi olmayan, ancak müziğe ilgisi olan bireylerin katıldığı yarışmalar.

#### **Kapsam:**

- Kurum İçi Yarışmalar: Bir müzik okulu veya konservatuvar içerisinde düzenlenir.
- Bölgesel Yarışmalar: Belirli bir bölge veya şehirdeki katılımcıları hedefler.
- Ulusal Yarışmalar: Bir ülkenin genelini kapsar.
- Uluslararası Yarışmalar: Farklı ülkelerden katılımcıların yer aldığı yarışmalar.

#### **Düzenlenme Ortamı:**

- Çevrimiçi Yarışmalar: Dijital platformlarda önceden gönderilen kayıtların değerlendirilmesiyle gerçekleştirilir.
- Canlı Yarışmalar: Fiziksel mekanlarda, canlı performanslarla düzenlenir.



- Hibrit Yarışmalar: Hem çevrimiçi hem de canlı etkinliklerden oluşur.

#### **Aşama Sayısı:**

- Tek Aşamalı Yarışmalar
- İki Aşamalı Yarışmalar
- Üç veya Daha Fazla Aşamalı Yarışmalar

Müzik yarışmaları, işleyişleri itibarıyla tek bir kategoriye sığdırılmayacak kadar büyük bir çeşitliliğe sahiptir. Sahip oldukları bu zengin çeşitlilik, yarışmanın kapsamından, yaş kategorilerine, çalgı dallarına, aşama sayısına ve repertuvarına kadar birçok değişkene bağlıdır. Orkestralı veya oda müziği aşamalarını olup olmaması, değerlendirme yöntemleri ve ödül miktarları bile sınıflandırma parametreleri olabilir. Bu sebeple yukarıdaki sınıflandırma daha da genişletilebilir.

Yarışmalar aynı zamanda keskin olmayan çizgilerle hiyerarşik olarak da birbirinden ayrılmaktadır. Bunu belirleyen ise sahip oldukları sembolik, iktisadi ve sosyal sermayelerdir. Bu sermaye bütünü, yarışmanın prestijinin (sembolik sermaye), finansal kaynaklarının (iktisadi sermaye) ve bağlantılarının (sosyal sermaye) toplamıdır. Bir yarışmanın hiyerarşisi, bu sermayelerinin hacmine göre şekillenir. Bunun yanı sıra yarışmanın önceki kazananlarının kariyerlerinin nasıl geliştiği de hiyerarşiyi belirleyen önemli faktörlerden biridir. Öne çıkan yarışmalar, kazananlarına büyük pazarlara erişim olanağı tanıyarak onlara müzik sektöründe güçlü bir görünürlük kazandırır. Bu bağlamda, yarışmanın sunduğu ödüller ve kazananların sektördeki görünürlüğü, bir yarışmanın hiyerarşideki yerini belirleyen anahtar unsurlardır (Ergene, 2022, s. 168–200). Yarışmalar arasındaki hiyerarşi net sınırlarla belirlenmemiş olup, sermayelerin hacmi ve kalitesiyle şekillenmektedir. Söz konusu hiyerarşinin varlığı genellikle sektörün aktörleri tarafından bilinir ve sektörün genel kabullerinin bir parçasıdır.

### **YARIŞMALARIN İŞLEVLERİ**

Yüzyıldan uzun bir süredir klasik müzik ekosisteminde yerini koruyan müzik yarışmaları çeşitli işlevlere sahiptir. Yarışmalarının en temel işlevi, elbette genç yeteneklerin keşfedilmesidir. Bu işlev, klasik müzik alanına ihtiyaç duyulan taze kanı sağlamak ve bu alanın kültürel ve ekonomik sürdürülebilirliğini desteklemek için hayati bir öneme sahiptir. Elbette yarışmalarda birinci olmak veya iyi bir derece yapmak sadece bir başlangıçtır; genç sanatçıların kariyerlerinin başlatılması ve müzik dünyasında etkili bir konum kazanmaları da gerekli olan bir sonraki aşamadır. Ancak bu ikinci aşama, genellikle büyük yarışmalara özgüdür, yerel veya gençlik yarışmaları genellikle sadece yetenekleri keşfetmek ve görece kısıtlı bağlantılar sunmakla sınırlı kalır. Profesyonel piyanistleri hedef alan yarışmalar, katılımcılarına müzik endüstrisinde tanınır hale gelmeleri ve kariyerlerini oluşturmalarında önemli imkanlar sunar.

Yarışmaların temel işlevlerinden biri, müzisyenlerle endüstri arasında bir köprü oluşturmaktır. Konservatuvarlar, orkestralar, plak şirketleri, festivaller ve konser salonları gibi sektördeki diğer aktörlerle hem doğrudan hem de dolaylı ilişkiler kurulmasına zemin hazırlarlar. Yani, yetenekli genç müzisyenleri belirlenmesinde söz konusu aktörler için bir eleme ajansı olarak işlev görürler (Horowitz, 1990, s. 148). Öte yandan, küçük ölçekli yarışmaların genç yetenekleri daha üst yarışmalara hazırlayıcı nitelikte bir işlevi olduğu söylenebilir. Sembolik ve sosyal sermayeleri daha kısıtlı olan bu yarışmalar, genç müzisyenlerin büyük yarışmalara katılmadan önce deneyim kazanmalarına yardımcı olur. Zira bu tür yarışmaların, sektördeki etkisi ve görünürlüğü de sınırlıdır.

Bununla birlikte yarışmaların arkasında çeşitli farklı amaçlar da bulunabilir. Bunların arasında tanınmayan bir besteciye tanınırlık sağlamak, büyük bir müzikal kişiliğin ismini



yaşatmak, bir ülkenin klasik müzik geleneğini tanıtmak veya bir şehrin kültürel yaşamına katkıda bulunmak gibi amaçlar yatabilmektedir.

Yarışmaların eğitimsel açıdan da önemli kazanımları bulunmaktadır. Başvurularda istenilen görsel/işitsel kayıtların hazırlanma süreci, genç sanatçıların kendi performanslarını eleştirel bir şekilde dinleyebilme ve öz değerlendirme yapabilme becerilerini geliştirir. Bu, onların kendi performanslarını günümüz standartlarıyla kıyaslamalarını ve kendilerini geliştirmelerini teşvik eder. Ayrıca yarışmanın imkanları doğrultusunda iyi bir konser salonunda ve kaliteli bir çalgıyla seyirciyle buluşma şansı yakalayabilirler. Tüm bu süreçler, genç müzisyenlerin profesyonel dünyaya hazırlanmalarında onlara yardımcı olur.

Yarışmalar ayrıca, sadece klasik müziğin camiasının değil aynı zamanda daha geniş bir kamusal bir alanda meşrutiyet kazanmış kurumlardır (McCormick, 2015, s. 98). Yarışmaların düzenlenmesi, farklı sektörlerdeki kurumlar arasında çeşitli ekonomik çıkar sağlayabildiği gibi iş birliği yaptıkları bu kurumlarla sembolik değer alışverişinde de bulunabilirler. Bunun yanı sıra, yeni eserlerin yazılmasını teşvik ederek müzik literatürüne katkıda sağlayabilir, böylelikle bir ulusal müzik geleneğinin sürdürülmesinde destek verebilirler. Bu arada, yarışma organizasyonlarının yeni eser sipariş etmelerinde iki yönlü bir etki bulunur; yarışmacılar daha önce hiç görmedikleri bir eseri sınırlı bir zaman dilimi içinde öğrenmeleri sınanırken, bu durum yaşayan besteci ile yarışma organizasyonu arasında karşılıklı bir fayda sağlar (Kwok & Dromey, 2018, s. 70). Daha geniş bir perspektiften bakıldığında ise, yarışmaların klasik müzik kültürüne değer atfeden, eğitimini teşvik eden böylece kültürün devamlılığına katkı sağlayan bir nitelik taşıdıkları net bir şekilde söylenebilir.

### **YARIŞMA PERFORMANSI İLE KONSER PERFORMANSINI AYRIŞTIRAN NİTELİKLER**

Yarışma organizasyonları müzisyenleri -jürinin yanı sıra- dinleyiciyle buluşturduğu bir performans ortamı sunar, ancak bu, çeşitli yönlerden konser performansından ayrılan niteliklere sahiptir. Bu noktada her iki performans ortamını, -yarışmayı ve konseri- birbiriyle karşılaştırmak yarışma kurumlarının performansın üzerindeki etkilerini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Elbette en temelde bu iki performans etkinliği arasındaki en belirgin ayrım, birinde değerlendirme unsurunun yer almasıdır. Ancak daha detaylı gözlemledikçe fiziksel, organizasyonel ve psikolojik açıdan her iki performans olgusunun ayrıştığı birçok unsur bulunmaktadır.

**Fiziksel:** Yarışma ve konser organizasyonlarının performans için kullandıkları mekanlar sermayelerine bağlı olarak farklılık gösterebilir. Yarışma performanslarının gerçekleştiği mekanlar, yarışmanın ekonomik ve sembolik prestijine bağlı olarak değişkenlik gösterir; bu bir konser salonu olabileceği gibi bir otel veya kongre salonu ya da bir müzik eğitimi verilen bir kurumun salonu dahi olabilir. Kullanılan mekâna bağlı olarak yarışmalarda, sahneye çıkmadan önce müzisyenlerin ihtiyaç duyduğu ısınma veya prova yapma imkanları kısıtlı olabilir. Fiziksel mekânı şekillendiren bir diğer unsur ise elbette seyirci katılımıdır. Seyirci katılımı konserlerde esas iken yarışmalarda seyirci ana unsur değil, ikincil bir unsurdur. Zira bu noktada performansın değerlendirmesi esas olduğu için seyirciden ziyade jüri daha büyük öneme sahiptir. Seyirci katılımındaki yoğunluk yarışmaların genellikle prestijine bağlı olarak şekillenir ve ilk aşamalar çoğu zaman sınırlı sayıda seyircinin katılımıyla gerçekleştirilir.

**Organizasyonel:** Yarışmalar, konserlerden ayrılan bazı organizasyonel niteliklere de sahiptir. Bunlar arasında adayların çalma sırasının belirlenmesi için kura çekimi yapılması, her adayın belirlenen bir gün ve saat diliminde sahne alması, her adaya sunulabilen görece sınırlı prova imkanı, farklı marka piyanolarda icra seçeneğinin olabilmesi (ancak çok prestijli veya yüksek bütçeli piyano yarışmalarının sunabildiği bir seçenek) veya yarışmanın belirlediği bir



repertuvarın eserler seslendirme zorunluluğunun olması gibi durumlar gösterilebilir. Repertuvar seçiminde yarışmalar arasında farklılıklar bulunmakla beraber gün geçtikçe organizasyonlar yarışmacılara daha yaratıcı programlar oluşturabilmeleri için repertuvarlarında esneklik sunmaktadır. Elbette bu durum müzisyenlerin konser programı oluşturdukları kadar özgür olmaları önünde bir engel teşkil eder. Organizasyonel açıdan yarışma ve konser arasındaki en belirgin unsur, değerlendirme olgusudur. Yarışma jürisi, her bir yarışmacının performansını değerlendirir ve bu unsur yarışmacıların sonraki aşamalara geçmesinde, ödül almasında dolayısıyla daha fazla görünür olmasında belirleyici olan ana etmendir. Bununla birlikte konser izleyicisinin de bir değerlendirme algısı olduğu söylenebilir. Ancak bu bireysel, kişiye özgü, sayısallaştırılmamış veya sistemleştirilmemiş bir değerlendirmedir ve konserin ilerleyen sürecinde bu değerlendirmenin -bis<sup>31</sup> dışında- belirleyici bir etkisi yoktur.

**Psikolojik:** Yarışma ortamının getirdiği rekabetin yanı sıra jürinin değerlendirmesine tabi olmak, sahne stresini daha da artıran bir unsur olduğu görüşmeciler tarafından sıklıkla dile getirilmiştir. Öte yandan kaçıncı sırada sahneye çıkacağı da yarışmacıların psikolojisini etkileyebilen unsurlardandır. Ancak bu noktada asıl belirleyici olan faktör yarışmacıların müzisyen olarak kendilerini nasıl konumlandıklarıyla ilintilidir. Müzisyenlerin kendilerini ‘sanatçı olarak icracı’ (performer as an artist) veya ‘yarışmacı olarak icracı’ (performer as a competitor) olarak konumlandıklarını psikolojik açıdan büyük fark yaratır.<sup>32</sup> Eğer bir yarışmacı sadece birinci olmayı veya derece yapmayı hedefleyerek çalışırsa bu, performans kaygısını artırabilir. Ancak müzisyenler, yarışma sahnesini bir konser sahnesi olarak algıladıkları ve odaklarını ‘değerlendirme merkezli performans’tan soyutladıkları ölçüde hem müzikal gereksinimleri daha rahat karşılayabilir hem de kaygı düzeylerini görece daha düşük tutabilirler.

Elbette yukarıda dile getirilen durumların canlı düzenlenen yarışmalar için geçerlidir. Ancak değerlendirmenin sadece kayıt yollanarak yapıldığı çevrimiçi yarışmalar için sadece bunlardan bazıları söz konusudur. Sonuç olarak, yarışma ve konser formatları arasındaki farklar, fiziksel, organizasyonel ve psikolojik yönlerde kendini göstermektedir.

### PERFORMANSIN BİÇİMLENDİRİLMESİ

Ulusal ve uluslararası piyano yarışmalarına katılmış müzisyenlerle yapılan kişisel görüşmeler ve literatür incelemesi sonucunda, konser performansından ayrılan bir şekilde yarışma icrasının oluşturulmasında bazı stratejilerin öne çıktığını gözlemledim. Bir müzisyenin performansında hangi repertuvarı seçeceği, eserleri yorumlarken nasıl bir yol izleyeceği ve sonraki aşamalara geçmek için icrasında nelere öncelik vereceği bu stratejiler kapsamında değerlendirilebilir. Bunlardan bazıları şunlardır:

• **Etkili Repertuvar:** Yarışmadaki başarının artırılması amacıyla repertuvarın dikkatlice belirlenmesi gerekir. Buna örnek olarak, müzisyenin teknik ve müzikal yönlerini daha çok öne çıkaran eserlerin seçilmesi önem taşır. Öte yandan oldukça popüler olan bir eser icra etmenin yarışma sıralamasında negatif etkileri olduğu da istatistiksel olarak görülebilmektedir (Glejser & Heyndels, 2001, p. 123).

<sup>31</sup> Bis: Konserin sonunda izleyicilerin isteği üzerine ve çoğu zaman da yoğun tezahüratı sonucunda yorumcuların performansın bazı bölümlerini tekrarlaması veya farklı eserler icra etmesi.

<sup>32</sup> Müzik yarışmalarında rekabet özünde yarışmacıların birbirleriyle girdiği bir mücadele değildir. Yarışmacılar temelde jürinin çoğunluğunun beğenisiyle eşleşen bir performans sunduklarında yarışmada başarı kazanabilirler. Oylama sistemlerinde ortalama alınmasından dolayı yarışma kazanmak için sadece birkaç jüri üyesinden yüksek puan almak veya seyirciye hitap etmek yeterli olmaz. Bu yüzden yarışmaların altında yatan temel rekabet jüri üyelerinin çoğunluğuna hitap eden bir icra sunmakta yatar.



• **Güvenli Çalış:** Jüri üyelerinin çoğunluğundan olumlu bir değerlendirme almak amacıyla dışa dönük bir performans oluşturma eğilimidir. Bu strateji, jürinin -olası-beklentilerine uygun bir performans sunmayı hedeflerken, özgün bir yorumun önündeki en büyük engellerden birini oluşturur. Bu yaklaşımla, yarışmacılar müzikal uçlara gitmekten kaçınırken teknik riskleri de minimize edecek bir icra biçimi oluşturarak en yüksek puanı almayı veya bir sonraki tura kalmayı hedeflerler. Bu tür bir icra genelde kabul görmüş bir yorum anlayışını benimsemeyi gerektirir. Bu yaklaşımın ‘icrada tektipleşme’ denebilecek bir durumun ortaya çıkmasına yol açtığı görülmektedir (Ergene, 2022, pp. 148–152). Birçok müzisyen, yarışma kazanabilmek adına özgün yorumları nötrleştiren bir performans yöntemi benimsediklerini, ancak yarışma dışında bu yaklaşımlarının değişiklik gösterdiğini belirtmiştir.<sup>33</sup> Öte yandan, bazı piyanistlerin yarışmanın belli aşamalarında bu stratejileri esnettiği de görülmektedir. Yarışmanın ilk aşamalarında parlak bir icra ile dikkat çekerek olası bir kötü niyetli jüri üyesinden düşük puan almamak için ‘güvenli çalış’ stratejisinin izlenmesi, sonraki aşamalarda ise performansta özgünlüğün daha öne çıkarılması söz konusu olabilmektedir (Emre Yavuz, Çevrimiçi Kişisel Görüşme, 28 Ocak 2021).

• **Teknik Kusursuzluk:** Kayıt teknolojilerinin yaygınlaşması ve kayıt standartlarındaki yükselmesiyle birlikte günümüzdeki icradaki en ufak hatalar bile tahammülsüzlük yaratmaktadır (Alford & Szanto, 1996, p. 10). Yarışmalardaki performanslar da bu durumdan muaf değildir. Yarışmanın doğasındaki rekabet olgusu icradaki teknik kusursuzluğu daha da öne çıkarır. Leventritt Yarışması'nı jüri üyeliği yapan orkestra şefi Max Rudolf kayıt endüstrisinin yukarı çektiği standart sonucu artık performanslarda hata olmadığı, oysa önceleri yanlış basılan bir notaya aldırış edilmezken artık genç piyanistlerin mükemmel çalmaları gerektiği, zira yanlış basılan bir notanın göze batacağını belirtir. (Alford & Szanto, 1996, p. 10). İcrada yapılan herhangi bir hata veya teknik sınırlılık, bir jürinin en kolay değerlendirebildiği faktörlerden biridir. Bu yüzden yarışma performansları, müzikal derinliğin yanı sıra teknik yönden kusursuz/rafine performansları zorunlu kılmaktadır.

• **Sabit Yorum:** İcra edilecek her eser için en ideal yorumun belirlenmesi ve oturtulması müzisyenler için büyük öneme sahiptir. Bu, icrada tutarlılığın temel gerekliliklerinden biridir. Söz konusu yaklaşım her ne kadar konser performansları için de önemli olsa da değerlendirilmenin ön planda olduğu yarışma performanslarında gerekliliği daha da öne çıkar (Özgür Ünal, Çevrimiçi Kişisel Görüşme, 28 Aralık 2020). Zira konser performanslarında yorumda icracının içsel veya seyirciyle etkileşimli spontane esnemelerini kaldırabilirken aynı durumun yarışma performansında olumsuz etkileri olabilir. Yarışmada ortaya çıkabilecek anlık duygusal jestler, esere kendini kaptırmak veya belirli müzikal parametrelerde (tempo, nüans, rubato, pedal, vs.) aşırıya kaçmak jürinin olumsuz değerlendirmesine yol açabilir. Bu sebeple sabit bir yorumun benimsenmesine ve uygulanmasına yarışmacılar tarafından genellikle dikkat edilir. Zira yarışmalarda hem estetik beklentileri karşılayan hem de kendi içinde tutarlı bir icra sunmak, değerlendirme açısından oldukça önemli bir kriterlerden biridir (John Rink, Çevrimiçi Kişisel Görüşme, 24 Mart 2021).

## SONUÇ

Kurumsal yapısıyla yüzyıldan uzun bir geçmişe sahip olan müzik yarışmaları bu süreçte klasik müzik endüstrisinin önemli bir aktörlerinden bir haline gelmiştir. Klasik müzik alanına girmek ve kariyer yapmak isteyen müzisyen sayısındaki dramatik artış beraberinde rekabeti

<sup>33</sup> 18 piyanist görüşmecinin büyük çoğunluğu, yarışma icrası ile konser icrasını iki farklı icra yaklaşımı olarak birbirinden ayırma yoluna gider. Öte yandan görüşmecilerden sadece iki piyanist yarışma performansı ile konser performansını birbirinden ayırmadıklarını belirtir ve dolayısıyla yarışmadaki performanslarını kazanmaya yönelik stratejilerle kurmadıklarını, bunun müziğin doğasına aykırı olduğunu ifade eder.



arttırırken, alana giriş için ortaya çıkan yüksek talep, rekabetin doğrudan gerçekleştiği yerler olan müzik yarışmalarında kendini en belirgin ve açık şekilde gösterir. Genç yeteneklerin keşfedilmesinden, klasik müzik kültürünün sürdürülmesine varan geniş bir perspektifte işlev gören bu kurumların aynı zamanda müziksel performansın biçimlenmesine etkileri bulunmaktadır. Bu durumun altında hem yarışmaların organizasyonel hem de yarışmacıların psikolojik gereksinimleri ve bununla bağlantı olarak benimsedikleri çeşitli stratejiler yatar. Tüm bu faktörlerin toplamında yarışma performansını şekillendiren çeşitli eğilimlerin ve bunların belirli sonuçları olduğu anlaşılmaktadır. Bunların başında hem icrada hem de repertuar tercihlerinde bir tektipleşmenin varlığından bahsedilebilir. Çok sayıda müzisyen, yarışma kazanabilmek adına özgün yorumları nötrleştiren bir performans yöntemi benimsediklerini, ancak yarışma dışında bu yaklaşımlarının değişiklik gösterdiğini belirtmiştir. ‘Güvenli çalış’ olarak da ifade edilen ortodoks bir icranın yarışmada daha başarılı sonuçlar getireceği konusunda genel bir kanı olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan icraya dair bir başka önemli hususun tutarlılık olduğu da görülmektedir. ‘Yorumu sabitlemek’ olarak ifade edebilecek bu yaklaşım, yarışmacıların idealize ettikleri müzikal yorumu performanslarının özü haline getirmeleri ve dolayısıyla her ne şartta olursa olsun anlık çevresel ve psikolojik durumlardan etkilenmeyen bir icra kalitesine ulaşmaları anlamına gelir. Rekabetin son derece yüksek olduğu yarışma ortamı hiçbir hatayı kaldırmaz. Bu sebeple sabit yoruma rafine bir teknik ve kondisyon da eşlik etmektedir. Görüşmecilerin birçoğu yarışma öncesindeki çalışmalarının konserlere göre çok daha büyük bir ciddiyet, teknik titizlik ve tutarlılık sağlayacak şekilde yapılandıklarını belirtir. Zira söz konusu yaklaşımlar yarışma performansını şekillendiren ve onu konser performanslarından ayırtıran temel nedenlerdendir.

#### KAYNAKÇA

- Alford, R. R., & Szanto, A. (1996). Orpheus wounded: The experience of pain in the professional worlds of the piano. *Theory and Society*, 25(1), 1–44. <https://doi.org/10.1007/bf00140757>
- Alink-Argerich Foundation. (2021). *Piano Competitions Worldwide (2021-2022-2023)*. <https://alink-argerich.cld.bz/AAF-2021-3>
- Cline, E. T. (1985). *Piano Competitions: An Analysis of Their Structure, Value, and Educational Implications*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Indiana University. <https://search.proquest.com/docview/303391411?accountid=7412>
- Ergene, E. (2022). *Bir Mücadele Alanı: Klasik Batı Müziği'nde Uluslararası Piyano Yarışmaları*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Glejsner, H., & Heyndels, B. (2001). Efficiency and inefficiency in the ranking in competitions: The case of the queen elisabeth music contest. *Journal of Cultural Economics*. <https://doi.org/10.1023/A:1007659804416>
- Horowitz, J. (1990). *The Ivory Trade: Music and the Business of Music at the Van Cliburn International Piano Competition*. New York: Summit Books.
- Kwok, G., & Dromey, C. (2018). On Classical Music Competitions. In C. Dromey & J. Haferkorn (Eds.), *The Classical Music Industry* (1st ed., s. 67–76). New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315471099>
- McCormick, L. (2015). *Performing Civility*. Cambridge: Cambridge University Press.



## KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

- Aybulus, G. (2021, 6 Şubat). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Aydın, Ö. (2021, 26 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Babacan, C. (2021, 17 Şubat). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Biret, İ. (2021, 24 Ocak), Konser piyanisti, Kişisel e-posta.
- Çakmur, C. (2021, 10 Mart). Konser piyanisti, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Can, T. (2021, 25 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Elivar, E. (2021, 29 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Kıvrak, B. (2021, 13 Şubat). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Kohlberg, Y. (2021, 20 Mayıs). Konser piyanisti - Cleveland Uluslararası Piyano Yarışması Başkanı, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Okonşar, M. (2021, 11 Şubat). Konser piyanisti, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Onay, G. (2021, 1 Haziran). Konser piyanisti - Ahmed Adnan Saygın Piyano Yarışması Sanat Danışmanı, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Rink, J. (2021, 24 Mart). Cambridge Üniversitesi Öğretim Üyesi – Uluslararası Chopin Yarışması Jüri Üyesi, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Şen, E. (2021, 5 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Sermet, H. (2021, 30 Ocak). Konser piyanisti, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Turan, K. (2021, 31 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Ülkü, M. (2021, 8 Mayıs). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Ünaldı, Ö. (2020, 28 Aralık). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Yahşi, E. (2021, 12 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Yavuz, E. (2021, 28 Ocak). Konser piyanisti, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Yazıcı, İ. (2021, 14 Mart). Orkestra Şefi, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.





## Field Report on 3D Audio Capture of Solo Piano for Classical Music Productions

**Emre Ekici**

School of Performing Arts, University of Otago, Dunedin, New Zealand

mrekici@alumni.bilkent.edu.tr

**Will Howie**

JSPS International Research Fellow, Tokyo University of Arts, Tokyo, Japan

**Toru Kamekawa**

Department of Musical Creativity and the Environment, Tokyo University of Arts, Tokyo,  
Japan

### Abstract

This field study aims to help recording engineers and producers understand the aesthetics of different techniques for 3D audio capture of solo piano in classical music productions. 3D audio gives the listener a sensation of auditory height, width, and depth compared to traditional stereo and surround sound arrangements. Since the early 2000s, there has been an increasing spread of new 3D audio formats and an increase in attention from academics, industry experts, businesses, and consumers about the different uses of 3D audio. 3D audio formats demand new content creation methods optimized to better utilize this larger sound field. Microphone placement techniques are crucial for recording engineers and producers to capture the required spatial and tonal qualities of a given auditory scene. Research on acoustic music recording for 3D audio is growing; however, classical music productions still form a small part of the literature. Since solo piano offers a common sound relevant to both chamber and orchestral music, production techniques for solo piano can be used to address this gap in 3D audio capture of classical music. In this study, a controlled recording session of solo piano for Dolby Atmos (ITU 4+7+0) is investigated. The setup is explained briefly as an overview; then, the recording methodology for microphone placements is demonstrated in detail, focusing on different spatial and timbral attributes. Furthermore, the rationale behind these microphone placements and the decision-making process during the pre-production, production, and post-production stages are discussed. Recommendations are generated for recording engineers and producers to comprehend several techniques to optimize their technical and aesthetic objectives.

**Keywords:** Immersive audio, sound recording practices, classical music production, art of record production, recording journal

### INTRODUCTION

3D audio has the potential to reinforce auditory experiences towards compelling experiences, provided by a wide variety of technical opportunities (Roginska & Geluso, 2017: xii); these technical opportunities can lead to enhanced listener envelopment (Leonard, 2017: 348). There have been many 3D audio formats created for commercial and broadcast purposes, many of which have been standardized by the International Telecommunication Union (ITU) (2022). Although many aspects of 3D audio production and reproduction are frequently addressed by researchers (e.g., Howie et al., 2020; Kamekawa & Marui, 2020; Lee, 2021), the



increasing trend in music production for Dolby Atmos (ITU 4+7+0) format (e.g., Bresler, 2021: 1, Immersive Audio Album, 2023) showed a small gap regarding the reproduction of M±090<sup>34</sup> (side surround) loudspeakers at this intersection of academia and industry.

This field report describes a controlled recording session to address the overarching research question: "How do different off-axis microphone placements on solo piano contribute to early and background spatial impressions provided by M±090 loudspeaker channels in classical music productions?" Since recording engineers mediate between artistic aspirations and the technical realization of the sound, the authors have also addressed other issues regarding the 3D audio capture of solo piano for classical music productions, which will be thoroughly described in this field report.

### JUSTIFICATION

3D audio offers excellent potential for delivering more immersive listening experiences as compared with traditional stereo playback systems (Leonard, 2017: 333). The multi-dimensionality of 3D audio offers a challenge to engineers and researchers, as now there are more variables to investigate, and the relationship between these new variables in recording situations is understudied (Martin et al., 2015: 1). In this regard, to yield meaningful results, 3D audio experiments need to be highly specific and, ideally, should only investigate the impact of one variable at a time. This field study focuses on the context of one kind of music (classical), one sound source (piano), and one static microphone array; only one of the variables is changed (M±090 loudspeaker reproduction). Also, the performance variable is eliminated by utilizing a Yamaha Disklavier piano, which does not require a performer and can playback any MIDI file at any tempo, key, and volume. This field study focuses on investigating recording techniques for M±090 loudspeaker reproduction, the only variable in the recording setup.

Another important consideration is that 3D audio is still a new domain in the history of music. When the Roman architects started building large stone basilicas in the 4<sup>th</sup> century AD, the performing stage was no longer in the open air: this spatial change impacted both performer and audience expectations and aesthetics. The semantic content of the spoken words in the open air was slowly transitioning towards an experience in a reflective space (Boren, 2017: 43). The early days of transitioning from mono to stereo also had a similar process regarding the shift in aesthetic understandings. A new medium required novel aesthetics. The traditional ways of producing stereo recordings are still valid to some extent in 3D audio; however, these ways are not supposed to be limitations for 3D audio (Howie, 2019: 9). While exploring M±090 loudspeaker reproduction of various microphone placements, this field study is also helping to build new understandings of aesthetics and/or validate some previous practical experience in sound recording.

Recent developments in the accessibility of 3D audio production are fundamental for content creators composing new music specifically for new audio medium formats. New works

---

<sup>34</sup> Set of parameters label is taken from ITU (2022), where "M" represents middle layer, "±90" represents azimuth angle (°) in anticlockwise angular orientation.



will be designed for the latest audio playback formats: current recording engineers need to adapt to these specifications from content creators. This field study reflects the perspective of recording engineers in such circumstances where they are supposed to adapt to a specific repertoire, instrumentation, and room.

The authors value documenting this transition period from stereo to 3D audio to future-proof their work, hoping to give an idea about how the recordings were assembled for future researchers, taking into consideration that there is relatively little analysis of the processes and systems by which production decisions are implemented by recording engineers in the 3D audio production of classical music. Since we can only reverse engineer earlier recordings done in the past and the transition from mono to stereo from the perspective of recording engineers was skipped in the accessible related literature, this field report contributes to the historical aspect of the art of record production.

### **PRE-PRODUCTION**

The pre-production stage was mainly about deciding upon theoretical microphone placements of possible reproductions for M±090 loudspeakers and the repertoire (test stimuli) that will be recorded.

#### **Suggested microphone placements for M±090**

As ITU (2022) suggests, M±090 loudspeakers are pointed almost directly (+85° to +110° and -85° to -110°) at the listeners' ears and should not compromise the front image quality (Howie, 2018: 59). In contrast to commercial pop music, the performance of classical music creates a stable visual cue, and the sound localization combined with this image should not be disregarded by sound reproduction (King, 2016: 51). While preserving the main localization, the information sent to the M±090 loudspeakers should help to spread the frontal sound image, ensuring the prevalence of spatial information and reflections while maintaining the stability of the frontal sound. Also, not creating a phantom image on M±090 loudspeakers is recommended to maintain frontal image quality. Another issue is that, similar to vertical interchannel crosstalk (Wallis & Lee, 2020), unwanted localization blur/shift and image spread in the horizontal axis may occur when significant delayed direct information of the sound source is sent to M±090 loudspeakers. Overall, to have increased envelopment, the information sent to the M±090 loudspeakers need to meet different parameters.

Only two recommendations were made about M±090 placements in earlier research. Hamasaki & Hiyama (2003) argue that since ambiance arrays are placed only to capture diffuse sounds, they are recommended to be placed beyond the critical distance of the recording venue. Also, Kamekawa & Marui (2020) state that the null of the microphone pointing to the sound source can suppress the on-axis information from the stage while focusing on early reflections and reverberation from side walls.

In summary, to record solo piano in 3D audio, microphone placements for M±090 loudspeakers need to satisfy the recommendations (ideally all): 1) contain diffused and decorrelated signal that is mostly lateral reflected energy, 2) maintain frontal image quality and



stability, 3) spread out the total environmental image by enhancing the environment width, 4) do not create a conflicting phantom image with the frontal sound image.

### **Repertoire / test stimuli**

Three MIDI pieces from contrasting style periods were suggested for Yamaha Disklavier's playback to understand possible aesthetic implications better: 1) Johann Sebastian Bach, Prelude and Fugue: No. 6 in D Minor, BWV 851, 2) Wolfgang Amadeus Mozart, Piano Sonata in F major, K. 332, 2nd movement, 3) Franz Liszt, Hungarian Rhapsody No. 10 in E major, S. 244/10.

Bach's BWV 851 is selected to investigate transients, auditory streams, and sounds with shorter decay times. Mozart's K. 232, 2nd movement is preferred for a blend of sustained chords and faster melodies. Liszt's S. 244/10 is chosen due to having a wider range.

### **PRODUCTION / RECORDING TEST STIMULI / METHODOLOGY**

All channels described in this field report were recorded at 96kHz/24bit resolution in Studio A at Tokyo University of the Arts' Senju Campus: floor area = 175.5 m<sup>2</sup>, ceiling height = 4.8 m on the north end, 7 m on the south end, reverb time = approx. 1.0 s at 500 Hz<sup>35</sup>. All microphones were routed to ADT microphone preamplifiers, then to Digital Audio Denmark (AX32) analog-to-digital converters. The microphone array used in this field study is based on one-to-one routings between microphones and loudspeakers. Microphone choice and placement are described in Table 1, and Figures 1 and 2, where each microphone is colored based on resistor color codes (UL/CSA) assigned in the order in Table 1. Omnidirectional microphones are marked with a circle, and bi-directional microphones are marked with a double arrow. The arrows point to the direction of the front of the microphone. Placements with only an arrow show that these microphones have a cardioid polar pattern. Photos of the sessions with the same color coding can be seen in Figure 3 and Figure 4.

The first approach was to decide upon the piano's placement. Yamaha Disklavier was placed on the north end of the room, facing the south. The expansion of the ceiling from the north end to the south end created more balanced reflections than placing the piano on the south end while facing the north end. The acoustics in the studio are relatively dry, given the size of the room, and this helped the recording team better analyze and understand the piano's sound.

Once the recording team agreed upon the piano placement and repertoire, the main array placements were decided. Before implementing M±090 variations, the main array placement was improved iteratively during in-situ evaluations. For instance, the initial placement for the Main L-C-R group created a bass buildup on the center channel. This buildup was resolved by placing the Main R microphone farther, around 40 cm. Another issue encountered was the slight incompatibility between the sonic characters of different microphones. Multi-pattern microphones (e.g., AKG C414) were initially preferred since they offer more flexibility.

---

<sup>35</sup> 3D audio recordings can be accessed at: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8023989>



However, these microphones were changed to Schoeps (single diaphragm and single polar pattern) to have a more integrated character between the remaining microphones, and the recording team committed to current microphone choices, placements, and polar patterns. During another round of in-situ evaluations, the recording team realized that the piano would benefit from a closer representation and decided to add a pair of spot microphones.

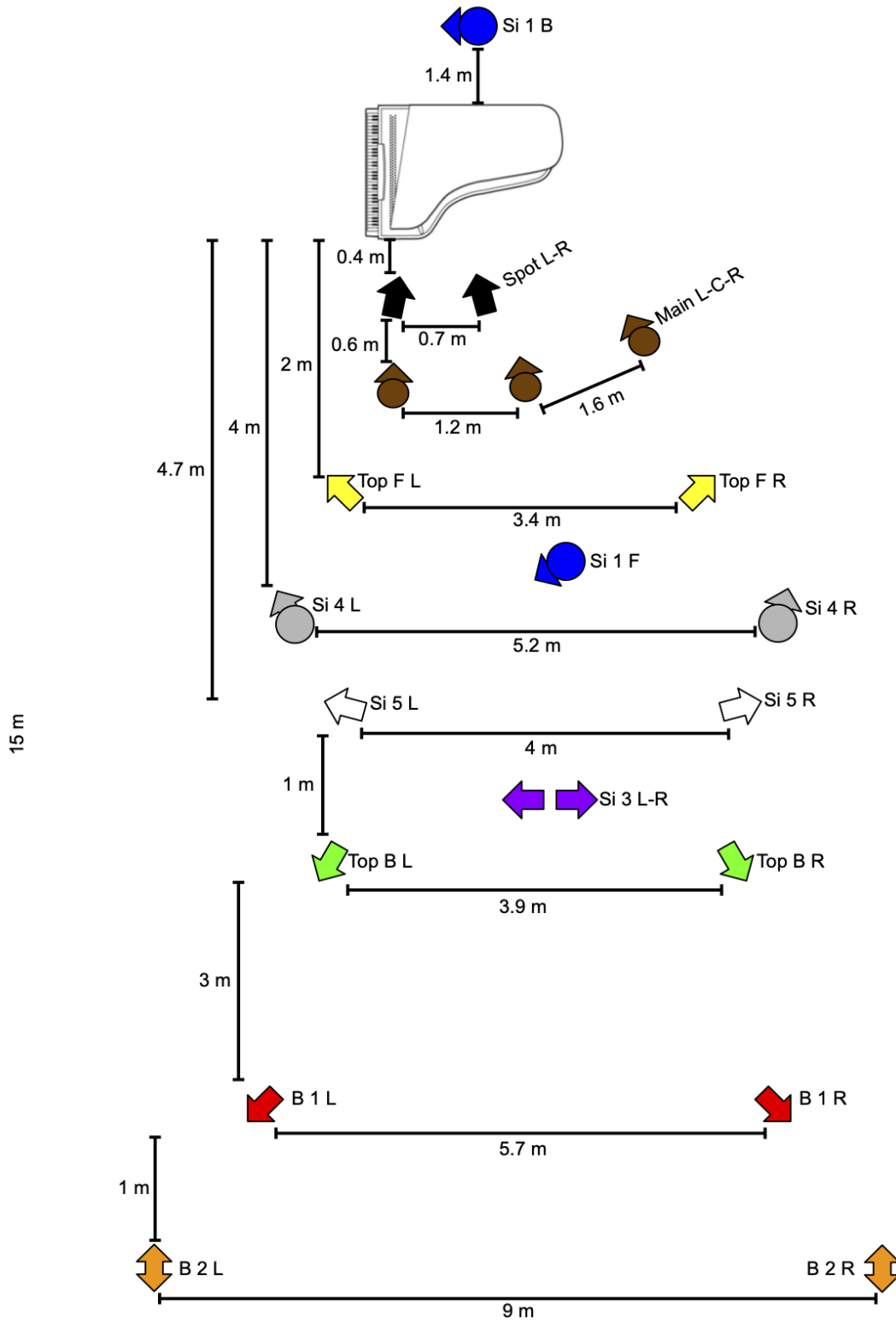
Once the main array sound was satisfactory, the recording team started to implement M±090 variations over the main array. These variations also required a similar workflow mentioned above related to integrating various microphone models. During the final in-situ evaluation, one of the M±090 variations was changed to an ambiance variation (renamed as B 2 pair) since it did not offer anything new for M±090 loudspeaker reproduction, but once placed farther than the B 1 pair, this pair gave another aesthetic option for surround, which will be described in the post-production section.

***Table 1. Microphones for solo piano***

| <b>Placement</b> | <b>Microphone</b>    | <b>Polar Pattern</b> | <b>Color</b> |
|------------------|----------------------|----------------------|--------------|
| Spot L           | Sony C100            | Cardioid             | Black        |
| Spot R           | Sony C100            | Cardioid             | Black        |
| Main L           | Schoeps MK2          | Omnidirectional      | Brown        |
| Main C           | Schoeps MK2          | Omnidirectional      | Brown        |
| Main R           | Schoeps MK2          | Omnidirectional      | Brown        |
| B 1 L            | Schoeps MK4          | Cardioid             | Red          |
| B 1 R            | Schoeps MK4          | Cardioid             | Red          |
| B 2 L            | Schoeps MK6          | Bi-Directional       | Orange       |
| B 2 R            | Schoeps MK6          | Bi-Directional       | Orange       |
| Top F L          | DPA 4011             | Cardioid             | Yellow       |
| Top F R          | DPA 4011             | Cardioid             | Yellow       |
| Top B L          | DPA 4011             | Cardioid             | Green        |
| Top B R          | DPA 4011             | Cardioid             | Green        |
| Si 1 B           | Schoeps MK2          | Omnidirectional      | Blue         |
| Si 1 F           | Schoeps MK2          | Omnidirectional      | Blue         |
| Si 3 L           | Sennheiser MKH 8040  | Cardioid             | Purple       |
| Si 3 R           | Sennheiser MKH 8040  | Cardioid             | Purple       |
| Si 4 L           | Schoeps MK2          | Omnidirectional      | Grey         |
| Si 4 R           | Schoeps MK2          | Omnidirectional      | Grey         |
| Si 5 L           | Austrian Audio OC818 | Custom Programmable  | White        |
| Si 5 R           | Austrian Audio OC818 | Custom Programmable  | White        |



Figure 1. Piano microphone placement, overhead view



11.7 m



Figure 2. Piano microphone placement, side view

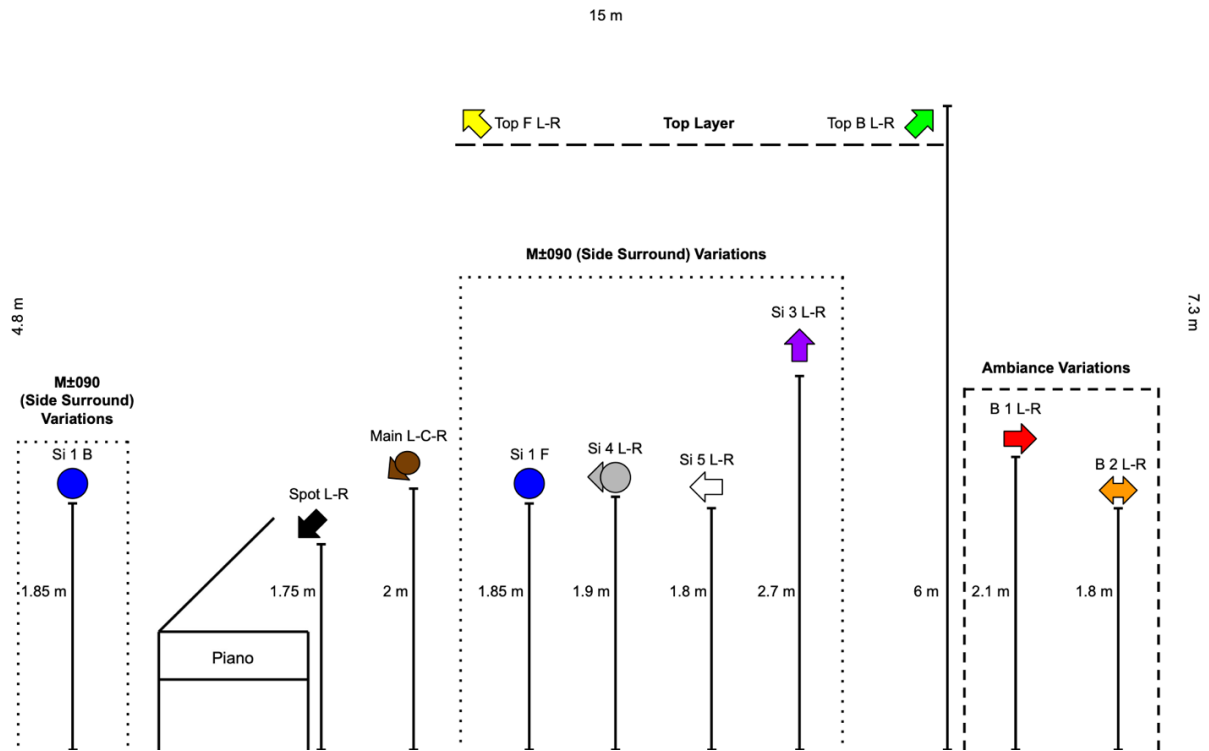
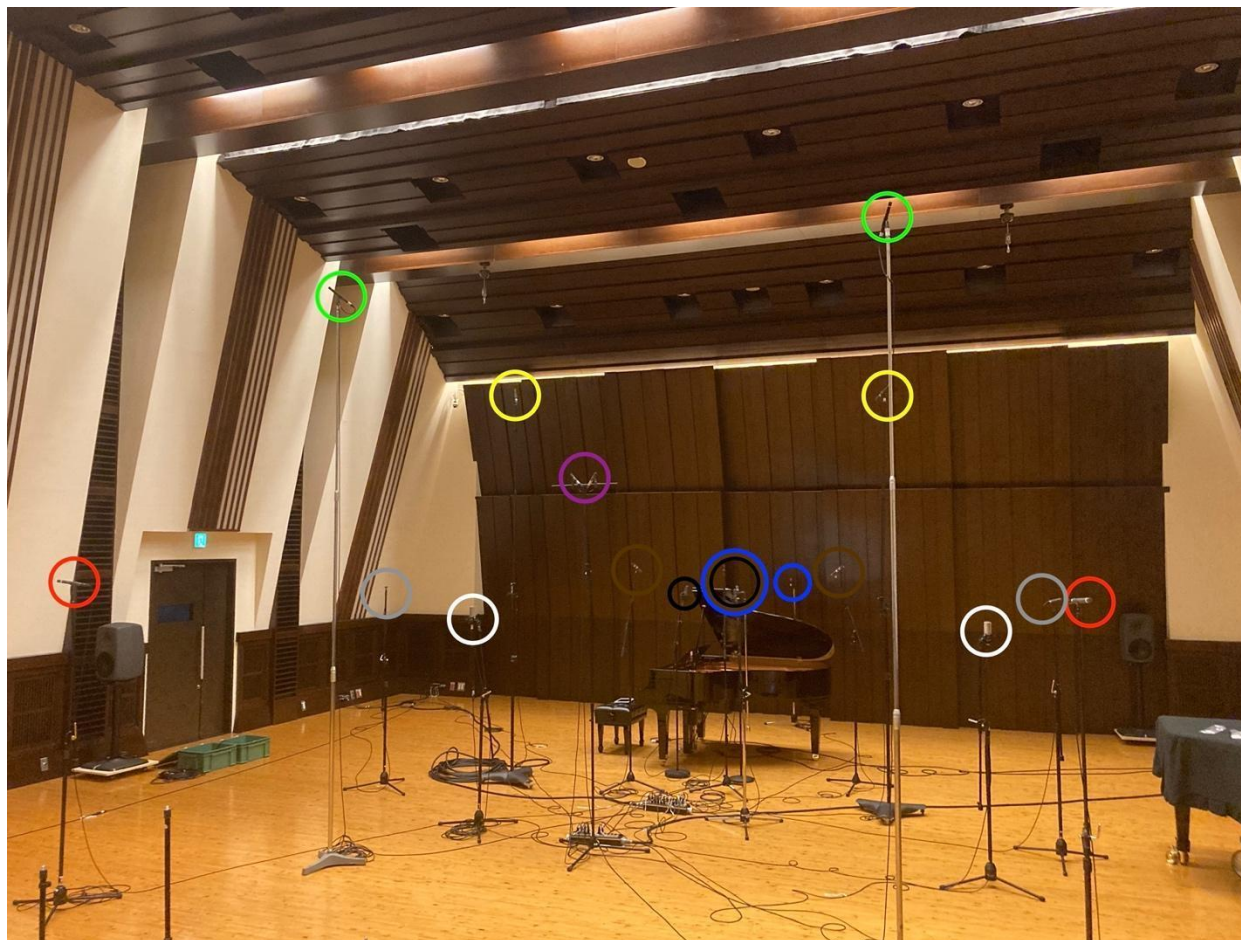


Figure 3. Piano microphone placement, view from the north end (upstage right)



**Figure 4. Piano microphone placement, view from the south end (house right)**



### **POST-PRODUCTION / COMPARING TEST STIMULI**

A good deal of balancing was done on the production day, and the recording team already had an idea of the overall levels. Before the A/B comparison of test stimuli, some manipulations of the channels were required. Initially, HPF was applied to the Top Front channels at 230 Hz with a 12 dB per octave slope and to the Top Back channels at 100 Hz with a 12 dB per octave slope. These EQ moves helped to remove overall bass buildup and gave a better impression of space and localization. Also, unwanted resonance was removed from Top channels at 900 Hz with a Q of 1.85 for about -6 dB. The next step was to apply LPF to Main L-C-R at 300 Hz with a slope of 12 dB per octave to utilize the intimacy of the Spot pair. This move helped the recording team capture the piano's clarity without disrupting localization. Lastly, the B 1 pair had an EQ notch at 490 Hz with a Q of 1.8 for about -3 dB to minimize boxiness. These manipulations were the only EQ interventions.

Once the rough mixing of the main array was completed, M±090 variations were level matched for A/B comparison. The recording team first noticed that Si 3 pair was narrowing the envelopment. Si 1 and Si 4 pairs were found to be decorrelated compared to the main microphone array, to the extent that they did not contribute significantly to the overall sound scene. Si 5 option was recorded with a multi-output multi-pattern microphone (Austrian Audio





OC818), which allowed for comparison of cardioid, omni, and bi-directional polar patterns from a single microphone position. In this regard, Si 5 bi-directional variation consisted of significant early reflections and dragged the central image towards the sides. This option seemed to create a slight localization blur between the frontal image and  $M\pm 090$  loudspeakers. Si 5 cardioid option was considered to improve listener envelopment, but it captured more direct signal than anticipated, which was dragging the center image towards the sides. Overall, the consensus was to blend Si 5 bi-directional and Si 5 cardioid signals for the ideal balance of on-axis/off-axis signals on  $M\pm 090$  loudspeaker reproduction.

As mentioned in the production section of this report, B 2 pair was initially considered for  $M\pm 090$  variations; nonetheless, during in-situ evaluations, this pair served better as ambiance microphones. Comparing B 1 and B 2 pairs was also beneficial since they offered different characteristics due to their placement and polar pattern. After balancing the levels of B 1 and B 2 pairs, the B 1 pair gave an impression of an equal circle, whereas the B 2 pair created an extended impression towards the back. The difference was minor, but they served different aesthetic purposes. Overall, B 1 was a better fit for the selected repertoire.

At this point, the recording team was satisfied with the decisions about which tracks to use and started to consider implementing time-based effects. First, convolution reverb (Audio Ease Altverb 7) on each channel (except  $M\pm 090$  variations and Spot pair) were added as inserts. The same hall preset with alternative options were used on each instance of the plugin and adjusted by ear accordingly to the related microphone's position. The dry/wet ratio was kept low in each instance, and both damping and time parameters were adjusted. EQ on the plugin was also necessary to remove bass buildup on several occasions. Time alignment can be done at the start of the mixing by delaying signals. However, in this case, the recording team was already satisfied with the results without time alignment, which also could be done later to support the current sound.

## **DISCUSSION**

This field study started as an experiment to try different  $M\pm 090$  variations for 3D audio capture of solo piano. During in-situ evaluations in the production stage, it was realized that initial plans deviated partially. Therefore, it is vital to keep the planning as flexible and adaptive as possible. This mindset is crucial for recording engineers: improvisation is also a part of the craft since recording engineers have to work for the room during their decision-making process and let go of their ego/intuition if the desired sound is not captured as planned. It is not possible to think through some variables in recording situations. As 3D audio capture requires more setup time compared to stereo recordings, flexible and adaptive planning become even more important.

For  $M\pm 090$  variations, although the recording team agreed that the Si 5 cardioid option provided the ideal listener envelopment, most other options were also deemed acceptable for different aesthetics or repertoire. Nonetheless, the recording team also agreed that Si 3 pair (upwards-facing ORTF, near coincidental) was unusable because it decreased the listener envelopment by narrowing down the whole image. The recording team observed that this



microphone pair disrupted the whole experience in this case. Also, excessive direct information from multiple directions in the horizontal plane in one-to-one routings creates competing/conflicting early reflection points in the sound scene, which might not be desired results for most aesthetics. The final decision should be based on what serves the integration to the sound field best.

During the production stage, the recording team agreed that critical listening for 3D audio is slightly more demanding compared to stereo / traditional formats in terms of cognitive effort. In order to address this challenge, the recording team gave a cognitive break from 4+7+0 format the following morning. This mental break was allocated to listening to 3D recordings made for NHK 22.2 (ITU 9+10+3) and NHK 27.2 (ITU 9+10+8) formats. Since the afternoon was allocated to the mixing (~24 hours break from the production), these evaluations of other mediums during the morning provided a change of focus, and returning to listening 4+7+0 was now a new experience.

Another realization of this field study was the advantage of using Yamaha Disklavier for controlled recording sessions. Although the performance of this instrument does not offer any style or character, it does perform any material precisely, which helps recording engineers to focus on the recorded sound and possible improvements. For instance, this experiment would be difficult to conduct if there was a need to book a pianist for an entire day and ensure that the pianist was ready to perform any piece continuously. However, when a musician hears themselves right after the recording, if the relationship between the performer and place is well captured, the player gets inspired and immediately reflects on this on the next take. This lack of human touch is a disadvantage of using Yamaha Disklavier since the medium could not interfere with the player's performance.

The authors were interested in sharing this field report not only as an experiment but also as an example log of the craft for future proofing their work. The authors consider this work an extension of the primary idea behind recording sound. "How we assembled the music in the past?" is a question that historical musicologists are interested in since it is not possible to find any formal or written sources in most of the released / commercial music. This field report exemplifies increasing the value of metadata in record production.

This field report should not be perceived as a microphone comparison test since authors think such comparisons have little significance in academic and practical work. These comparisons give an idea about the microphones, but usually, they are not applicable in real-life situations. They are considered more of an exercise that puts the recording engineer in a situation to listen critically and judge what serves well to the situation. Then, making decisions from these comparisons – deciding which microphone, placement, height, polar pattern, and angle-azimuth – gets easier. Such practice is helpful in the long run as the practical knowledge gained from these virtual scenarios is usually needed for recording engineers working in unfamiliar situations. In such comparisons, learning what does not work is also important since, in this process, we also learn to validate some findings/experiences in sound recording, e.g., the microphone capsule direction should roughly mirror the playback speaker direction (Howie et al., 2016: 4) or wider horizontal microphone spacing would lead to a stronger spatial impression



in reproduction due to a greater magnitude of interchannel decorrelation (Hamasaki & Hiyama, 2003; Rumsey & Lewis, 2002).

Multi-output multi-pattern microphones would be ideal when the microphone placement was committed but not the polar pattern. In this case of microphone placement for M±090 loudspeaker reproduction, a blend of cardioid and bi-directional signals might be necessary to balance the amount of early reflections and decorrelated signals.

## CONCLUSION

This field report narrates the 3D audio capture of solo piano for classical music productions in studio settings. The techniques and decision-making processes described in this field report are based on technical and practical knowledge supported by in-situ evaluations. The purpose of the report is to provide guidance for recording engineers and producers who are creating content for immersive audio systems; since many distinct recording scenarios exist, a single technique is generally insufficient to satisfy the technical and aesthetic needs. Optimizing technical and aesthetic objectives during recording sessions is essential for superior craftsmanship in emerging immersive audio systems. The recorded material will be made available for other researchers upon request.

## ACKNOWLEDGMENTS

The authors would like to thank the support of Japan Society for the Promotion of Science and Tokyo University of the Arts. Thank you to Julius Johansson and Dr. Atsushi Marui for their contributions and evaluations during the field study.

## REFERENCES

- Boren, B. (2017). History of 3D Sound. In A. Roginska & P. Geluso (Eds.), *Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio* (pp. 40–62). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315707525>
- Bresler, Z. (2021). Immersed in Pop: 3D Music, Subject Positioning, and Compositional Design in The Weeknd's "Blinding Lights" in Dolby Atmos. *Journal of Popular Music Studies*, 33(3), 84–103. <https://doi.org/10.1525/jpms.2021.33.3.84>
- Hamasaki, K., & Hiyama, K. (2003). Reproducing Spatial Impression With Multichannel Audio. *24th Audio Engineering Society International Conference: Multichannel Audio, The New Reality*. Paper 19.
- Howie, W. (2018). *Capturing orchestral music for three-dimensional audio playback* (Doctoral dissertation, McGill University, Schulich School of Music, Department of Music Research). Retrieved 2023.04.16, from <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/v692t8742>
- Howie, W. (2019). Pop and Rock music audio production for 22.2 Multichannel Sound: A Case Study. *146th Audio Engineering Society Convention, AES 2019*, 1–11. Paper 10150.
- Howie, W., King, R., & Martin, D. (2016). A Three-Dimensional Orchestral Music Recording Technique, Optimized for 22.2 Multichannel Sound. *141st Audio Engineering Society Convention, AES 2016*, 1–11. Paper 9612.



- Howie, W., Martin, D., Kim, S., Kamekawa, T., & King, R. (2020). Effect of Skill Level on Listener Performance in 3D Audio Evaluation. *Journal of the Audio Engineering Society*, 68(9), 628–637. <https://doi.org/10.17743/jaes.2020.0050>
- Immersive Audio Album. (2023). *Coming soon in 2023: Immersive Music Preview*. <https://immersiveaudioalbum.com/coming-soon-in-2023-immersive-music-preview/>
- International Telecommunication Union. (2022). Multichannel Sound Technology in Home and Broadcasting Applications BS Series. ITU-R BS.2159-9. [https://www.itu.int/dms\\_pub/itu-r/opb/rep/R-REP-BS.2159-9-2022-PDF-E.pdf](https://www.itu.int/dms_pub/itu-r/opb/rep/R-REP-BS.2159-9-2022-PDF-E.pdf)
- Kamekawa, T., & Marui, A. (2020). Evaluation of Recording Techniques for Three-Dimensional Audio Recordings: Comparison of Listening Impressions Based on Difference Between Listening Positions and Three Recording Techniques, *Acoustical Science and Technology*, 41(1), 260–268. <https://doi.org/10.1250/ast.41.260>
- King, R. (2016). *Recording Orchestra and Other Classical Music Ensembles*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315721040>
- Lee, H. (2021). Multichannel 3D Microphone Arrays: A Review. *Journal of the Audio Engineering Society*, 69(1/2), 5–26. <https://doi.org/10.17743/jaes.2020.0069>
- Leonard, B. (2017). Applications of Extended Multichannel Techniques. In A. Roginska & P. Geluso (Eds.), *Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio* (pp. 333–355). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315707525>
- Martin, B., King, R., Leonard B., Benson, D., & Howie, W. (2015). Immersive Content in Three Dimensional Recording Techniques for Single Instruments in Popular Music. *138th Audio Engineering Society Convention, AES 2015*. Paper 9251.
- Roginska, A., & Geluso, P. (Eds.). (2017). *Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315707525>
- Rumsey, F., & Lewis, W. (2002). Effect of Rear Microphone Spacing on Spatial Impression for Omnidirectional Surround Sound Microphone Arrays. *112th Convention of the Audio Engineering Society, AES 2002*. Paper 5563.
- Wallis, R., & Lee, H. (2020). Localisation of Vertical Auditory Phantom Image with Band-limited Reductions of Vertical Interchannel Crosstalk. *Applied Sciences*, 10(4), 1490. <https://doi.org/10.3390/app10041490>



## Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın Yazmış Oldukları Kamança Mektebi Metodunun İçerik Analizi

### *Content Analysis of Ofelia Imanova and Rena Recebova's Kamancha School Method*

**Emre Kömürcü**

Yıldız Teknik Üniversitesi

emre.1komurcu@gmail.com

**Aslıhan Eruzun Özel**

Yıldız Teknik Üniversitesi

aozel@yildiz.edu.tr

### **Özet**

Azerbaycanlı müzisyen ve akademisyen Ofelia İmanova ve Rena Recebova tarafından hazırlanan "Kamança Mektebi" metodu, Azerbaycan konservatuarlarının 1. sınıftan 5. sınıfa kadar olan tüm sınıflarını içermektedir. İncelemeye alınan bu eğitim materyali, çalgı eğitimi yöntemlerinde kabak kemane ile yapısal ve çalım tekniği açısından benzerlikler göstermesi bakımından önemlidir. Ele alınan bu eğitim materyalinin incelenmesinde; performans tekniği, repertuar ve öğretim yöntemleri konularına değinilmiştir. Kamança Mektebi, eğitimde kolaydan zora, basitten karmaşığa ilkeleri dikkate alınarak dört bölüm çerçevesinde incelenmiştir. Birinci bölümde; metodun başlangıç seviyesi için ele aldığı çalgı çalım tekniğinde gerekli olan temel bilgiler, temel müzik kuramı bilgileri, etüdler ve mahnılar incelenmiştir. İkinci bölümde; metodun sağ el kullanım tekniğinin nasıl başlatıldığı ve geliştirildiği, ayrıca etüdlere yer alan tonalite anlayışı gözlemlenmiştir. Üçüncü bölümde; modal müzik anlayışına bağlı olarak Azerbaycan geleneksel müziğinin öğrenimini içeren repertuar, sol el kullanım tekniği ve süslemelere yer verildiği görülmüştür. İncelemenin dördüncü bölümünde ise sağ ve sol el için tüm kazanımları içeren pozisyon uygulamaları bulunmaktadır. Bu bölümde, modal ve tonal anlayışın sürdürüldüğü, majör ve minör gam, etüt ve kanonların yazıldığı ve geleneksel müzik formlarındaki mahnıların yer aldığı tespit edilmiştir. Bu incelemelerden ise, Kamança Mektebi eğitim metodunda yer alan çalışmaların ve repertuarın kabak kemane çalgısı için başlangıç seviyesinde öğrenim göreceğ öğrencilere kısmen uygulanabileceği sonucuna varılmıştır. Metodun tam olarak uygulanamayışının sebebi, kamança ile kabak kemane arasındaki akort farklılığından dolayı, metotta yer alan duatelerin kabak kemane için uygun olmamasına dayanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Metot, kamança, çalgı eğitimi

### **Abstract**

*The "Kamancha School" method, developed by Azerbaijani musicians and academics Ofelia Imanova and Rena Rejebova, encompasses all classes from the 1st to the 5th grade of Azerbaijani conservatories. This educational material, which focuses on the qamancha instrument, is important due to its similarities in structural and playing techniques with the kamancha. The examination of this educational material covers performance technique, repertoire, and teaching methods. The Kamancha School is divided into four sections, taking into account the principles of progressing from easy to difficult and from simple to complex. The first section examines the basic knowledge of instrumental technique required for beginners, including basic music theory, etudes, and songs. The second section focuses on the initiation and development of right-hand technique, as well as tonality concepts found in the etudes. The third section explores the repertoire that involves learning traditional Azerbaijani*



*music based on modal understanding, left-hand technique, and embellishments. The fourth section covers position exercises that encompass all the achievements for both the right and left hands. It is observed that this section includes modal and tonal understanding, major and minor scales, etudes, canons, and traditional song forms. Based on these analyses, it is concluded that the exercises and repertoire included in the Kamancha School educational method can be partially applied to students at the beginner level of learning the kabak kemane instrument. The reason for the method's inability to be fully applied is the tuning difference between the kamancha and kabak kemane, making the duets in the method unsuitable for the kabak kemane.*

**Keywords:** Method, kamancha, instrumental education

## GİRİŞ

Azerbaycan kadim bir müzik geleneğine sahiptir. Modal müziğin ve mugam anlayışının hakim olduğu bu coğrafyanın müziği meşk usulu ile süregelmiştir. Kamança çalgısı açısından bakıldığında ise; bu çalgının yükselişi 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hanendelik sanatının yükselişine bağlı olarak gelişmiştir (Kerimov, 2003). Geleneksel yöntemle sürdürülen kamança icracılığı, 20. yüzyılda Üzeyir Hacıbeyov'un Batı Müziği eğitimi etkisi ile farklı bir boyut kazanmıştır. Hacıbeyov, Azerbaycan halk çalgılarının yapısal gelişimlerine, çalgılarda metodolojik uygulamalara ve orkestrasyon çalışmalarına katkı sağlamıştır. Kamança çalgısının öğretilmesinde de geleneksel normların korunarak evrenselliğe ulaşılması konusunda yapılan çalışmalara vesile olmuştur. Bu gelişmelere bağlı olarak ilk metot çalışması 1945 yılında Cevahir Hasanov tarafından kaleme alınmıştır. Daha sonra yayınlanan kamança metotları; Ramiz Mirişli (1970), Hafız Kerimov (1991), Ofelia İmanova ve Rena Recebova (2005) tarafından yazılmıştır.

Bu çalışma kapsamında incelenen Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın metodunun ise, Ramiz Mirişli'nin metodunun izlediği içeriğe bağlı kalınarak yazıldığı anlaşılmıştır. Ramiz Mirişli'nin metoduna dayanarak örnek alınan bu içerik; modal ve tonal müziğin birleştirildiği pozisyon çalışmaları ve repertuar çalışmalarından meydana gelmektedir. Mirişli metodunun içeriğindeki bölümler detaylı olarak disiplinlerarası bir yöntemle incelendiğinde varılan sonuçlar özetle şu şekildedir: İkinci, üçüncü, birinci ve dördüncü tel sıralamasıyla açık tel çalışmaları, nota değerlerinde (ikilik, dörtlük, birlik) çalışmalar, temel müzik kalıplarının öğretimi, sağ el tekniği (legato, staccato, pizzicato), ikinci tel olan la telinde beş pozisyon çalışmaları üzerinde durulmuş, Azerbaycan geleneksel ezgileri sol elde süsleme çalışmaları ile pekiştirilmiştir. Metodun sonlarında ise, piyano eşlikli 30 adet kamança repertuarı bulunmaktadır.

Bu çalışma kapsamında incelenen Ofelia İmanova ve Rena Recebova metodu, Mirişli metodu ışığında yazılmış olsa da, izlenen öğretim yöntem tekniği ve buna bağlı olarak metodun içeriğinin bölümlerinin kapsamı ve öğretimde ağırlık verilen konular açısından farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Dolayısıyla, bir eğitim stratejisi izlenerek hazırlanmış sözkonusu Azerbaycan kamançası metodunun metodoloji açısından gösterdiği gelişme ve ulaştığı seviye, kemane çalgısı için metot hazırlamak isteyen akademisyenlere destekleyici bir ön çalışma niteliğinde olduğu değerlendirilmiş, yapılan inceleme ile alana katkı sunulması hedeflenmiştir.

## Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi

Metot için yapılan analizlerde dayandırılan öğretim ilkeleri ve Lev Simkhovich Vygotsky'nin sosyal yapılandırmacılık kuramındaki yapı iskelesi kavramı, çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır.

## Öğretimin Tanımı Ve İlkeleri



Öğretim; içsel bir süreç ve ürün olan öğrenmeyi destekleyen ve sağlayan dışsal olayların planlanması, uygulanması ve değerlendirilmesi sürecidir (Senemoğlu, 1997: 399). 17. yüzyıldan itibaren Pestalozzi, Floebel, Comeniuse ve Dewey başta olmak üzere birçok bilim adamı tarafından öğretim ilkeleri, eğitimde “amaca ulaşmayı kolaylaştırmak” için ortaya çıkarılmıştır (Akpınar, 2012; Kutlu, Doğan ve Karakaya, 2008’den aktaran, Yeşilyurt, 2020: 266). Bu doğrultuda oluşturulan altı öğretim ilkesi, aşağıdaki başlıklar altında eğitimdeki yerini almıştır:

- Hedefe Uygunluk İlkesi: Öğretme-öğrenme süreci, belirlenen hedefler doğrultusunda ilerleyen ve öğrencilerin belirli davranışları geliştirmesini hedefleyen bir süreçtir (Köksal O, Atalay B 2005:8).
- Öğrenciye Görelik İlkesi: Öğrenci merkezli eğitimin önemli bir ilkesi olan hedefe görelikte öğrencinin gelişimine katkı sağlayacak programlar, belirlenen hedeflere uygun olarak geliştirilir ve uygulanır (Köksal O, Atalay B 2005:8).
- Açıklık İlkesi: Öğrencilerin ilgilerini ve motivasyonlarını artırarak öğrenmeyi daha anlamlı hale getirir ve kalıcı öğrenmeyi sağlar. (Köksal O, Atalay B 2005: 11). Edgar Dale’nin yaşantı konisine dayanır ve çok sayıda duyu organına hitap eder (Salman İçli, Z. 2019: 71).
- Somuttan Soyuta: Öğrenmenin, somut ve duyuşal deneyimlere dayanarak başlaması gerektiğini belirtir. Somut nesnelere, gözle görülebilir, ölçülebilir ve duyuşlarla deneyimlenebilirken, soyut kavramlar gerçekte ayrı bir varlık olmayan ve genellikle somut nesnelere özelliklerini temsil eden kavramlardır (Köksal O, Atalay B 2005:9).
- Basitten Karmaşığa İlkesi: Turan (2007) tarafından da belirtildiği gibi, basit konuların zor konulara göre öğretmen ve öğrenci açısından daha kolay olduğu bilinmektedir. Bu nedenle, basitten karmaşığa ilkesi, öğretmenlerin öğrencilerin öğrenme sürecini daha verimli bir şekilde yönetmelerine yardımcı olabilir.
- Bilinenden Bilinmeyene İlkesi: Öğrenme sürecinde öğrencilerin mevcut bilgi ve deneyimlerinden hareket etmek, yeni bilgi ve becerilerin daha iyi öğrenilmesini sağlar. Bu yaklaşım, öğrencilerin önceki bilgilerini hatırlamalarını ve yeni konuları anlamalarını kolaylaştırır (Köksal O, Atalay B 2005:9)

### **Vygotsky Yapı İskelesi**

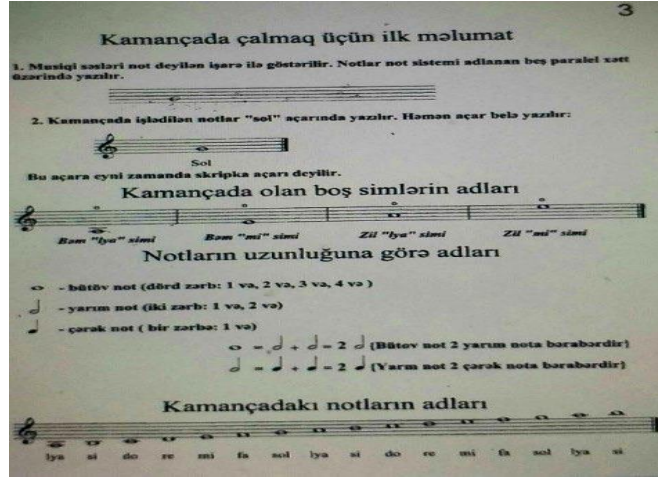
Lev Simkhovich Vygotsky’nin (1896 -1934) kuramında, yakınsal gelişim alanı ve yapı iskelesi kavramları önemli bir yer tutar. Yakınsal Gelişim Alanı, Vygotsky tarafından şöyle tanımlanır: “Yetişkinlerin gözetimi altında ya da daha iyi kapasiteye sahip akranlar ile iş birliği yoluyla geliştirilen problem çözme tekniğidir” (Vygotsky, 1978; Ünveren Kapanzade, 2019: 183). Yakınsal gelişim alanı kavramının kuramcılar tarafından eğitime uyarlanması sonucu yapı iskelesi ortaya çıkmıştır. İskele kurma, inşaat bittikten sonra iskelenin kaldırıldığı gibi, eğitimcinin ya da ileri seviyede bir öğrencinin destek/ıpuçu verilerek, desteğin zamanla azaltılıp sonlandırılması anlamına gelmektedir (Balaban, 1995).

### **BULGULAR**

İncelenen kamañça metodunda; kamañça çalgısı tarihçesine ve çalgının tutuş ve oturuş pozisyonu görsellerine yer verilmemiştir. Öğretim ilkeleri çerçevesinden bakıldığında ise, “açıklık ilkesinin” dikkate alınmadığı görülmektedir. Açıklık ilkesi içerisinde yer alan Edgar Dale’nin “yaşantı konisi”ne göre, görsel sembollerin de dahil edilmesi ile soyut kavramın somutlaştırılmasına az da olsa katkı sağlayacağı düşünülür. Ayrıca, görsel materyallerin kullanımı öğretilenlerin %50’sinin hatırlanmasına katkı sağlayacaktır (Yalın, 2004: 82).



**Şekil 1. Teorik Bilgiler, Kamançada Açık Tel Numaraları Ve Birinci Pozisyondaki Tüm Nota İsimleri İmanova, Recebova Kamança Mektebi, 2005)**



Metotta yer alan birinci bölüm kamança çalgısında temel yay egzersizlerini içermektedir. Teorik bilgilerin verildiği bu görselde (Şekil 1);

1. Müzik notaları, nota adı verilen bir sembolle gösterilir. Notlar, nota sistemi adı verilen beş paralel satırda yazılır.

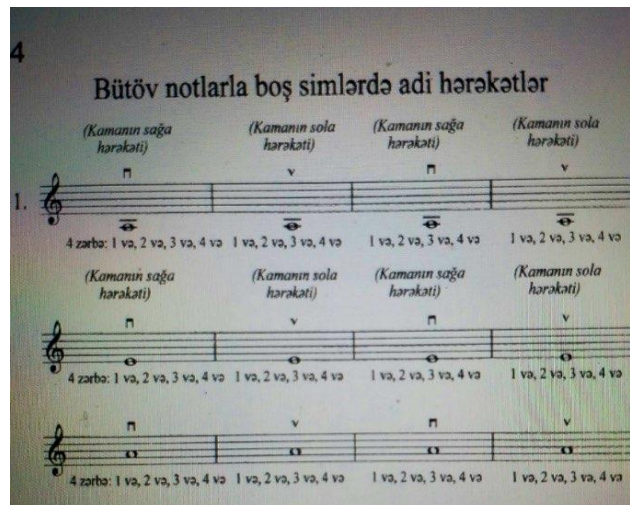
2. Kamançada çalınan notalar sol anahtarına yazılır.

3. Kamançada açık tellerin isimleri ve porte üzerindeki yerleri gösterilmiştir.

4. Nota değerleri; 1'lik tam nota, 2'lik yarım nota, 4'lük çeyrek nota şeklinde tanımlanmıştır.

5. Kamançada birinci pozisyondaki notaların isimleri ve porte üzerindeki yerleri gösterilmiştir. Bu bilgiler analiz dildiğinde; hedefe/öğrenciye görelilik, açıklık ilkelerine ilkelerine uygun olduğu görülmektedir. Ayrıca nota değerlerinin 1 ve 2 ve şeklinde sayılması ile somuttan soyuta ilkesinin de benimsendiği anlaşılmaktadır.

**Şekil 2: Açık Tellerde Birlik Nota Değerinde Yayın Düzensiz Hareketleri Çalışmaları İmanova, Recebova Kamança Mektebi, 2005)**



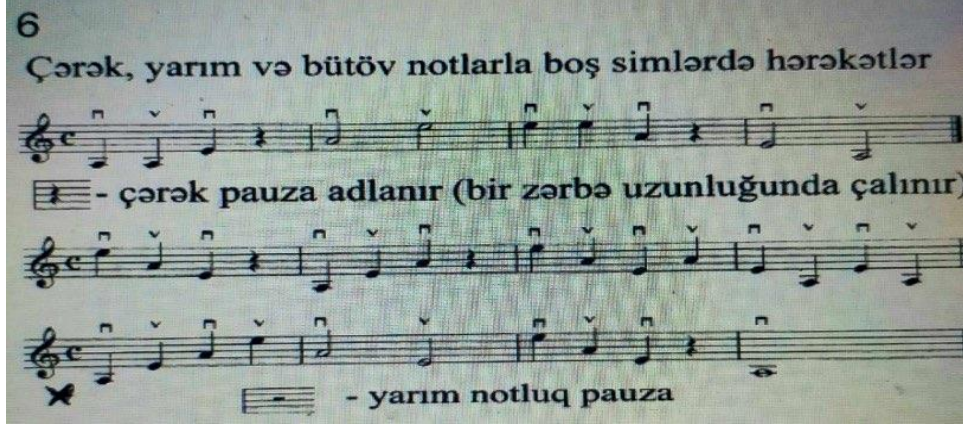
Görselde (Şekil 2); birlik nota değerlerinde açık tellerde yayın düzensiz hareketlerini içeren temel çalışmalar bulunmaktadır. Yayın çekilerek (yayın sağa hareketi) ve itilerek (yayın





sola hareketi) kullanımı görsel üzerinde parantez içinde belirtilmiştir. Ayrıca her ölçüde, notanın altında dörde kadar sayılması gerektiği bilgisi verilmiştir. Bu incelemeler sonucunda; Vygotsky yapı iskelesi kuramına bağlı bir öğretim yöntem tekniği izlendiği tespit edilmiştir. Bu kuramın kapsadığı ipucu/destek verme gibi en temel özellikler, nota üzerindeki ve altındaki ipuçlarından açıkça görülmektedir.

**Şekil 3. Açık Tellerde Es Çalışmaları (İmanova, Recebova Kamança Mektebi, 2005)**



İlgili görselde (Şekil 3); dördüncü, telden başlamak üzere açık tellerde, dörtlük, ikilik, birlik nota değerlerinde es öğretimini de içeren çalışmalar yapılmıştır. Yay kullanım işaretleri bulunmakla birlikte, parantez içinde yer alan ipuçları kaldırılmıştır. Notaların dörtlük, ikilik, birlik sırasıyla olması ve dörtlük eslerin de eklenmesi ile kolaydan zora, basitten karmaşığa ilkelerinin ışığında yazılmıştır.

**Şekil 4. Dört Parmak İçin Alıştırılmalar (İmanova, Recebova Kamança Mektebi, 2005)**

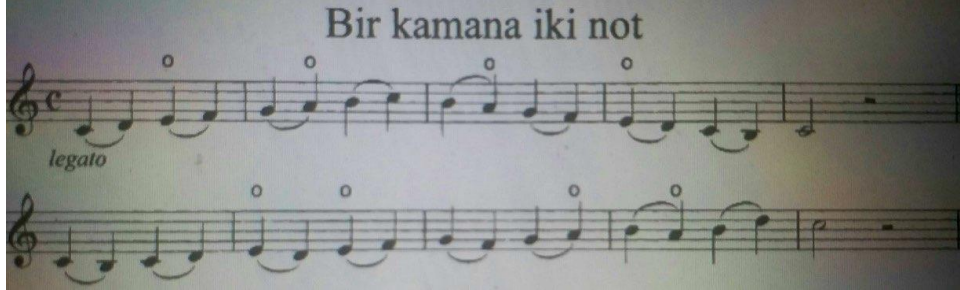


Görsel (Şekil 4); birinci pozisyonda tüm parmakların öğretimini içermektedir. Notaların çıkarken ve inerken çalımında da parmak numaraları belirtilmiştir. Burada Vygotsky yapı iskelesinin en belirgin özelliği olan ipucu/destek verme görülmektedir. Ayrıca bu bölümde yapılan tüm çalışmalarda detache tekniğine yer verilmiştir. Birinci bölüm kemane çalgısı için incelendiğinde: teorik bilgiler tüm çalgılar için ortak olduğundan başlangıç için temel bilgilerin kemane çalgısı eğitimi için de kullanılması mümkündür. Ancak kemane çalgısı akordu birinci tel: re, ikinci tel: la, üçüncü tel: re, dördüncü tel: sol olduğu ve kamança çalgısının akordunun



da birinci tel: mi, ikinci tel: la, üçüncü tel: mi ve dördüncü tel: la olduğu için kamañça metodunun, kemane eğitiminin başlangıcında kullanılması mümkün görülmemektedir. Öğretimdeki en temel ilke olan hedefe uygunluğun da karşılanmaması, bu görüşü desteklemektedir.

**Şekil. 5 Legato Tekniği Çalışmaları (İmanova, Recebova Kamañça Mektebi, 2005)**



Metodun ikinci bölümü; sağ el kullanım tekniği ve sekiz temel kalıbın öğretimini içermektedir. Bu görselde: legato tekniği, bir yayda iki nota şeklinde açıklanmıştır (Şekil 5). 4/4'lük usulde, do majör tonunda, dörtlük nota değerlerinde iki sesin tek yayda çalınmasını içeren ve dördüncü telden üçüncü tele bir oktavlık gam çalışması yapılan bu çalışmanın devamında legato varyasyonları ile yazılan mahnı ve etütler yer almaktadır. Metodun bu bölümünde izlenen yol şöyledir; sekizlik nota değerinin ve Azerbaycan'da en çok kullanılan 6/8'lik, 3/8'lik usullerin öğretiminin yanı sıra, on altılık kalıplar ve varyasyonları, senkop kalıbı ve triole kalıbının basitten karmaşığa / kolaydan zora / bilinenden bilinmeyene ilkeleri ile yazılması benimsenmiş ve yordanabilir bir sıra izlenmiştir. Ayrıca, teorik bilgilerin verilisinde açıklık ilkesinin de dikkate alındığı tespit edilmiştir. Ritm kalıplarının, staccato, tremolo gibi teknikler ile birleştirilerek sağ el ile yay kullanım tekniğinin geliştirilmesine yer verilmiştir. Çalışmalar mahnı, marş, kanon ve üç bemol, üç diyeze kadar gamlar gibi çok sayıda örnek ile pekiştirilmiştir. İkinci bölüm kemane çalgısı için incelendiğinde ise, akort farklılığına bağlı olarak parmak numaralarının kemane çalgısı için düzeltilerek uygulanabileceği sonucuna varılmıştır.



Şekil 6. Süsleme Tanımları (İmanova, Recebova Kamañça Mektebi, 2005)

Bəzək üçün əsas notların  
üstündə belə işarələr də yazılır

Gruppetto Tril Mordento

Qısa farşlaq

Yazılır Çalınır

Yazılır Çalınır

Uzun farşlaq

Yazılır Çalınır

Üçüncü bölümde; sol elde süsleme tekniğine yer verilmiştir. Metotta yer alan bu görselde (Şekil 6); grupetto, tril, mordan ve uzun süslemelerin nota üzerinde gösterimi ve açıklama olarak yazılışına yer verilmiştir. Öğretimin açıklık ilkesi dikkate alınmıştır.

Şekil 7. Zabul Dəramədi (İmanova, Recebova Kamañça Mektebi, 2005)

Zabul dəramədi

Allegro moderato

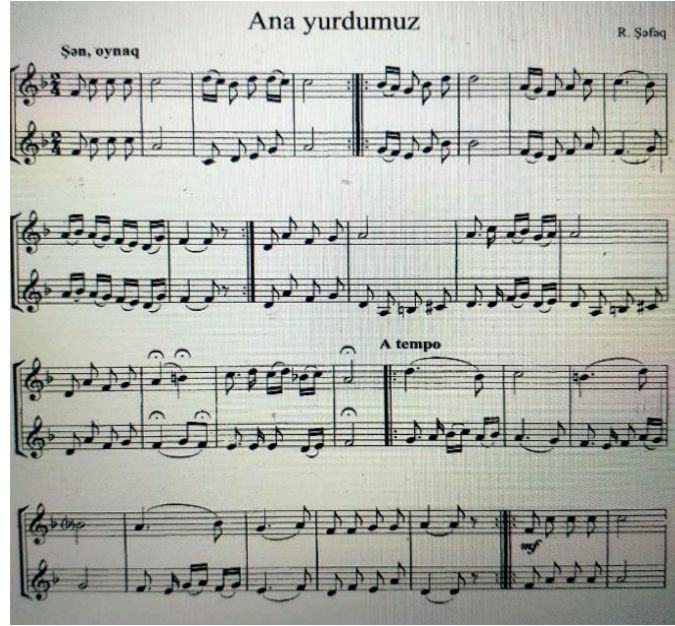
İlgili görselde (Şekil 7); Azərbaycan geleneksel ezgisi *Zabul deramedı* üzerinde tril çalışmaları yapılmıştır. Trillerin nota üzerinde belirtilmesi ile açıklık ilkesi dikkate alındığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, temel kalıpların ve sağ elde yay varyasyonlarının tümünün öğretimi ile gerekli hazır bulunuşluk sağlanması sonucunda, süsleme çalışmalarına yer verilmiştir. Metodun öğretim yöntem tekniğinde yordanabilir bir sıra ile hazırlanması ile metodun içeriğinin hem müzikal, hem eğitim ilkeleri, hem de insanın gelişimine bağlı olarak gerçekleşen, olgunluk



hazır bulunuşluk açılarından gelişim evrelerinin de dikkate alınarak hazırlandığı görülmektedir. Kemane çalgısı için incelendiğinde ise parmak numaralarının kemane için düzeltilerek uygulanabileceği anlaşılmaktadır.

Metodun dördüncü bölümünde ise; beş pozisyonu içeren, üç bemol-üç diyeze kadar, on altılık nota değerlerinde, gam ve arpej çalışmaları yapılmıştır. Detache, legato varyasyonlarının hepsini kapsayan mahnı ve etüt örneklerinin yanı sıra iki kamaça için yazılmış kanonlar ve çok sesli duo örnekleri yer almaktadır. Metodun, bu yönüyle basitten karmaşığa ilkesini de içerdiği görülmektedir.

**Şekil 8. R. Şefeq'in Ana Yurdumuz Notası (İmanova, Recebova Kamaça Mektebi, 2005)**



Metodun dördüncü bölümünde yer alan bu görselde (Şekil 8); R. Şefeq'in *Ana Yurdumuz* isimli iki kamaça için yazmış olduğu çok sesli eseri bulunmaktadır. İkinci, üçüncü ve dördüncü tellerde birinci pozisyonda detache ve legato tekniklerini içermekte, sekizlik ve on altılık nota değerleri kullanılmaktadır. Kemane çalgısı için incelendiğinde ise: ikinci telde parmak kullanımı kamaça çalgısının akordu ile aynıdır. Buna göre la notası açık tel, si notası birinci parmak, do notası ikinci parmak, re notasında üçüncü parmak ile seslendirilebilmektedir. Ancak tel farkından dolayı üçüncü telde sol notasında üçüncü parmak, fa notasında ikinci parmak, mi notasında birinci parmak ve re notasında açık tel şeklinde bir değişikliğin yapılması gerekmektedir.

## SONUÇ

Yapılan inceleme sonucunda Ofelia İmanova ve Rena Recebova tarafından hazırlanmış Kamaça Metodu'nun içerdiği bölümler, öğretim ilkeleri çerçevesinde ele alınmış ve kemane ile ilişkilendirilmiştir. Bunun yanı sıra, ağırlıklı olarak hedef tutulan konular yüzdelik oranlarla neticelendirilmiştir. Buna göre elde edilen veriler şöyledir:

Metodun %76'sını temel ritm kalıplarının sağ el kullanım tekniği ile birlikte verildiği birinci ve ikinci bölüm oluşturmaktadır.

Metodun %8'ini sol el süsleme teknikleri oluşturmaktadır.

Metodun %16'sını ise pozisyon çalışmaları ve çok sesli eserler ve örnekler oluşturmaktadır.



Metotta, Vygotsky yapı iskelesi ışığında bir öğretim yöntem tekniği izlenmiştir. Bununla birlikte bu eğitim materyalinin hazırlanışında ve bilgilerin verilişinde, öğrenciye görelilik, açıklık, somuttan soyuta ve basitten karmaşığa öğretim ilkelerine dayandırıldığı görülmektedir.

Metot; mekanik temelli bir öğretim yaklaşımına bağlı olarak yazılmıştır. Ana öğreti yatay/ritm, yan öğreti ise dikey/diziler üzerine kurulmuştur.

Bu metot kamane çalgısı için incelendiğinde elde edilen sonuç ise şöyledir; birinci bölümdeki açık telde düzensiz yay uygulamaları ve birinci pozisyonda tüm parmakların kullanımını içeren çalgı eğitimine başlangıç çalışmaları, akort farklılığından dolayı kemane çalgısı eğitiminin başlangıcında kullanılması mümkün değildir.

Farklı bir açıdan incelendiğinde ise, öğretimde en temel ilke olan hedefe uygunluk ilkesine de uymadığı anlaşılmaktadır. Metodun ikinci bölümünde sağ el tekniği, üçüncü bölümünde sol el tekniği, dördüncü bölümünde yer alan pozisyon çalışmaları ise, parmak numaralarının kemane çalgısı için düzeltilmesi koşulu ile kemane çalgısının eğitiminde kullanılabileceği anlaşılmaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Balaban, N. (1995). *Seeing The Child, Knowing The Person*. Ayers, W. (Ed.), *To Become A Teacher*. (s. 49-57) Teachers College Press.
- Hickey, D. and McCaslin, M. (2001). Educational Psychology, Socail Constructivism And Educational Practice: A Case Of Emergent Identity. *Educational Psychologist*, 36(2), 133-140.
- İmanova, O. ve Recebova, R. (2005). *Kamança Məktəbi*. Şervannəşr.
- Kerimov, M. (2003). *Azərbaycan Musiqi Aletləri*. Yeni Nesil Yayıncılık.
- Köksal, O. ve Atalay, B. (2015). *Öğretim İlke ve Yöntemleri*. Eğitim Akademi Yayınevi.
- Salman İçli, Z. (2019). *KPSS 2019 Eğitim Bilimleri – Ders: Program Geliştirme Öğretim Yöntem ve Teknikleri*. Benim Hocam Yayınları.
- Sultanov, H. ve Elhan Nayir, A. (2021) Azerbaycan'da İlk Notalı Halk Çalgıları Orkestrası. *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, (5), 16 – 20.
- Şenel, S. (1996). Hacıbeyli Üzeyir. *TDV İslam Ansiklopedisi Dergisi*, (14), 500-502.
- Ünveren Kapanzade, D. (2019). Vygostky'nin Sosyo- Kültürel ve Bilişsel Gelişim Teorisi Bağlamında Türkçe Öğretiminin Değerlendirilmesi. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (47), 181 – 195.
- Yalın, H. (2004). *Öğretim Teknolojileri Ve Materyal Geliştirme*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Yeşilyurt, E. (2020). Öğretmenin Pusulası: Genel Öğretim İlkeleri. *Ekev Akademi Dergisi*, 24 (83), 263-288.
- Yılmaz, Ö. ve Tuncer, M. (2020). Dale'nin Yaşantı Konisine Göre Yapılandırılmış Ölçme ve Değerlendirme Dersinin Öğretmen Adaylarının Akademik Başarısına Etkisi. *Eğitim ve İnsani Bilimler Dergisi Teori ve Uygulama*, 11 (21), 40 – 62.



## İstanbul Kemeçesi Bağlamında Bilinçli Dinleme ve Performansın İfadesi: Nüans, Dinamikler ve Süsleme Elemanları

### *Conscious Listening and Expression of Performance In The Context of İstanbul Kemence: Nuance, Dynamics and Ornamentation Elements*

**Ezgi Özkan**

Kocaeli Üniversitesi

ozkan-ezgi@hotmail.com

**Nesibe Özgül Turgay**

Kocaeli Üniversitesi

ozgulozbilen@gmail.com

#### **Özet**

Müzik performansında önemli yer tutan nüans, müzikal ifadeler ve süsleme elemanları müzisyenin kendi tasarrufunda aktarmak istediklerini oluşturabilmesi ve müziğin taşıdığı anlamların dinleyicilere ulaşılabilmesinde etkin rol oynar. Müzikal ifadeler, bir müzik eseri hakkında “düşünme biçimlerini” etkileyen unsurlardır. Müzisyenler ise sesler üzerinde aradıkları anlamı bulmak için uğraşır ve müziğe ait bilgileri işlevleri dâhilinde icralarında kullanarak eserle yeniden iletişim kurarlar. Bu süreçte icracının seste aradığı anlam, müziğin niteliklerinin de açığa çıkmasını sağlar. Böylece müzikte sese ifade veren her unsur ezgisel yapıyı zenginleştirmek ve müziği ortaya çıkarmaya hizmet eder. İfadenin doğru ve güzel kullanımı varsayımı üzerinden performans pratiği dâhilinde kişinin müzikal ifadeleri kendi icrasına uygulayabilmesi uzun zaman alabilir. Bakıldığında; müziği çalabilme becerisinin oluşmasında, müziğe ait nitelikler üzerine düşünülmesinin önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle dinleyerek analiz yoluyla Tanbûrî Cemil Bey’e ait İstanbul kemeçesi kayıt örneği üzerinden, ifadeler aracılığıyla müziği anlamlandırmak ve tanımlamak için çalışılmıştır. Bu bağlamda, icra uygulamaları ya da kayıtlı performanslar üzerinden analiz edilebilen müzikal ifade özelliklerinin tespitinin yapılabilmesi, öğrencilerin performans stillerini sözselsel ve sembol olarak anlamlandırmalarına yardımcı olacaktır. Böylelikle öğrenci, ifadelerin notalar üzerinde nerelerde kullanıldığını ve kullanılma biçimlerini sorgulayabilecektir. Beraberinde, müzikal farkındalığın ve yorumlama becerisinin geliştirilmesinde daha hızlı yol alınabilecektir. Çalışmada; günümüzde müziği okuyabilmek için başvuru geleneksel kayıtlara ait bilinçli bir dinleme yapılabilmesi amacıyla, İstanbul kemeçesi çalma tekniği üzerinden süsleme elemanlarının yay ve parmak kullanılarak sınıflandırılması ve uygulanabilirliği üzerinde durulmuştur. Ayrıca, kayıtlarda duyulan performansın taşıdığı yüksek müziği okuyabilmek için müziği şekillendiren nüans, dinamikler ve süsleme elemanlarının notasyonlarda ifade edilebilmesi ile icra ve performans tekniklerinin kazanımlarını kolaylaştıracak öneriler sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** İstanbul kemeçesi, performans pratikleri, müzikal ifadeler, nota yazısı, süsleme elemanları

#### **Abstract**

*Nuance, musical expressions and ornamentation elements, play an active role in the musician's ability to create at his own disposal and reach the listeners with the meaning of music. Musical expressions are elements that affect the thinking about a piece of music. Musicians, on the other hand, strive to find the meaning they are looking for in sounds and reconnect with the work by using information in their performances. In this process, the*



meaning causes the qualities of the music to be revealed. In music, every element expressing the sound serves to enrich the melodic structure and reveal the music. Based on the assumption of correct use it may take a long time to apply musical expressions to one's own performance within the practice. This study's purpose was to define the music through listening and analyzing the recording example of Tanburi Cemil Bey's Istanbul Kemeçesi In the formation of the ability to play music, it is important to think about the qualities of it. identifying the characteristics of musical expressions that can be analyzed from practices or recorded performances will help students to comprehend performance styles as symbolic. In this way, students will be able to question where and the ways in which the expressions are used. Thus, musical awareness and interpretation skills can be developed faster. In this study, ornamentation elements using strings, bows and fingers through the technique of playing the Istanbul Kemeçesi were emphasized in order to make a conscious listening of the traditional recordings that are used to read the music today. In addition, to be able to read the high music carried by the performance in the recordings, nuance, dynamics and ornamentation elements can be expressed in notations and suggestions that will facilitate the acquisition of performance and performance techniques are presented

**Keywords:** Istanbul Kemeçesi, performance practices, musical expressions, notation, ornamental elements

## GİRİŞ

Dinleme ve duyma arasında işitilen seslerde kapalı kalan anlamlar üzerine düşünmek, müzik alanında gerekli bilgi ve öğrenimleri sağlamasıyla birlikte aktarım adına müziğin en doğal süreçlerinden bir tanesidir. “Campbell’e göre müziği dinlemek müziği anlamının merkezinde yer almaktadır” (Akt. Gürgen, 2015: 11). Bu düşünüldüğünde, müziğin algılanabilmesi için beraberinde işitsel yeterliliklere ihtiyaç olduğu anlaşılır. İşitsel yeterlilik, müzikal bilgilerin duyum yolu ile zihinde biçimlendirilmesidir denilebilir. Bakıldığında, öğrenci ve müzisyenin bu sayede müziği icraya taşıyabildikleri görülür.

İcra (performans) açısından ifade özelliklerinin önemi üzerine Hevner’in tespitleri önemlidir. Hevner; “Usta müzisyenler çalabildikleri gibi etkili olarak kendini sözlü şekilde ifade edebilselerdi, (sanatsal performans) gayretlerimiz gereksiz olurdu” (Akt. Çoban ve Okay, 2015: 257) satırlarıyla ifadelerin performansta temel bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Böylelikle öğrencilerin, müziğin ifade yönü hakkında geliştirilmesi, duyum ve performans gelişimi bakımından önemli olduğunu göstermektedir.

İcraların şekillendirdiği bir müzik eseri, aynı zamanda müziği anlama ve sanatsal yorumlama sürecini belirleyen bir araca dönüşmektedir. Burada, Gerald Klickstein’in ‘The Musicians’s Way’ isimli kitabında; “ifadeler, performans için ne kadar önemli ise sanatçının müziği anlamak ve hâkim olabilmesinde de ilk etkendir” (Klickstein, 2009: 24). Görüşü dikkate değerdir. İcra uygulamaları ya da sanatsal performanslarda nota ve ezgi değişimleri gibi unsurların dışında sesi şekillendiren unsurların ifadeler olduğu görülür. Bu ifadeler; vurgu, ritim, dinamik değişimler, nüans ve süslemeler gibi müziğin; teknik, pratik, yorumlama ve yaratıcı süreçlerini içeren bir bütün olduğunu gösterir. Bu bütünün sesli kaynakları olan kayıtlı icraların ve performansların işitsel analizlerinde, anlamlı ifadelerin tespitinin yapılabilmesi; icracının, ifadeleri uygulama teknikleri bakımından sahip olduğu bilgi düzeyinde gerçekleştiği görülür.

Türk Makam Müziği öğrenimi ve aktarımında meşk olarak adlandırılan geleneksel eğitim modeli, müziğin icrasında önemli olan; dinleme, tekrar ve ezbere alınma süreçlerinin, müzikal bilgilerin gözlemlenerek algılanabilmesi sonucunda gerçekleştiğini hatırlatan değerli bir yapıya dayanmaktadır. Bu meşk yapısı içerisinde usta icracıların, müziğin hafızaya alınması



sırasında eserin icrasında gerekli olan anlamlı nüans ve ifadeleri de meşk eden öğrenciye aktardığı görülür. Dolayısıyla müziği meydana getiren her sese ait ayrıntının doğal bir aktarımı gerçekleştirilmiş olur.

Böylelikle bugüne bakıldığında; müzik alanında düşünce kaynaklarından biri olan kayıtlı icralar/performanslar üzerinden müziğe dair tanımları ve düşünme biçimlerini etkileyen müzikal ifadelerin, “(...) *tanımlama ve sınıflamayı zorlaştırıcı, anonim bir karakter taşıdıkları gözlemlenmektedir*” (Turgay, 2016: 1167).

Çalışmada; günümüzde müziği okuyabilmek için başvuru geleneksel kayıtlara ait bilinçli bir dinleme yapılabilmesi amacıyla İstanbul kemençesi çalma tekniği üzerinden süsleme elemanlarının yay ve parmak kullanılarak sınıflandırılması ve uygulanabilirliği üzerinde durulmuştur. İfadelerin belirtilmesinde Tanbûrî Cemil Bey’e ait Sûzinâk taksim örnek alınarak çalışılmıştır.

### **Bilinçli Dinleme**

Müzik eğitiminde dinleme, müziğin ait olduğu üslup geleneklerinin algılanmasının yanında, müzikal fikirlerin icracı tarafından nasıl ifade edildiğine dair farkındalığın oluşturulmak istenmesi nedeni ile vazgeçilmez bir gereksinimdir. Bu dikkate alındığında, icracının performansında belirleyici olan tını ve ifadelerin, müziğin üslup özellikleri bağlamında şekillendiği görülür. Müzik ve üslup hakkındaki genel görüş, Klickstein’in şu satırları ile desteklenebilir; “*Yerel tonlama ile icra edebilmeniz için, bir tarzın ruhuna ulaşana kadar dinlemeniz ve dinlemeniz gerekir*”<sup>36</sup>. Aynı zamanda öğrenci ve müzisyen, çıraklık ağları ile kuşaklar arası rehberlik eden usta icracıların kayıtları yoluyla eserin üslûbunu idrak ederek, Zorn’un; “*Bir müzik parçasına ne kadar aşına olursanız inceliklerini o kadar çok keşfedersiniz*” (Zorn, 2016: 135) ifadesinde olduğu gibi müziğin icra uygulamalarına dair çeşitli yorum olasılıklarını fark edebilir. Bu nedenle bilinçli dinlemenin, esere ait ezgisel değişimlerin ve diğer müzikal fikirlerin algılanabilmesi ile gerçekleştiği görülür.

Lusy’in, “Müzikal İfade Teorisi” isimli kitabında, dinleme eyleminin amacına uygun olarak yapıldığında; “*öğrencinin dikkatini tetikte tutacak, duyarlılığını ve becerisini geliştirecek ve onda değerli bir gözlem, karşılaştırma ve analiz alışkanlığı geliştirecektir*” (Lusy, 1963: 11) ifadesi “*Kayıtları kopyalamak için değil, yorumlama olasılıkları hakkında fikir edinmek*”<sup>37</sup> bilinci ile değerlendirilmesini görünür kılmaktadır. Böylece; müziği dinlerken ezgisel değişimlerin beraberinde dikkati, ifadeyi doğuran unsurlara çekmek önem taşımaktadır. Öğrencide bu algının oluşturulması ise teknik beceri beraberinde müzikteki ifadelerin değerlendirilebilmesi ile mümkün hale gelmektedir. Bu durumda tespiti yapılabilen nüans, müzikal ifadeler ve süsleme elemanlarına dair icra özelliklerinin belirtilmesi, öğrencilerin performans stillerini sözselsel ve sembol olarak anlamlandırmalarına yardımcı olacaktır.

### **Müzikal İfadeler**

İfadeler, müziğin biçimlendirildiği dili oluşturan önemli parçalardır denilebilir. Bu nedenle öğrenci ve müzisyenlerin müziği ifadelilerle çalabilme amacı ve eseri yansıtmaya gayretlerinin, müzik eğitiminin odağını oluşturduğunu göstermektedir. Bu düşünceyle müzikal ifadelerin, nota öğelerinin seslendirilmesi sırasında icracının müzikal bilgisi ve yorumu dahilinde müziğe yansıtıldığı görülür. Lusy, bu durumu “*Müzikal ifade, izlenimlerin tezahürüdür*” (Lusy, 1938: 10) diyerek açıklamaktadır.

<sup>36</sup> <https://www.musiciansway.com/blog/2010/06/deep-listening/> (Erişim tarihi: 16.04.2023).

<sup>37</sup> <https://www.musiciansway.com/blog/2010/06/deep-listening/> (Erişim tarihi: 16.04.2023).





Müziğin seslendirilme biçimlerini belirleyen bu ifadeler; vurgu, ritim, dinamik değişimler ve nüans başlıkları altında analiz edilerek, müzikal anlatımı etkileyen unsurlar olmuştur. Dolayısıyla müzikte belirlenebilen ifade unsurları, eser hakkında yönerge görevi yaparak icraya ait özelliklerin belirlenmesinde etkili olmaktadır. Böylece müziğin algılanmasını kolaylaştırmakta ve icra gelişiminde olumlu etkiler yaratmaktadır.

### İSTANBUL KEMENÇESİ İCRASINDA MÜZİKAL İFADELER

Müziyenin kendi müzikal fikirlerinin oluşması, eser içerisindeki ezgileri ifade eden; metronom hızının yanı sıra, dinamiklerin nasıl uygulandığı ve nüanslara verilen öneme ek olarak; çalgıdan üretilen tınının hangi artikülasyonlara ihtiyaç duyduğu gibi müziğe dair ayrıntıların idrak edilmesi sonucunda gerçekleşmektedir. Bu algılarla, icra (performans) için temel becerilere hâkim olunması, ileri icra esasını belirleyici unsurlar olmuştur. Sese dair ayrıntıları belirleyen unsurlara çellist Paplo Casals'ın sözleriyle bakıldığında; “*Sadece notaları vermeyin. Notaların anlamlarını da verin*” (Akt. Klicstein, 2009: 32) düşüncesi önemlidir.

Bu bağlamda; çalışmanın devamında Tanbûrî Cemil Bey'in İstanbul kemençesi ile yapmış olduğu Sûzinâk taksim üzerinden belirtilen müzikal ifadeler yer verilmiştir.

#### Metronom Hızı

İcracı, müziğe ait notaları seslendirmede belirli bir süre değerine uyarak hareket etmektedir. Bununla beraber seslendirilen notalar, *zaman içindeki uygunluk*<sup>38</sup> ile müziği oluşturmaktadır. Böylece; “*Seslerin ve susların süre değerlerinin belli bir zaman içerisinde sıralanmasına ritim denir. Bir müzik parçasının ritmi olmazsa anlamını tamamen kaybetmiş olur*” (Akt. Okan, 2016: 8). Dolayısıyla; müziğin anlamının güçlendirilmesinde ifade seçimlerine rehberlik eden temel unsurlardan biri de ritim olmaktadır. Klicstein, ritmik hassasiyetin ifadeler için önemini şu satırlarla açıklar; “*ritmik kesinlik, diğer şeylerin yanı sıra perdeleri ve cümleleri nasıl yerleştirdiğimizi, ifade ettiğimizi, renklendirdiğimizi ve vurguladığımızı içerir*” (Klicstein, 2009: 32).

Berberinde metronom; belirli bir tempo ve vuruş sayısı belirterek müziğin ritim gibi zamanlama unsurları hakkında değerlendirme yapılabilmesini kolaylaştırmaktadır. Bu nedenle *Klicstein'in*, metronomları yaratıcı ve müzik kalitemizi artıracak şekilde kullanmanın önemine dikkat çekmesi gözden kaçırılmamalıdır.

#### Sonorite (Tını)

İcracının kazanımları içinde vazgeçilmez bir yer tutan sonorite, “*Fransızca kökenli bir müzik terimidir ve "ses rengi" veya "ses kalitesi" anlamına gelir*<sup>39</sup>.” Böylece sese anlam veren müzikal ifadeler tınıyı etkileyen başlıca unsurlardır. Dunn'ın, tını konusunda; “*(...) büyük kemancıların icralarını süslemek için kullandıkları araçlarla açıklanabilir*” (Dunn, 1915: 61) görüşü, ifadelerin tını üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Böylelikle; müziğin seslendirilmesinde ve ifadesinde sesin sahip olduğu tını niteliği, icracının tavrı ile ilgili fikir edinilmesinde ilk dikkat çeken icra özelliklerinden biri olmuştur. Bakıldığında, icracının performansında ya da çalgısında edinmek istediği tını karakteri için uygulayacağı yöntemlerden bazılarının, teknik bilgilere dayanmakta olduğu görülür. Özellikle yaylı çalgılarda, yayın üç bölüme ayrılan baş, orta ve son kısmından çıkarılan sesin tınıda yarattığı değişiklikler sebebi ile yay tekniği, tınıyı etkileyen ilk unsurlardan biridir denilebilir. Dunn'ın violîn'e ait teknik ve ifade üzerine hazırlamış olduğu kitabında, yay ile ilgili öne çıkan düşüncelerinde biri “*Parlaklık, güç, incelik, nüanslar, gölge vb. her icracının karakterine, eline ve bileğine özgü*

<sup>38</sup> İsmail Hakkı Özkan'a ait ifadedir. (Akt. İnce, 2019: 37).

<sup>39</sup> <https://fr.thefreedictionary.com/sonorit%c3%a9> (Erişim tarihi: 04.04.2023).



şekil ve dokunuşa bağlıdır” (Dunn, 1958: 59) olmuştur. Devamında “Ressam sanatçı için renkler gibi ifadeler de doğru yerde ve doğru kullanılmadıkça, etki cansız ve anlamsız olacaktır” (Dunn, 1958: 57) görüşü dikkate değerdir.

Bu nedenle; herhangi bir enstrümanı yüksek kalitede bir tınıda çalabilmek için müziğe ait diğer ifadelerin de iyi anlaşılması gerektiği ortaya çıkmaktadır.

### Nüans ve Dinamikler

İcracının algı ve yorumuna bağlı olarak müziğin ifade gücünü artıran bileşenlerden biri nüanslardır. Bakıldığında nüans; Fransızca *ince bir ayırım* veya *varyasyon* anlamlarını karşılayan “*nuance*” kelimesinden Türkçeye geçmiştir. Dolayısıyla; müzikte de ezgiye ifade katan tempo, vurgu, tını gibi unsurlarda nüanslar bulunmaktadır. Sesteki bu anlamlar üzerine Tabakoğlu; “*Ses ayrıntıları, his ve karakter gibi öğreneceğimiz müzik terimleri esere canlılık ve ruh katacaktır. Resimde ışık ve gölge ne ise, müzikte de en önemli unsur nüanstır*” (Tabakoğlu, 2017: 28) görüşlerine yer vermiştir.

Nüans terimiyle birlikte kullanılan dinamiklerin; sesin yüksekliğinin tınısı ile ilgili olan işaretler olduğu görülür. Bakıldığında ses yüksekliğine göre başlıca işaretler şöyledir;

**Tablo 21. Dinamikler<sup>40</sup>**

|                                                  |
|--------------------------------------------------|
| <i>ppp = molto pianissimo (son derece hafif)</i> |
| <i>pp = pianissimo (çok hafif)</i>               |
| <i>p = piano (hafif)</i>                         |
| <i>mp = mezzo piano (orta hafiflikte)</i>        |
| <i>mf = mezzo forte (orta gürlükte)</i>          |
| <i>f = forte (gür)</i>                           |
| <i>ff = fortissimo (çok gür)</i>                 |
| <i>fff = molto fortissimo (son derece gür)</i>   |

### Vurgu

Vurgu; “*Melodinin belli notalarının öne çıkarılarak bir etki yaratılması yolunda başvurulan bir süsleme biçimidir*” (Turgay, 2016: 1182). Nota üzerinde genel gösterimine bakıldığında yukarı bakan bir ok işaretinin ucu şeklinde belirtilmektedir. Böylelikle işaretin belirtildiği notanın kuvvetli ya da güçlü vurgulanacağı anlamına gelir. Diğer taraftan vurgu işaretinin dinamik seviyelerine göre kullanımının değiştiği görülür. Bu durumda ok işareti “>” burada olduğu gibi belirtildiğinde, orta derecede bir vurgunun olduğu ifade edilmektedir. Bununla birlikte; staccato gibi süsleme ifadeleri ile kombine kullanılarak farklı dinamik etkilerin meydana geldiği kullanım çeşitleri görülebilir.

Sûzinâk taksim icrasına dikkat edildiğinde Cemil Bey’in, trill ve mordent uygulamalarının içerisinde bazı notaların vurgulandığı görülmektedir.

<sup>40</sup> Bkz. Say, 2010: 581.



Şekil 1. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 0:20 ile 0:22 Aralığında)



Şekil 2. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 0:08 ile 0:18 Aralığında)



### Subito

Kelime anlamı, hemen ve aniden olan subito, müzikte de bu yönde bir yönerge görevi olan terimi ifade etmektedir. Nota üzerinde “sub.” kısaltmasıyla belirtilir.

Şekil 3. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 0:59 ile 1:03 Aralığında)



## SÜSLEME ELEMANLARININ KULLANIMI

“Süs olarak eklenen bir müzik notası.<sup>41</sup>” “grace note” tabiri, diğer adıyla “embellishment” ve “ornament” bir müzikal ifade şeklidir ve icra uygulamalarında müzikal anlamı besleyerek ezgisel yapıyı zenginleştirmek için kullanılmaktadır. Yaylı bir çalgı olan İstanbul kemençesi, süsleme elemanları bakımından dikkate alındığında yay ve parmak kullanımı ile yapılan süsleme elemanları şeklinde sınıflandırılabilir.

### Yay Tekniği ile Uygulanan Süsleme Elemanları:

Yaylı çalgıların karakteristik tınlarının anlaşılması ve icra sırasında tonu ortaya çıkaran unsurlarda, yayın kullanım hareketlerinin önemli bir rolü vardır. Bu nedenle yaylı çalgılarda, yay ile yapılan hareketlerin tümü yay tekniği olarak ifade bulmaktadır. Bakıldığında yay kullanımına bağlı tekniklerin; icracının performansına çeşitlilik katan süsleme unsurları, nüans ve farklı çalma yöntemlerini içermekte olduğu görülür. Cemil Bey’e ait Sûzinâk taksim kaydı dikkate alındığında, İstanbul kemençesi bağlamında şu ifadelerle yer verilebilir;

### Pizzicato

“Yaylı bir çalgı icrasında, belirtilen notaların yayla değil parmaklarla çekilerek çalınması gerektiğine dair bir direktiftir”<sup>42</sup>. Başka bir ifade ile “Pizzicato, belirli bir parmak kullanımına ve belirli bir perdeye sahip kısa vurmali seslerdir” (Jeppesen, 1946: 24) olarak tanımlanmaktadır.

<sup>41</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/grace%20note> (Erişim Tarihi: 06.05.2023).

<sup>42</sup> <https://dictionary.onmusic.org/terms/2633-pizzicato> (Erişim Tarihi: 03.08.2023).



**Şekil 4. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 1:22 ile 1:26 Aralığında)**



**Tırnak Pizzicatosu**

İstanbul kemençesinin şekil ve yapısal özellikleri gereği tırnak kullanılarak icra edilmesi, pizzicato'nun farklı bir uygulaması olan *tırnak pizzicato* ifadesinin de icralarda çokça tercih edilmesinde etkili olmuştur. Bakıldığında tırnak pizzicato; “yaylı çalgı icracısını normal bir pizzicato'da olduğu gibi parmağın iç kısmını kullanmak yerine tırnağı kullanarak teli çekmeye yönlendiren bir eğilme etkisidir. Bu yöntemle üretilen ses biraz daha vurmali ve keskindir”<sup>43</sup>.

**Staccato**

Staccato, notaları birbirine bağlı çalmak yerine ayrı çalınması anlamına gelmektedir. Bunu yaparken, notaların süre değerlerinin; “yarı değerine yakın kesik kesik çalınacağını gösterir”<sup>44</sup> dolayısıyla uygulandığı notanın süre değerinin yarısında gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Buna ek olarak Say, *staccato*'yu; “Notaları birbirinden kesik şekilde seslendirme. Terim İtalyanca *staccare*: “ayırma” sözcüğünden kaynaklanır. Nota üzerinde *staccato* seslendirmeyi belirtmek için her notaya bir nokta konur” (Say, 2010: 355) şeklinde ifade etmiştir.

**Şekil 5. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 0:59 ile 1:02 Aralığında)**



**Double Stop (Çift Durak)**

İstanbul kemençesi icralarında kullanılan bir ifade olan double stop; farklı telde yer alan iki notanın aynı anda seslendirilmesini ifade etmektedir. Bununla birlikte, iki sesin aynı anda akor halinde duyurulması olarak da düşünülebilir. Bu dikkate alındığında, yay ve parmağın bir arada kullanımı ile uygulanan bir ifade olduğu görülür. Yayın bu esnada; “eşit ağırlığa ve her iki telde de benzer bir temas noktasına sahip olması gerekir. Ancak bazen bu değişkenler, seslendirenin müzikal taleplerine göre farklılık gösterebilmektedir”<sup>45</sup>. Bakıldığında; icralarda genellikle cümle bitişlerinde uyguladığı fark edilir. Buna ek olarak, Cemil Bey'in icralarında gözlemlenen double stop uygulamalarına dair Özgen'in ifadeleri önemlidir: “Çift durak yürütmenin diğer bir yolu, aynı notayı biri kapalı (bir parmakla basılır) ve biri açık (açık bir tel) olmak üzere iki farklı telde kullanmak veya aynı perdeyi daha düşük bir oktavda kullanmaktır” (Özgen, 2009: 54).

**Şekil 6. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 2:08 ile 2:10 Aralığında)**



<sup>43</sup> [https://dictionary.onmusic.org/terms/5185-nail\\_pizzicato](https://dictionary.onmusic.org/terms/5185-nail_pizzicato) (Erişim Tarihi: 03.08.2023).

<sup>44</sup> Tabakoğlu, 2017: 27.

<sup>45</sup> <https://violinbowtechnique.com/videos/find-double-stops-in-passages/> (Erişim Tarihi: 20.04.2023).



### Parmak Tekniği ile Uygulanan Süsleme Elemanları:

Parmak tekniği ile yapılan süsleme elemanları *trill*, *vibrato*, *çarpma*, *ağır glissando*, *glissando*, *önden gelen çarpma glissandosunu*, *portamento*, *grupetto*, *mordan* ve *geçiş notası* bu başlık altında incelenmiştir.

#### Trill

Trill ifadesine dair Turgay'ın yapmış olduğu tanımlama, icra tekniği üzerine temel noktaları aktarması nedeniyle açıklayıcı bir nitelik taşımaktadır. Bu tanımlamada trill; “Uygulandığı notadaki sesin bir veya yarım ton üst tarafındaki sesle sık ve muntazam çarpma yaptırın süsleme elemanıdır” (Turgay, 2016: 1175) olarak aktarılmaktadır.

Bununla birlikte; müziği ortaya çıkaran melodiye ait tüm unsurlar, bakıldığında müziğin ifade alanını oluşturmuştur. Bu melodik unsurlardan biri olan *trillin*, farklı dönemler içerisinde icra uygulamalarına bakıldığında; çeşitli melodik yapı sağlayan kullanım biçimlerinin olduğu fark edilmektedir. Tanbûrî Cemil Bey gibi usta icracıların kullanımlarında da dikkat çeken *trillin*, çoğunlukla farklı süslemeler ile birleştirilerek çeşitli ifade biçimlerinin oluşturulduğu görülür. Bu bağlamda Cemil Bey'e ait kullanımlar incelendiğinde, dönüşlerde uyguladığı trill ifadeleri dikkat çekmektedir. Aynı zamanda, vibrato eklenerek yapılan *trillerin* olduğu da gözlemlenmektedir.

#### Şekil 7. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 1:03 ile 1:08 Aralığında)



#### Vibrato

Vibrato, tek bir parmağın perde üzerinde belli bir düzen içerisinde yaptığı dalgalanmalardır. Bu doğrultuda Tanbûrî Cemil Bey'in bazı vibrato kullanımlarında, düzenli dalgalanmalar yerine, icrada yansıtmak istediği ifadeye göre perdedeki bu dalgalanmaları vurguladığı görülür. Bu nedenle; vibrato tekniğine ait tanımlamalardan farklı olarak, perdedeki dalgalanmaların yanı sıra parmağın tele uyguladığı basınç hareketleri ile zenginleştirildiği söylenebilir.

Vibratonun bu kullanımı, Batı müziği kaynakları incelendiğinde *two finger vibrato* olarak adlandırıldığı görülür. Bakıldığında viyola ve keman çalgılarında vibratoyu yapan üçüncü parmağın basınç uygularken, ortadaki parmak ile destek alması nedeniyle iki parmak adıyla isimlendirildiği görülmektedir. Frederick tarafından *two finger vibrato* kullanımı şöyle ifade edilmektedir;

“Başlangıçta tercih edilen tür, iki parmakla yapılmaktaydı: alt parmak sıkıca tellere basılırken, üst parmak alt parmak üzerine sıkıca bastırılarak, elin sarsılmasıyla üst parmak tellere nazik bir şekilde tekrarlayan darbeler yapardı. Bu hareket, mikrotonlarla bir trill benzeri titreşim oluştururdu” (Frederick, 1983: 45).

Bu vibrato kullanımı; İstanbul kemençesi icra uygulamaları üzerinden değerlendirildiğinde, tek bir parmağın kullanılarak gerçekleştirildiği tespit edilir.

#### Şekil 8. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 1:26 ile 1:36 Aralığında)





### Çarpma/Acciaccatura

Çarpma/acciaccatura, esas notanın başlangıcından önce ya da sonra eklenen notayı ifade etmektedir. Nota üzerinde gösterimi (♩) şeklindedir. Beraberinde zamanını hangi notadan alacağı bir bağ ile belirtilir. Bakıldığında değerini esas notanın süresinden alarak kısa bir zaman aralığında duyurulur.

“Makam müziğinde en sık kullanılan çarpma türü değerini kendinden sonra gelen notadan alan çarpma türüdür. Bu tür çarpma esas notadan önce geldiği için kuvvetli zamana gelir ve vurgulu çalınır. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmada ise esas nota vurgulu çarpma notası ise zayıf zamanda çalınır” (Turgay, 2016: 1171).

#### Şekil 9. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın 1:51 ile 1:53 Aralığında)



### Ağır Glissando

Ağır glissando, Türk müziği icra uygulamalarında kullanılan süsleme ifadelerinden biridir. İstanbul kemençesi uslûbuna yerleşmiş olan bu ifade kullanımına dair Torun'un alan yazına öncelik eden incelemelerine bakıldığında; “Pest taraftaki komşu sese giderken, dar bir alanda, daha uzun bir zamanda yapılır. Kaydırma genellikle sesle beraber başlar, sekizlik veya dörtlük zaman süresince, basan parmak kuvvetini azaltmadan 1-1,5 koma kadar pestteki sese doğru kayar. (...) Değer uzunsa, kayma, notanın başından değil, daha sonra başlar” (Torun, 1996: 302) ifadesiyle aktarılmaktadır. Beraberinde, uygulandığı nota üzerinde eğik bir çizgi ile belirtildiği görülür.

#### Şekil 10. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 0:40 ile 0:45 Aralığında)



### Glissando

Glissando, notadaki parmağın kaldırılmadan, farklı aralıktaki bir notaya kaydırılarak geçişin yapıldığı bir ifade biçimidir. Glissando uygulanan aralığın çoğunlukla, dört ve dörtten daha büyük aralıklarda bulunan notalar arasında yapıldığı gözlemlenmektedir. Bununla birlikte eser üzerinde; “iki nota arasında uzayan kırık çizgi ile birlikte küçük “g.” harfi ile gösterilebilir” (Turgay, 2016: 1181).

#### Şekil 11. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 0:27 ile 0:28 Aralığında)



### Önden Gelen Çarpma Glissandosu

İstanbul Kemençesi icra uslûbuna yerleşmiş olan bu süsleme ifadesi, esas sese hızla ilerlemek amacıyla, öncesinde yapılan çarpma notasının duyurulması ile gerçekleştirilmektedir. Tek bir parmak kullanılarak gerçekleştirilen bu uygulama; kemençe icrasında makamın perde



düzenine göre genellikle boş (açık) teli kısa bir zamanda duyurarak esas notaya gidilmek amacıyla kullanıldığı görülür. Bu ifadenin belirtilmesinde alan yazına öncelik eden Eruzun'un açıklamaları değerlidir;

*“Esas sesin önüne ilave edilen çarpma görevindeki küçük notanın duyurulmasının hemen ardından, esas sese hızla kayarak gidilmesidir. Kemançede bu hareket aynı parmakla gerçekleştirilir ve genellikle boş tel (açık tel) çarpma olarak kullanılır. Bu süsleme aynı zamanda uzun aralıklı melodik yapılarda boş telden yola çıkılarak doğru sesin bulunmasında kullanılan bir yöntemdir”* (Eruzun, 2010: 286).

Nota üzerinde çarpma notasının, esas sese düz bir çizgi ile bağlanmasıyla belirtildiği görülür.

**Şekil 12. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 0:19 ile 0:21 Aralığında)**



**Portamento**

Portamento glissando ile benzer şekilde, sesler arasındaki geçişin parmağın kaydırılmasıyla gerçekleştirildiği bir ifadedir. Buna ek olarak; portamento, daha küçük aralıklardaki notalarda uygulaması ile glissandodan ayrılmaktadır. Beraberinde, glissando'da sesler arasındaki geçiş daha belirgin olurken, portamento uygulamalarında ses geçişlerinin daha az belirgin olduğu görülür. Başka bir ifade ile; *“Ara notaları fiilen tanımlamadan bir notadan diğerine kayma tekniği”*<sup>46</sup> olarak belirtilebilir. Devamında Mutlu Torun'un açıklamaları değerlidir. Torun, portamento yaparken; *“1-Esas seslerin tam zamanını doldurmasına özen gösterin. 2- Kaydırma zamanı çok kısa olmalı”* (Torun, 1996: 301) gibi belirgin özelliklerini aktarmaktadır.

**Şekil 13. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 0:20 ile 0:23 Aralığında)**



**Grupetto**

Grupetto, *“Asıl notanın bir üst sesi kendinden ve alt sesinden oluşan küçük notalarla yazılan üçlü ya da dördü not kümesidir”* (Kaçar, 2017: 207). Aynı şekilde, asıl notanın bir alt sesinden başlayarak da icra edilebilir. Bu durum, eser üzerinde yer verilen (∞) grupetto işaretine bağlı olarak belirtilmektedir. Burada, Gülçin Yahya Kaçar'ın ifadeleri dikkate değerdir; *“Çengel şeklindeki bu işaretin ilk kısmı aşağı doğru bakarsa: asıl notanın altından; yukarı doğru bakarsa: asıl notanın üstünden başlar”* (Kaçar, 2017: 207).

**Şekil 14. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 2:36 ile 2:37 Aralığında)**



**Mordan**

<sup>46</sup> <https://dictionary.onmusic.org/terms/2673-portamento> (Erişim tarihi: 14.05.2023).



“(fr. mordant, pince, pincement; ger. mordent, mordant; it. mordente) Mordan, bir notanın iki veya üç kere çarpma yapmasıyla oluşan bir tür doygun trildir. Notanın üstüne konulu zikzak bir yatık çizgicikle yazıda gösterilir” (Akt. Turgay, 2016: 1175). İcra içerisinde esas sesin üzerindeki ya da aşağısındaki ses ile uygulanabilir olduğu gözlenir. Bu ifade özelliği Torun’un tanımlamasında şöyle belirtilir; “İki küçük nota halinde yazıldığı gibi, üst bitişik sese dokunan için (♬) ve alt bitişik sese dokunan için (♭) işaretleri, gerçek notanın üzerine, bazen de altına konur” (Torun, 1996: 290).

**Şekil 15. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 0:07 ile 0:18 Aralığında)**



**Geçiş Notası**

(it. tirata, fr. tirade, coule, flatte, ger. schleifer) Ses geçidi ya da nağmeleme olarak da adlandırılan birbirini izleyen geçiş notaları daha çok değerini kendinden önceki notadan alan bir, iki veya üç küçük notayla eklenen süsleme notalarıdır. İki süsleme notasından birleşmiş bir ses geçidinin ana notaya yol göstermesini içerir.<sup>47</sup> Bu özelliği dikkate alındığında; bir notanın devamında gelen notaya geçişi esnasında kısa süreli duyurulan süs ifadeleridir denilebilir.

**Şekil 16. Sûzinâk Taksim İcrasına İlişkin Örnek (Kaydın; 1:11 ile 1:14 Aralığında)**



**SONUÇ**

Bu araştırmada, bilinçli dinlemenin önemine değinilmiş; varlığıyla Türk Makam Müziğinin aktarım sürecine ilişkin etkin düşünsel kaynaklarından olan Tanbûri Cemil Bey’in, müzik düşüncelerinde var olan ve Sûzinâk taksimi örneği üzerine gerçekleştirdiği nüans, dinamikler, süsleme elemanları ile İstanbul kemençesi performansında mevcut müzikal ifadeler üzerinde durulmuştur.

İcra özelliklerini oluşturan müzikal ifadelerin tespiti ve analizi, günümüzde müzisyenler arasında kuramsal ve pratik açıdan ortak bir terminolojik dilin ve notasyonun geliştirilmesi ile kolaylaşacaktır. Ayrıca, ifadedeki yansıtma ve simgeleme ile oluşturulacak notasyon; müziğin bilimle giderek artan etkileşimiyle kuşaklar arasında müzikal iletişiminin devamını da olumlu yönde etkileyecektir. Bu tip çalışmalarla incelenen müziğin ifade yönü, icra özelliklerinin daha iyi anlaşılabilmesi için yararlı olacak; çalgıların icra özelliklerinin aktarımında etkin bir yeri olan müzikal ifadeler ve süsleme elemanlarının fonksiyonlarına dair farkındalık oluşacaktır. Böylelikle; enstrümantist adaylarının müziği çalabilme becerilerine değer katarak, ulaşmaya çabaladığı icra özellikleri doğrultusunda amacına hizmet edecektir.

**KAYNAKÇA**

- Başar Çelik, B. (1995). *Tanbûri Cemil Bey’in Kemençe İcrasının Özellikleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çoban, S. vd. (2015). Yaylı Çalgı Eğitiminde Müzikal İfadenin Geliştirilmesi. *İdil Dergisi*, 2 (7), 255-279.

<sup>47</sup> Akt. Turgay, 2016: 1176.





- D. Zorn, J. (1988) *The Music Listener's Companion*. New Jersey: Prentice Hall.
- Dunn, J. (1915). *Violin Playing*. Londra: Strad Ofisi.
- Eruzun, A. (2010). Kemeçe ile Eser İcralarından Hareketle Tanbûri Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri. *The Journal of International Social Research*, 3 (11), 284-297.
- İnce, U. A. (2019). *Türk Müziği Usûl Eğitim-Öğretiminde Kullanılan Yazılı Kaynakların İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Klickstein, G. (2009) *The Musician's Way: A Guide to Practice, Performance and Wellness*. New York: Oxford University Press.
- Lusy, M. (1828-1910). *Musical Expression: Accents, Nuances, and Tempo, In Vocal and Instrumental Music*. M. E. Miss (Ed.), Londra&Newyork: Novello, Ewer and Co.
- Neuman, F. (1983). *Ornamentation In Baroque and Post-Baroque Music*. Amerika: Princeton University Press.
- Özgen Öztürk, Y. (2009). *The Art of Violoncello Performance In Turkish Makam Music: An Analysis on Early Turkish Music Recordings*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tabakoğlu, V. (2017). *Bona Müzik Teorisi Notları*. Ankara: İntro Yayınları.
- Torun, M. (1996). *Ud Metodu*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turgay, N. (2016). Fasil Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5, (1), 1165-1184.
- Yahya Kaçar, G. (2017). *Ud Metodu*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- <https://dictionary.onmusic.org/terms/2633-pizzicato> (Erişim Tarihi: 03.08.2023).
- <https://dictionary.onmusic.org/terms/2673-portamento> (Erişim tarihi: 14.05.2023).
- [https://dictionary.onmusic.org/terms/5185-nail\\_pizzicato](https://dictionary.onmusic.org/terms/5185-nail_pizzicato) (Erişim Tarihi: 03.08.2023).
- <https://fr.thefreedictionary.com/sonorit%c3%a9> (Erişim Tarihi: 04.04.2023).
- <https://violinbowtechnique.com/videos/find-double-stops-in-passages/> (Erişim Tarihi: 20.04.2023).
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/grace%20note> (Erişim Tarihi: 06.05.2023).
- <https://www.musiciansway.com/blog/2010/06/deep-listening/> (Erişim Tarihi: 16.04.2023).
- [https://www.youtube.com/watch?v=XXBJtx4hBHs&ab\\_channel=Mousikopaido](https://www.youtube.com/watch?v=XXBJtx4hBHs&ab_channel=Mousikopaido) (Erişim Tarihi: 20.10.2022)



## EK-1 Sûzinâk Taksim Notası<sup>48</sup>

### SÛZINAK TAKSİM

Notaya Alan: Ezgi Özkan  
İcra Edilen Akord: Bolâhenk Akord  
Süre: 3:35

Tanburî Cemil Bey

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of eight staves. The first staff begins with a portamento (Port.) and vibrato (vib.). The second staff features a trill (tr) and a triplet (3). The third staff includes vibrato (vib.), a trill (tr), and a triplet (3). The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff includes a trill (tr), a sub-octave (sub.), and vibrato (vib.). The sixth staff is marked 'Geçiş Notası' (Transition Note) and includes vibrato (vib.). The seventh staff features pizzicato (pizz.) and two-finger vibrato (Twofingervib.). The eighth staff concludes with a portamento (Port.).

<sup>48</sup> Binnaz Başar'ın 1995 tarihinde çalıştığı "Tanburi Cemil Bey'in Kemeçe İcrasının Özellikleri" konulu tezinde yer alan dikte üzerine, süsleme elemanlarının (*staccato*, *trill*, *vibrato*, *ağır glissando*, *glissando*, *önden gelen çarpma glissandosunu*, *portamento*, *grupetto*, *mordan* ve *geçiş notası*) eklendiği taksim notasıdır.



Sûzinak Taksim

2

3

double stop

vib.

vib.

3

tr

vib.

3

Port.

vib.

vib.



## From Paper to Music: The Collaborative Process as a Pathway Toward an Informed Performance of Four Fragments of Time by Marcus Siqueira

Felipe Vargas Magdaleno

University of Wisconsin

### **Abstract**

*While the music that precedes the 20th century can be broadly categorized under well-established, canonic styles, and its performance practice is informed by an abundant volume of stylistic literature, contemporary music, on the other hand, frequently requires unique and individualized approaches. The stylistic diversity of contemporary music can result in a lack of unifying characteristics, which forces the performer who desires to make justice to this repertoire to take into consideration the idiosyncrasies of each composer. Additionally, non-standardized features such as extended techniques, prepared instruments, use of electronics, and unique notational systems, reinforce the hypothesis that the performance of 20th and 21st century music must be elaborated on a case-by-case basis. Taking that hypothesis into consideration, this article proposes a performance guide of Four Fragments of Time by the Italo-Brazilian composer Marcus Siqueira and investigates the necessary steps to build an informed interpretation of Siqueira's works for guitar. Furthermore, based on the results found, this article discusses the processes that permeated the conception of an informed performance of the piece here presented and proposes possible pathways toward building strategies for contemporary music performance, which can be later applied in different scenarios than the one originally intended by the author.*

**Keywords:** Marcus Siqueira, guitar, contemporary music, performance practice, performance guide

### INTRODUCTION

I came to know the Brazilian composer Marcus Siqueira in 2004 when I started having private guitar lessons with him. During the time I studied with Siqueira, he introduced me to New Music and encouraged me to explore this repertoire. Since then, I have played many of Siqueira's pieces for guitar and developed a profound admiration for the quality of his compositions and his unique treatment of the guitar's idiomatic features. Throughout the years I collaborated with Siqueira on several occasions, from reviewing and sharing my opinions on his recent works for guitar during the compositional process to aiding in the publication of his Guitar Book No. 1 (Siqueira, 2020), in which I participated with the proofreading, musical review, technical review, and English translation. After so many years of collaboration, in 2020 Marcus Siqueira dedicated a piece to me, *Four Fragments of Time* (Siqueira, 2022), for guitar and electronic sounds, that later would become the central theme of my doctorate research.

When working on the performance of *Four Fragments of Time* in parallel with my DMA dissertation, the scarcity of scholarly research on the Brazilian New Music composers, and more specifically on Marcus Siqueira, became evident. Siqueira stands out for being part of a small group of composers who are being recorded with some regularity (Antunes, 2013, p. 99). Siqueira is likely the most prolific Brazilian composer of contemporary music for guitar: to this day, Siqueira wrote over 70 works for guitar, from miniatures to ensemble works and full concertos. The high musical quality within such a voluminous work must be credited not only to his intense dedication to the art of composing or to "a very tuned year for instruments," (Zanon, 2007, p. 84), but also to his profound knowledge of the guitar's idiomatic features. Despite the volume, density, and innovation found in Siqueira's works for guitar, the literature



on the composer still leaves a lot to be desired, which makes the task of constructing an informed performance of his works a much harder task.

Siqueira's idiomatic procedures are very particular to the composer. Over the years Siqueira developed an ingenious guitar lexicon, encompassing unusual *scordature*, polyrhythms, prepared guitar, and extended techniques - a very particular language that seeks to avoid common places in the guitar repertoire. According to Antunes, the composer avoids pre-established formulas, either in technical or musical terms (Antunes, 2013, p. 102). *Four Fragments of Time*, comprised of four movements, *Tohu Wa-Bohu*, *Arrow of Time*, *Bifurcations*, and *Ancient Presents*, incorporates many of the composer's idiosyncrasies developed in the last 25 years of his career and figures as one of the most ambitious and intellectually challenging solo guitar works by Siqueira to date.

Another layer of complexity that makes this work uniquely challenging is its conceptual nature. *Four Fragments of Time* was born from Siqueira's interest in writing a work that addressed the topic of time (Siqueira, 2023). Siqueira's primary sources were texts by St. Augustine and Carlo Rovelli, an Italian quantum physicist who writes about the non-existence of time (Siqueira, 2023). Later, in a conversation with the Brazilian composer and pedagogue Teodomiro Goulart, Siqueira found further inspiration when Goulart introduced him to the Brazilian philosopher Claudio Ulpiano and his archived lectures.

According to Siqueira (2023), the lecture entitled *Em busca do tempo puro* (Clinicand – Psicanálise e Equizoanálise, 2020), explains the conceptual change in relation to time ignited by Marcel Proust in the early 20th century. In this lecture, Ulpiano states that “at the beginning of philosophy, time is subordinated to movement” (Clinicand – Psicanálise e Equizoanálise, 2020). In other words, time is conceived as a sequence of events that moves from present to future, thus time and movement are co-dependent. However, according to Ulpiano, in the early 20th century “philosophy makes movement subordinate to time [...] time, that was previously linked to movement, will free itself from movement, and movement will be subordinate to time” (Clinicand – Psicanálise e Equizoanálise, 2020).

Ulpiano's reflection on the repercussions of Proustian time nourished, on a conceptual level, the compositional process of *Four Fragments of Time*. Using the ideas exposed by Ulpiano as a subtext, as explained by Siqueira:

Proust, quoted by Cláudio Ulpiano, instigated a punctual reading on the change in what he called the “Theory of Faculties”. I created within my compositional process the possibility of expanding [...] their faculties, with a musical text created with this purpose. In this way, what Proust called three faculties emerges: memory (a return to the *Ancient Presents*), intelligence (or reason) – “the organizer of our sensibility” (Cláudio Ulpiano) – and perception [“which represents the world of sensibility” – (Cláudio Ulpiano)] (Siqueira, 2023).

As a result of his research, Siqueira conceived a work that artistically deals with different interpretations of time, each one representing a different narrative of time: *Tohu Wa-Bohu*, *Arrow of Time*, *Bifurcations*, and *Ancient Presents*. *Tohu Wa-bohu*, which means “without form, and void,” or “formless and empty,” refers to a Hebrew Biblical phrase found in Genesis 1:2, which describes the condition of the earth immediately before God created light. According to Siqueira, it concerns a temporal context linked to the sacred text of the Bible, in which the beginning of everything is found within a Christian–philosophical view (Siqueira, 2023). In simpler terms, *Tohu Wa-Bohu* represents the birth of time (Siqueira, 2023).

The second movement, *Arrow of Time*, is directly connected to a homonymous philosophical concept incorporated by modern physics (Siqueira, 2023). The concept quoted



by Siqueira was developed by British astrophysicist Arthur Eddington in 1927, and it refers to the asymmetry of time, the one-way direction of time from present to future, the time in which we are bound. The third movement, *Bifurcations*, arises directly from quantum physics (Siqueira, 2023). Based on the quantum physics concept of superposition, this movement offers two performance possibilities and demands that the performer decide, at the moment of the performance, which path to take. Finally, the fourth movement, *Ancient Presents*, is based on Proustian concepts decanted by Ulpiano (Siqueira, 2023). This movement consists of rescuing the idiomatic memory from previous movements through improvisation over materials previously presented in the first three movements.

As we will observe, this highly conceptual work is not only intellectually but also technically demanding. Any guitarist who desires to perform this work will need to become acquainted with Siqueira's stylistic idiosyncrasies, technical challenges, and conceptual demands. Thus, this article proposes a brief analysis of the strategies adopted for the development of an informed performance of *Four Fragments of Time*, with special attention to the collaborative process and its outcomes. The aim is not only to understand the creative journey undertaken by the composer and performer but also to explore the possibilities of applying strategies and collaborative ideas in other contemporary musical works. Through an exploration of different sources and collaborative processes, we hope to unravel the layers that contributed to the realization of *Four Fragments of Time* and discover how these insights can guide future artistic endeavors.

### **Canonic Styles and Contemporary Music Performance Practice: Some Considerations**

When performing contemporary music, we as performers face a completely new set of musical and idiomatic challenges that oftentimes bear no relation to the music that precedes the 20<sup>th</sup> century. The canonic Western European music, namely the Renaissance, Baroque, Classical, and Romantic styles, was composed under a somewhat self-contained set of stylistic norms, performance practices, harmonic rules, and aesthetic preferences. Understanding the performance practice elements and the historical context of these periods is crucial in capturing the essence of these styles and delivering an authentic interpretation. Although the recording technology available to us now was not present to capture the performance of musicians of those eras (with the exception of late Romantic composers and performers), the abundance of historical documents, treatises, and publications on the performance practice of these styles make up for the absence of recorded media.

For instance, if we desire to perform music from the 19<sup>th</sup> century and before, we readily have access to publications such as Charles Rosen's *The Classical Style* and *The Romantic Generation*, Nikolaus Harnoncourt's *The Musical Dialogue*, or David Ledbetter's *Harpsichord and Lute Music in the 17<sup>th</sup> Century France*, to name a few. Moreover, we have access to period treatises such as Johann J. Quantz's *On Playing the Flute*, Jean Phillip Rameau's *Treatise on Harmony*, and Leopold Mozart's *Treatise on the Fundamentals of Violin Playing*, and so on. In summary, those who desire to approach this music faithfully can rely on a vast array of sources for a historically informed performance.

In contrast, contemporary styles are often characterized by a more diverse range of influences and experimental approaches. In most cases, each composer has a very particular stylistic approach and technical lexicon, making it essential for performers to be attuned to the specific artistic demands of each composer. However, due to the lack of a unified style, achieving an informed interpretation of contemporary music is a much harder task. While canonic styles generally have well-established notation and performance practices documented



through treatises, methods, and historical documents, in contemporary styles, notation, and performance practices can vary widely, sometimes incorporating graphic notation, expanded techniques, or improvisatory elements. Furthermore, canonic styles often have specific conventions for articulation, phrasing, ornamentation, and dynamics, while in contemporary styles, performers may encounter a greater degree of flexibility and freedom in shaping the expressive elements.

Additionally, canonic styles generally have well-established technical vocabulary, characteristic of their respective eras. In contemporary styles, technical demands can be highly individualized and may require proficiency in extended techniques or non-traditional performance methods. Performers need to be adaptable and open to exploring new approaches and constantly expanding their technical skill set. Finally, the canonic styles leave room for personal interpretation within the stylistic conventions of the era, allowing performers to bring their artistic voice while respecting the traditions of the period. In contemporary styles, performers may be presented with a wider range of interpretive possibilities that are not bound to a period performance practice, but to each composer.

Based on the above considerations, we can conclude that, to achieve an informed interpretation of contemporary music, a set of primary and secondary sources attuned to its demands is needed to elaborate effective strategies that help in managing the particularities of contemporary music performance. For the sake of clarity, we will categorize these sources as **primary sources**, those that were produced by or obtained in direct interaction with the composer; and **secondary sources**, which relate to any materials about the composer produced by third parties. As **primary sources**, we may include any literature produced by the composer being studied, such as interviews, articles, theses, dissertations, or any publications, as well as the composer's scores and recordings, and collaboration with the composer, which is arguably the most effective source for an informed performance. As **secondary sources**, we can resort to any literature about the composer, the research on contemporary repertoire and technique that relates to the composer, recordings by performers other than the composers themselves, and collaboration with contemporary music specialists.

### **Constructing an Informed Performance of Four Fragments of Time**

When starting my research toward constructing an informed performance of *Four Fragments of Time*, the scarcity of theses or dissertations dedicated to Marcus Siqueira and his music became evident, indicating a lack of comprehensive academic research on the composer. Among the few publications on Siqueira, we can highlight the books *Cem Anos de Música no Brasil - 1912-2012* (Coelho, 2015), an edited volume which discusses the Brazilian Concert Music Production during this period, and *Brezilya'da Piyano* by Lilian Tonela Tüzüm (2017). Only a few articles have been written about Siqueira, and among them, *Entre o Tradicional e o Contemporâneo: recursos violonísticos na obra de Marcus Siqueira* (Between the Traditional and the Contemporary: guitar resources in the works of Marcus Siqueira) by Gilson Antunes (2013), is the only one that focuses on his music for guitar. This limited coverage restricts the availability of in-depth analysis and critical perspectives on his guitar compositions.

Luckily, the most significant literature on Marcus Siqueira comes from the composer's own publications. Siqueira's *Guitar Book No. 1* (Siqueira, 2020) contains valuable information regarding the composer's notation, extended techniques, and idiomatic procedures, which, coupled with Gilson Antunes' recording (Siqueira, 2012) can provide a great deal of understanding of Siqueira's idiomatic procedures and notational codex. On the other hand, *Chronos e Kairos – Due Emisferi Temporalis per lo Studio della Ritmica* (Siqueira, 2020), a



method dedicated to the study of rhythm, offers a valuable perspective on the composer's philosophy on rhythm, compositional approach, and his views on the nature of time in music.

The analysis of previous works by Marcus Siqueira was fundamental for understanding the systematic idiomatic procedures present in his guitar works. From this analysis, the following idiomatic procedures arose consistently:

**Scordatura:** Siqueira often explores various *scordatura* (alternate tunings), thus expanding the sonic possibilities of the guitar. These alternate tunings affect the resonance relationships of the guitar, therefore, the understanding of the resonance configuration deriving from a specific *scordatura* is paramount to the full comprehension of Siqueira's guitar works.

**Harmonics:** The exploration of natural harmonics in open strings in relation to tempered tuning is a significant and recurrent element in Siqueira's guitar works. Siqueira juxtaposes fretted notes (tempered) with natural harmonics (untempered) throughout his compositions to explore the nuances between these two contrasting temperament systems inherently contained in the guitar.

**Expanded Techniques and Prepared Instruments:** Although Siqueira does not heavily rely on expanded techniques or prepared instruments, the composer often develops specific techniques to be used exclusively in the context of a specific work. Such devices serve a musical purpose rather than a merely technical spectacle.

**Reinterpretation of Traditional Techniques:** Siqueira incorporates traditional guitar techniques like arpeggios, slurs, and scales in his works but presents them in a way that sounds distinct from their traditional usage. One recurrent example in Siqueira's writing is the *Campanella* technique, derived from the Baroque period, it involves sustaining fretted notes interspersed with open strings to enhance the guitar's resonance and create a distinct effect.

The primary and secondary sources, namely the literature and music published by Siqueira, and the recordings by Gilson Antunes were fundamental in the understanding of Siqueira's idiomatic procedures for the performance of *Four Fragments of Time*, especially regarding its final movement, which requires an improvisation based on idiomatic memory. With these sources alone it would be perfectly possible to achieve an informed interpretation of Siqueira's work. However, the collaborative process between the composer and me was arguably the most enriching part of the performance-building process, and for that reason, I would like to go deeper into this topic and advocate in its favor as a primary source that must be prioritized above all else.

Given the highly individualistic approaches of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries and the absence of universal performance practices, collaboration becomes the most effective tool for understanding the composer's intentions and making informed artistic choices that align with the composer's vision. In most cases, the collaborative process takes place when a composer who does not possess the performance experience, or the extensive knowledge of a given instrument, seeks the assistance of a specialist before, during, or after the composition process. An example of that is the well-known collaboration between Johannes Brahms and Joseph Joachim, a "culmination of twenty-five years of a musical friendship" (Schwarz, 1983, p. 504).

Notwithstanding, the possibilities for collaboration between composer and performer can reach far beyond the need for an instrument consultant. Vera John-Steiner describes four patterns of collaboration: 1) **distributed collaboration**; 2) **complementarity collaboration**; 3) **family collaboration**; and 4) **integrative collaboration** (John-Steiner, 2000, p. 196-204).





According to Marlou Peruzzolo Vieira, “the first and fourth patterns are rare forms of composer-performer collaboration” (Vieira, 2016, p. 473). The first pattern refers to “conversations at conferences, in electronic discourse communities, and among artists who share a studio space. In these groups, participants exchange information and explore thoughts and opinions,” (John-Steiner, 2000, p. 197-198) while the fourth pattern “is motivated by the desire to transform existing knowledge, thought styles, or artistic approaches into new visions” (John-Steiner, 2000, p. 203) and “require a prolonged period of committed activity” (John-Steiner, 2000, p. 203).

Vieira states that the second and third collaborative patterns, complementarity collaboration, and family collaboration, refer precisely to the kind of collaborative process that is recurrent among composers and performers (Vieira, 2016, p. 474). John-Steiner describes the complementary collaboration as:

a division of labor based on complementary expertise, disciplinary knowledge, roles, and temperament. Participants negotiate their goals and strive for a common vision... The insights that collaborators provide for each other may pertain to their craft, to their respective domains, or their self-knowledge as creators. This is particularly true when the collaboration involves complementarity in scientific fields or in art forms (John-Steiner, 2000, p. 198).

As to how this pattern pertains to the composer-performer relationship, Vieira describes it as:

a collaboration between a composer and a performer, combining their specific knowledge towards the creation of a musical artwork that tries to explore the instrument’s potential to the fullest. In other words, it means that in this case, the composer is more concerned about the harmonic structures, motifs, and form - frequently trying to bring new ideas to the instrument - while the performer is more concerned about transmitting to the composer the instrument’s characteristics, as well as about the adaptation of the composer’s ideas to the instrument’s potential and possibilities (Vieira, 2016, p. 474).

The third pattern, family collaboration, also common among composers and performers, is described by John-Steiner as:

a mode of interaction in which roles are flexible or may change over time... Participants help each other to shift roles, including the move from novice to a more expert level. As in a family, members can take over for each other while still using their complementarity. These groups or pairs tend to be committed to each other for a long time (John-Steiner, 2000, p. 200-201).

Regarding the family collaboration between composer and performer, Vieira states that:

In collaboration with flexible roles, normally both composer and performer act as expected (composer bringing new compositional ideas and performer adapting them to the instrument’s possibilities, when necessary), but roles can change sporadically as composers can give suggestions regarding manners of playing and performers can provide suggestions on the compositional process (Vieira, 2016, p. 474).

Additionally, Vieira categorizes the composer-performer collaboration process in three modalities, ordered by the performer’s level of intervention: 1) **collaboration during the composition process**; 2) **revision of the score after the composition process**; and 3) **collaboration session(s) before the composition process to demonstrate characteristics of the instrument** (Vieira, 2016, p. 478).



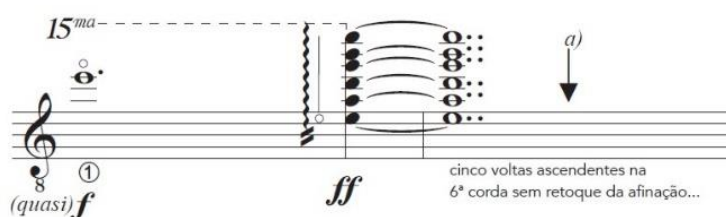
In the collaboration process between me and Marcus Siqueira, both patterns described by John-Steiner, complementary collaboration, and family collaboration, were present during the composition process of *Four Fragments of Time*. Regarding the complementary collaboration pattern, it was not necessary to “transmit to the composer the instrument’s characteristics,” or to “adapt the composer’s ideas to the instrument’s potential and possibilities,” since Siqueira is a skillful guitarist who holds a profound knowledge of the guitar’s possibilities. This pattern of collaboration relied mostly on the mutual exchange of ideas about the possibilities of the instrument and how those related to the dedicatee’s idiosyncrasies. For instance, the addition of expanded techniques that resemble electric guitar techniques, such as two-hand *tapping*, is related to the fact that I started my musical career as an electric guitarist before transitioning to classical music.

John-Steiner’s family collaboration, the second most common type of collaboration pattern between composer and performer according to Vieira, was much more prevalent during the composition of *Four Fragments of Time*. Siqueira was open to any requests for changes and invited me to participate in the process of deciding the formal structure of the piece. These bilateral decisions led to significant changes from the original facsimile to the finalized work, which will be discussed later.

As to the modalities described by Vieira, the third modality, “collaboration session before the composition process to demonstrate characteristics of the instrument,” was not necessary for the composition process of *Four Fragments of Time*, due to Siqueira’s extensive knowledge of the guitar. The exchanges between the author and the composer were related mostly to the first two modalities. Regarding the first modality, “collaboration during the composition,” the exchanges between the author and the composer led to minor editorial changes aiming at making the instructions clear for the performer, facilitating the sight-reading of the piece, the insertion of agogic indications to aid the transition between sections in different *tempi*, a change of a polyrhythmic passage which requires the use of expanded techniques. These changes took place mostly in the first and second movements. The third and fourth movements did not require any editorial changes; the emphasis of the collaboration process in these movements relied on reworking the formal structure of the piece.

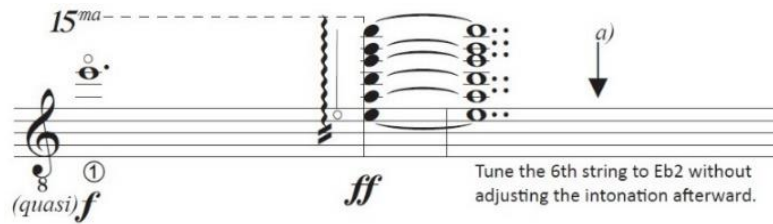
In the editorial changes, I suggested the standardization of the tuning instructions during the first movement, *Tohu Wa-Bohu*. Initially, Siqueira indicated the number of turns necessary to tune up each string throughout the movement to reach the desired pitch (Fig. 1). Siqueira used his guitar as a reference point to elaborate these instructions. However, the number of turns necessary to achieve a certain pitch can vary from instrument to instrument, due to differences in string gauge and the tuners’ ratio. Therefore, the composer was advised to only indicate the target note (Fig. 2) and rely on the performer’s ability to tune up the guitar to the desired scordatura.

**Figure 1. Tuning Instructions from the Facsimile: The Composer Instructs to Turn the Tuning Peg Six Times to Reach the Desired Pitch).**



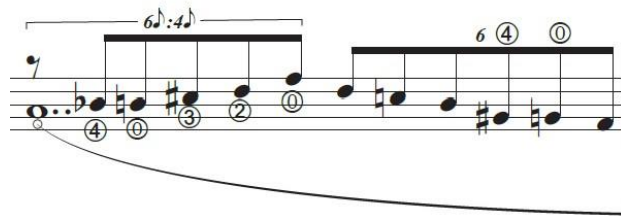


**Figure 2 . Tuning Instructions from the Published Edition: The Composer Provides the Exact Pitch.**

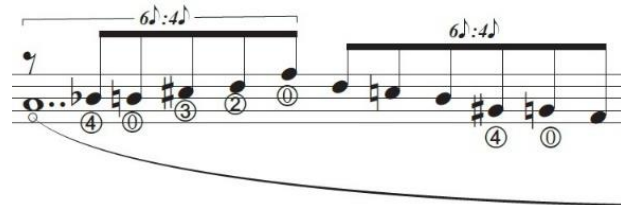


Other small editorial changes in *Tohu Wa-Bohu* and *Arrow of Time*, such as standardizing the writing of the tuplets (Fig. 3 and 4), rewriting rhythm values, adjusting the layout of rests, ties, and fingerings (Fig. 5 and 6), adding the precise indication of strum's direction (Fig. 7 and 8), as well as changing accidentals (Fig. 9 and 10), were suggested to improve clarity and the sight-reading experience.

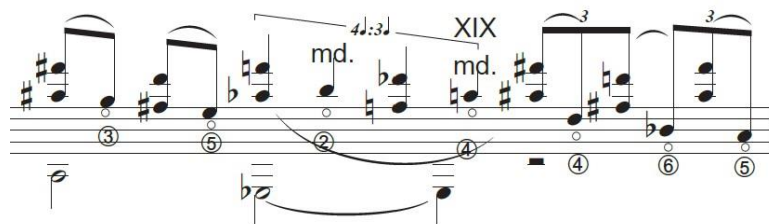
**Figure 3. Two Distinctive Tuplets' Typographies in the Facsimile.**



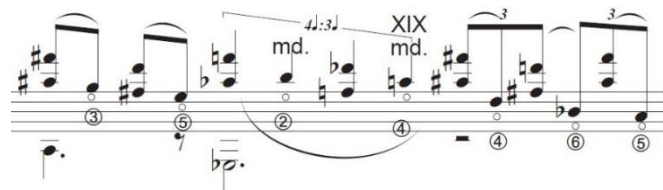
**Figure 4. Standardization of Tuplets' Typography in the Published Edition.**



**Figure 5. Layout Issues in the Facsimile.**

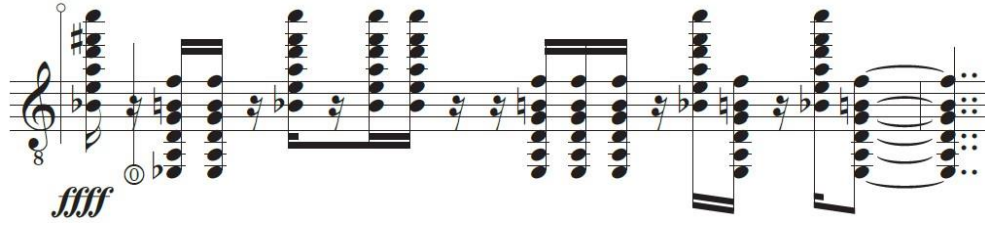


**Figure 6. Layout Adjustments in the Published Edition.**

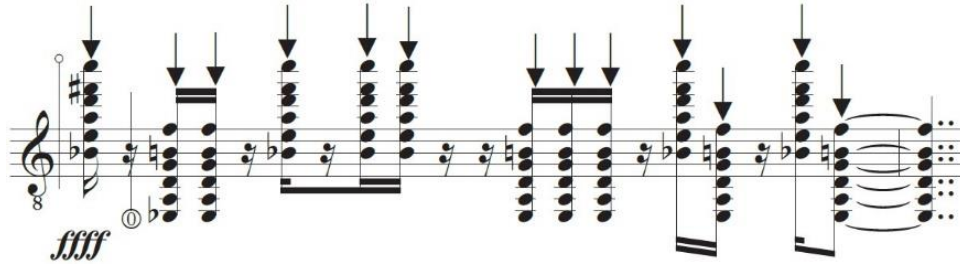




**Figure 7. Facsimile Lacking the Indication of Strum's Directions.**



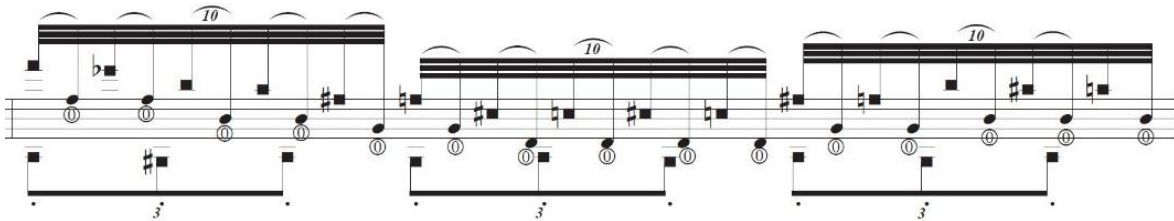
**Figure 8. Added Strum's Directions in The Published Edition.**



**Figure 9. Bass Line Constantly Switching Between Ab and A Natural in the Facsimile.**



**Figure 10. Bass Line Switching Between G# And A Natural in The Published Edition.**



While in that stage, I suggested the addition of *tempi* indications in *Arrow of Time* to clarify the composer's intention. For instance, the *glissandi* gestures in this movement suggest a tempestuous character (Fig. 11). However, without an indication for a change of tempo the performer could feel inclined to keep the initial tempo indicated in the score, 40bpm. The composer was asked to add the indication *più mosso*, which better translates the character of this gesture (Fig. 12). When the same material reemerges, Siqueira provides a precise tempo, 75bpm, which serves as a reference for the first appearance of the *glissandi* (Fig. 13). Additionally, it was also suggested the addition of an *accelerando* in the measure that precedes the first *glissando*. The intention was to provide a better transition between the different *tempi* (Fig. 14 and 15). Finally, at the coda of *Arrow of Time*, the addition of timbre indications was recommended to avoid a static sound from the open B string which is played repetitively (Fig. 16 and 17).



Figure 11. Glissando in The Facsimile

Figure 12. Più Mosso Addition in the Published Edition

Figure 13. Tempo Indication for The Glissandi in the Published Edition.

Figure 14. Section Preceding the Glissando in the Facsimile.

Figure 15 – Added Accelerando in the Published Edition.



**Figure 16. Coda Without Timbre Indications in the Facsimile.**

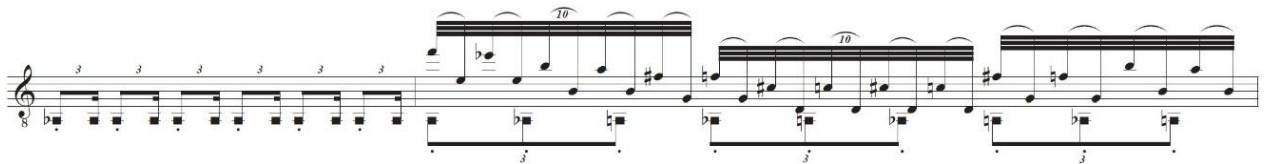


**Figure 17. Coda with Added Timbre Indications (Dolce, Molto Sul Pont, etc.) in the Published Edition.**

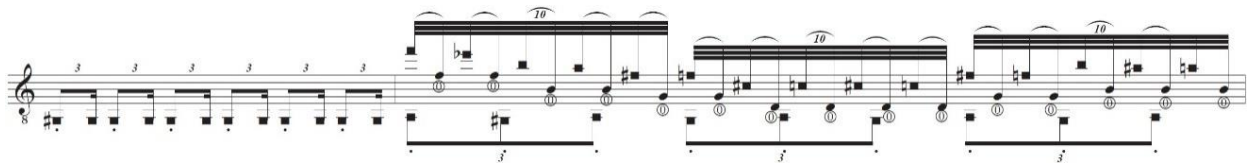


In the entire work, the only passage in which I required changes in pitches and rhythms was in one measure at the section *molto agitato (con poco rubato)* from *Arrow of Time*. Initially, this polyrhythmic measure featured two beats of ten against three, and one beat of eight against three (Fig. 18). Given the difficulty of transitioning between polyrhythms of different ratios in a fast tempo, and the already challenging nature of the expanded technique required to play this passage (a technique akin to the electric guitar's *two-hands technique*), I requested a more uniform polyrhythm for this measure. The proposed solution was the addition of two notes to the upper voice, Bb5, and a B4, at the last beat, thus making it an equal polyrhythm to the previous two beats (Fig. 19). This small change facilitates the execution of this passage and allows the performer to be more flexible with the agogic, as the indication (*con poco rubato*) suggests.

**Figure 18. Polyrhythmic Section Featuring Two Beats of Three Against Ten, and One Beat of Three Against Eight, in the Facsimile.**



**Figure 19. Polyrhythmic Section with A Consistent Polyrythm of Three Against Ten in The Published Edition.**



The last two movements did not require any significant changes, however, given the free-form character of these movements, several possibilities for their execution were contemplated both by me and Marcus Siqueira. Initially, the composer contemplated a myriad of performance possibilities for the third movement, *Bifurcations*. Siqueira's initial plan for this movement comprehended five possibilities (Fig. 20):

- bifurcate to a *Silenzio II*, from *50 Visioni in Miniature & Silenzi*,
- bifurcate to an acousmatic track made from acoustic and electronic elements,
- bifurcate to an improvised performance using electronic and acoustic elements, similar to *Tohu Wa-Bohu*,
- bifurcate to an acousmatic or mixed context (to be decided at the moment) made from 100% metric elements without any acoustic or human interference, and



- bifurcate to an acousmatic or mixed context using the Guitar A as a primarily percussive instrument.

**Figure 20. Instructions for the Third Movement, Bifurcations, in the Facsimile.**

Bifurcações

(tempo indeterminado)

Para este momento, como já mencionado anteriormente, o músico interessado em executar a versão integral, poderá decidir entre:

- Bifurcar para um "Silenzio" contido no "Livro das Miniaturas & Silenzios" escrito por mim nos anos de 2019/2020 (obra aberta)
- Bifurcar para um contexto de obra acusmática elaborada a partir de elementos acústicos e eletrônicos, tudo realizado e manipulado por mim.
- Bifurcar para uma obra mista: assim como ocorreu com a abertura (TOHU-WA BOHU)
- Bifurcar para um contexto acustimático ou misto (a decidir no momento) elaborado a partir de elementos métricos 100% eletrônicos sem qualquer interferência acústica ou humana.
- Bifurcar para um contexto outro contexto acusmático ou misto utilizando o violão 1 (Escordatura ABERTURA) como sendo um instrumento prioritariamente percussivo.

Obs.: O acesso aos arquivos digitais e PDF para o "Silenzio" é restrito somente àqueles que estabeleceram um contato direto comigo (por e-mail ou telefone) manifestando o desejo em conhecer ou executar esta obra em sua versão integral.

After consideration, we deemed these options too convoluted and opted for two alternatives for this movement: *Silenzio II* or *Miniature XLIII<sup>a</sup>* from *50 Visioni in Miniature & Silenzio* (Siqueira, 2022), with specific instructions regarding the guitar's scordatura in this movement (Fig. 21).

**Figure 21. Instructions for The Second Movement, Bifurcations, in the Published Edition.**

Bifurcations (indeterminate time)

**GUITAR (B)**

For this moment, the musician can decide between bifurcating to "Silenzi II" (appendix 1, page 6) or "Miniature XLIII<sup>a</sup>" (appendix 2, page 7). These works are contained in the cycle "50 Visioni in Miniature & Silenzi" (Universal Edition, UES 102 578-711 Gitarre).

Note that the 6th string will be almost completely loose due to the events that took place at the final bars of the 2nd movement, "Arrow of Time". Thus, the musician must ignore this detail and keep the resulting pitch on the 6th string.

As mentioned before, the fourth movement, *Ancient Presents*, asks that the performer improvise the entire movement based on motifs played in previous movements. Despite this movement being improvisatory in nature, Siqueira initially provided a score to illustrate how this movement could be approached by the performer (Fig. 22). After consideration, we opted for an explanatory text that would not induce the performer to simply reproduce what was in the score (Fig. 23). Siqueira explains the reasoning behind his decision:

For the first version, I had written a suggestion for the performer to help the understanding of what was defined as *Ancient Presents*. However, I realized that my suggestion, which was one of the infinite possibilities, could stiffen the performer's thinking. Therefore, the whole score was left aside, and I set on writing an explanatory text about this moment of improvisation by the performer (Siqueira, 2023).



Figure 22. Illustrative Score for the Fourth Movement, Ancient Presents, in the Facsimile.

Antigos Presentes

The musical score for 'Antigos Presentes' consists of a main staff at the top with a long melodic line. Below it are two boxed sections, each labeled '(até 3 x)'. The first box contains a short melodic phrase with the text 'o mais rápido possível ...'. The second box contains a similar phrase with the text 'Do mais lento ao mais rápido possível ...'. To the right of these boxes is a section labeled 'Glissando' with a wavy line indicating a slide. At the bottom right, there is a diagram of a guitar fretboard with notes marked on the strings.

Figure 23. Explanatory Text for the Fourth Movement, Ancient Presents, in the Published Edition.

Ancient Presents (indeterminate time)

**GUITAR (A)**

This movement bears upon the rescue of memories within a physical context of the sound, in which the performer will not be able to reach the same realm of pitches formerly experienced. Here, memory is widely projected in the field of gestures. At this moment, the guitar to be used is the one used in the "Tohu Wa-Bohu" (Guitar A). Its tuning must not be altered, in order to avoid equal temperament. In Ancient Presents, the guitar has its tuning altered by the natural passage of time that occurred during the performance of the previous movements. The existing temperament is the natural result of the elapsed time, therefore, it is the natural state of the sound, altered by the performance's chronological time.

In Ancient Presents, we are rescuing the memory displaced from the time and space in which it was previously performed. Therefore, the performer must sculpt the sonic and imagery view of any materials performed or practiced exclusively in the context of this work. Thus, the insertion of works or fragments of works by other composers is not allowed.

The concepts here presented should awaken in the performer the ability to manipulate and create a set of gestures and sounds originating from previous passages in "Tohu Wa-Bohu" and "Arrow of Time". The performer can also visit made available for "Bifurcations" (appendixes 1 and 2, pages 6 and 7, respectively). In order to offer an ample range of gestures and sounds, parameters such as tempo, dynamics, and timbre can, and should be freely elaborated by the performer. However, the performer should always keep the fingerings indicated previously. It is even possible to create a set of cases and loops from motif fragments, or any material that can be repeated naturally, at the performer's discretion. Technical challenges of the phrasing (especially *accelerando*) and the displacement of materials should be molded after each performer's technical-idiomatic ability. The performer also has the option of rescuing (or not) mechanical sounds elaborated by me (Track 2 – Ancient Presents), playing them through a device connected to a sound amplification system – projecting them separately or simultaneously to the performance.

I strongly advise each performer to seek within themselves a remodeling of everything formerly experienced, with the possibility of inserting sonic materials that are new to the listener, as long as they were present in the process of study and preparation for this work.

The duration for this moment is free, however, I suggest that it does not exceed 7 minutes.

After the intense collaboration during the composition, there were a small number of corrections left to be addressed, which relates to Viera's second modality of collaboration, the "revision of the score after the composition process." These corrections included small editorial changes, such as the addition of missing symbols for harmonics (Fig. 24 and 25), and the correction of noteheads that indicate the right-hand tapping (Fig. 26 and 27). After the revision was finalized, the most significant change came from a restriction imposed by the publisher, Universal Edition, which led Siqueira to leave out an introductory text that presented some of the conceptual ideas behind *Four Fragments of Time* (Fig. 28)<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Figure 28: "After reading the incredible 04/14/1994 lecture - Time, Thought, and Freedom, by Claudio Ulpio - text suggested by my friend and master, Teodomiro Goulart - I imagined the present work.

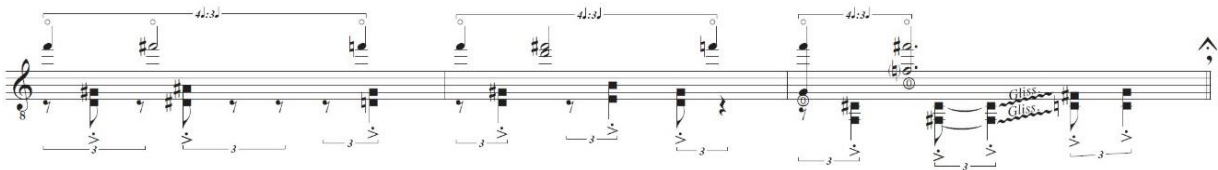
I invite those who wish to venture into these musical lines dedicated to my friend Felipe Magdaleno, to calmly lean into this incredible work of art that is the masterful lecture of the aforementioned philosopher.

I imagined a work in which the guitarist could decide which paths to take at the moment of the "coin toss," and with that, change the predictability of the 50% probability of success. Thus, the present work could never always be performed in the same way, therefore, it would never become an object possible of being described and

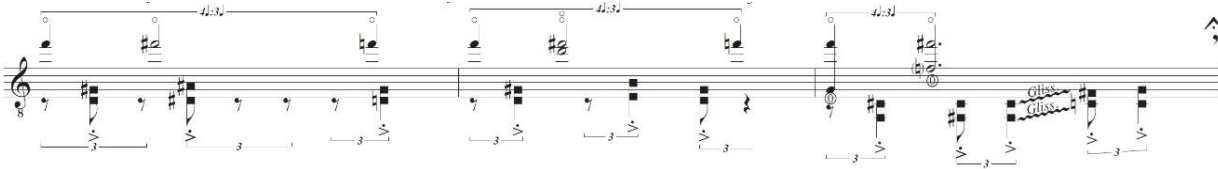




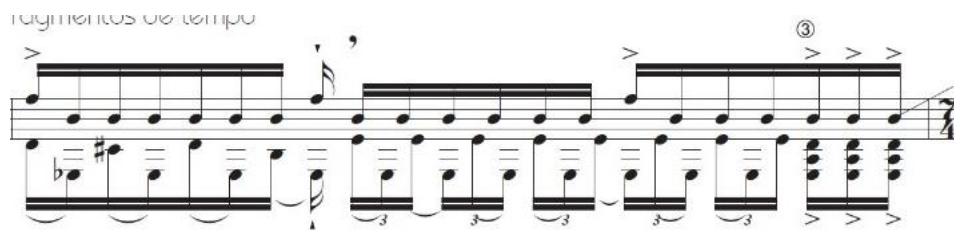
**Figure 24. Passage with Missing Harmonic Symbols in The Facsimile.**



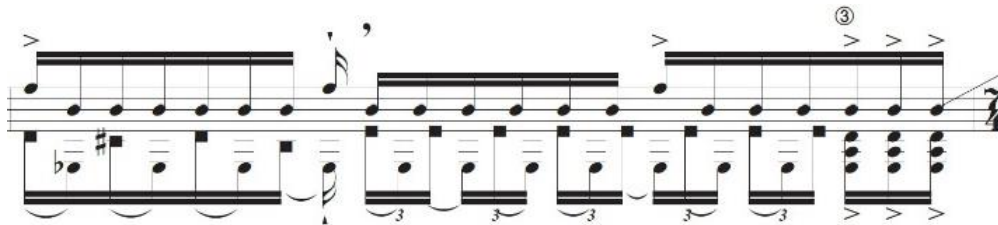
**Figure 25. Added Harmonics in The Published Edition.**



**Figure 26. Tapping Passage with Missing Square Heads in the Facsimile.**



**Figure 27. Tapping Passage Corrected with The Addition of Square Heads in the Published Edition.**



incapable of existing. After all, "the object exists while the description lasts; when the description is over, there is no more object!". (Claudio Ulpiano)

"Time thought of as a bifurcation becomes a LABYRINTH".

I created a work for Felipe in which he could manipulate the bifurcations of time (along with musical ideas) live, at the moment of the performance. However, I could not use previously established materials that would be played always in the same way, because then I would be subverting the matrix concept. However, as we are in the field of poetry, art, and the art of temporal illusionism, I allowed myself to create "open strategies" on how Felipe can find sound materials in bifurcation regions.

On the other hand, I felt the need to create the concept of Time in which our society was organized. TOHU WA-BOHU represents that which existed before everything was created, including the time to which we are bound. After this "overture" I created what would be the temporal DNA of "Arrow of Time" (Second moment of the piece after the overture) and a whole set of sound gestures which are later revisited (only a few fragments) at the first Bifurcation, as follows in the scheme below." Marcus Siqueira, "Quatro Fragmentos de Tempo," score, 2020 (translated by the author).



### Figure 28. Introductory Text in the Facsimile.

Após a incrível leitura da aula 14/04/1994 - Tempo, Pensamento e Liberdade de Claudio Ulpiano - texto indicado pelo amigo e mestre Teodomiro Goulart - Imaginei a presente obra.

Praticamente convindo àqueles que desejam se aventurar nestas linhas musicais dedicadas ao amigo Felipe Magdaleno, que se debrucem calmamente nesta incrível obra de arte que é esta aula magistral do filósofo aqui citado.

Imaginei uma obra em que o violonista pudesse decidir por quais caminhos desejaria percorrer no momento do "lançamento da moeda ao alto" e com isto mudar a previsibilidade dos 50% de probabilidade de acerto. Com isto, a presente obra jamais poderia ser executada igualmente e sendo assim ela nunca se transformaria em um objeto possível de ser descrito, portanto, incapacitado de existir. Afinal, "O objeto existe enquanto dura a descrição, acabada a descrição, não há mais objeto!". (Claudio Ulpiano)

"O tempo pensado como bifurcação se torna um LABIRINTO".

Eu criei para o Felipe uma obra em que ele pudesse manipular as bifurcações do tempo (junto às ideias musicais) ao vivo; no momento da performance. Porém, eu não poderia criar materiais previamente estabelecidas que seriam tocados sempre igualmente porque daí eu estaria subvertendo o conceito matriz. Porém, como estamos no campo da poesia, da arte e da arte do ilusionismo temporal, me permiti criar algumas "estratégias abertas" sobre como o Felipe poderá encontrar os materiais sonoros em regiões de bifurcações.

Mas por outro lado, senti a necessidade em criar o conceito de Tempo o qual nossa sociedade foi organizada. TOHU-WA BOHU representa aquilo que existia antes de tudo ser criado, inclusive o tempo o qual estamos vinculados. Após esta "abertura" criei aquilo que seria o DNA temporal da "Flecha do Tempo" (Segundo momento da peça após a abertura) e todo um jogo de gestos sonoros depois revisitados (apenas alguns fragmentos) na primeira bifurcação como segue no esquema abaixo.

## CONCLUSION

Between its completion in 2020 and its publication in 2022, *Four Fragments of Time* underwent several editorial changes through a collaborative process between the composer and me. The result of this collaborative process culminated in the premiere of *Four Fragments of Time* (Felipe Magdaleno, 2021) and the publication by the renowned music publisher Universal Edition in 2022. The collaboration process served not only as an editorial review but also as an active medium for the exchange of ideas between the composer and performer. Through the collaborative process, both parties were mutually influenced: the compositional process was affected by the performer's contributions, and the performance delivery was shaped by the close interaction with the composer's ideas. Additionally, Siqueira embedded the collaborative process within *Four Fragments of Time*: given the open form of the third and fourth movements, any performer who takes on this piece will exert an *ex post facto* collaboration with the composer.

In conclusion, developing an informed interpretation of musical works, whether in canonic styles or contemporary styles, requires distinct approaches and considerations. While canonic styles benefit from a wealth of historical knowledge, established notation, and performance practices, contemporary styles may demand alternative sources and collaboration with the composer in order to grasp their artistic intentions. By leveraging primary sources such as collaborative processes, score analysis, and literature, performers can gain valuable insights into contemporary works in their individualistic approach. Additionally, engaging with secondary sources such as contemporary specialists, researching repertoire and techniques, and utilizing media resources further enriches the interpretive process. Ultimately, combining these strategies allows performers to deliver authentic and compelling interpretations that better capture the composers' intent.

## BIBLIOGRAPHY

- Antunes, G. (2013). "Entre o Tradicional e o Contemporâneo: recursos violonísticos nas obras de Marcus Siqueira." *Anais / VII Simpósio Acadêmico de Violões da Embap* (pp. 98-107).
- "Aula de 14/04/1994 – Tempo, pensamento e liberdade. Pontas do presente e lençóis do passado." Acervo Cláudio Ulpiano. Accessed March 30, 2023. <https://acervoclaudiuulpiano.wordpress.com/2010/12/08/tempo-pensamento-e-liberdade/>
- Clinicand – Psicanálise e Equizoanálise (2020, October 12). *Cláudio Ulpiano: Em busca do tempo puro [Literatura (Proust), Cinema, Arte e Filosofia (Deleuze)]* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CYwk9XIAKRA>



- Coelho, J. M. ed. (2015). *Cem Anos de Música no Brasil – 1912-2012*. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura.
- Felipe Magdaleno (2021, September 16). *Four Fragments of Time by Marcus Siqueira* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nXoPIRFtpL4&t=1202s>
- John-Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*. Oxford: Oxford University Press.
- Kister, M. (2007). “Tohu Wa-Bohu, Primordial Elements and Creatio ex Nihilo.” *Jewish Studies Quarterly*, Vol. 14, No. 3. (pp. 229-256).
- “Marcus Siqueira - Portfolio.” Marcus Siqueira. Accessed December 1, 2022. <https://www.marcussiqueira.com/bio-en>.
- “Marcus Siqueira - Works.” Marcus Siqueira. Accessed December 1, 2022. <https://www.marcussiqueira.com/obras-works>.
- Schwarz, B. (1983). “Joseph Joachim and the Genesis of Brahms’s Violin Concerto.” *The Musical Quarterly* 69, no. 4. (pp. 503-526). <http://www.jstor.org/stable/741978>.
- Siqueira, M. (2012). *Marcus Siqueira por Gilson Antunes* [Album recorded by Gilson Antunes].
- Siqueira, M. (2020). “Quatro Fragmentos de Tempo.” Unpublished typescript.
- Siqueira, M. (2021). *Chronos e Kairos - Due Emisferi Temporalis per lo Studio della Ritmica*. Bari: WIP Edizioni.
- Siqueira, M. (2022). *Four fragments of time* [Guitar score]. Universal Edition.
- Siqueira, M. (2022). *50 visioni in miniature & silenzi* [Guitar score]. Universal Edition.
- Siqueira, M. (2020). *Guitar Book No. I*. Translated by Felipe Vargas Magdaleno Bari: Wip Edizioni.
- Siqueira, M. (2023, February 4). Interview by the author.
- Siqueira, M. (2023, March 26). Interview by the author.
- Smith, D. W. (2019). “The pure form of time and the power of the false: Deleuze on temporality and truth.” *Tidschrift voor Filosofie*, 81 (pp. 29-51).
- Tüzüm, L. M. T. (2017). *Brezilya’da Piyano*. Ankara: MÜSAM.
- Ulpiano, Cláudio. “Cláudio Ulpiano: Em busca do tempo puro [Literatura (Proust), Cinema, Arte e Filosofia (Deleuze)],” Youtube vídeo, 56:41. <https://www.youtube.com/watch?v=CYwk9XIAKRA>.
- Vieira, M. P. (2016). “Collaboration Between Non-Guitarist Composers and Guitarists: Analysing Collaborative Modalities Applied to the Creative Process.” *Opus*, v. 22, n° 2, (pp. 471-492).
- Zanon, F. (2007). “Classical Guitar in Brazil After Villa-Lobos,” in *Brazilian Classical Music*, 79-85. Brasília, Brazil: Ministry of Foreign Relations, Office for Public Information and Affairs.



## Orkestra Arp Sanatçısı Bakış Açısıyla Nota – Performans İlişkisi

### *Score-Performance Relationship from the Orchestra Harpist's Perspective*

Gözde Ece Yavaş Öztürk

Dokuz Eylül Üniversitesi

gozdece.yavasozturk@deu.edu.tr

#### Özet

Müzik sanatının oluşum döngüsünde icracı, sanat materyalindeki unsurları müzik bilgisi, birikimi ve estetik algısıyla irdeleyerek bireysel yaratıcılığı ile alıcıya aktarmaktadır. Bu aktarım sürecinin ilk aşaması olan materyal ya da nota; icracıların performansını oluşturacak en temel unsurdur. Notanın çalgı için uygun yazılmış olması, rahat okunur olması, nota üzerinde kullanılan simgelerin tanınır olması performans kalitesini belirleyecek ilk öğelerdir.

Orkestrada görev alan arp sanatçıları, tıpkı meslektaşları gibi kurumlarının kütüphanelerinde yer alan notaları uzun yıllar ortaklaşa kullanmaktadır. Kuşaklarca kullanılan bu notaların yıpranması, notanın çalgı için elverişli olup olmaması, her arpçı tarafından nota üzerine alınan farklı işaret ve notlar arp icracılarının performans kalitesini doğrudan etkilemektedir. Bu araştırma, icra sırasında karşılaşılabilecek sorunlardan yola çıkarak orkestra arp sanatçısı gözünden nota-performans ilişkisini betimsel analiz yöntemine dayanarak incelemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Orkestra sanatçısı, arp, arpist, nota, performans

#### *Abstract*

*In the formation cycle of music art, the performers examine the elements in the art material with their musical knowledge, experience and aesthetic perception and transfer them to the audience with their individual creativity. The material, namely the score, which is the first stage of this transfer process; it is the most basic part that will form the performance of the artist. The first elements that will determine the performance quality are that the score is written appropriately for the instrument, that it is easy to read, that the symbols used on the score are recognizable.*

*The harpists working in the orchestra, such as their colleagues, have been using the scores in the libraries of their institutions for many years. The wear of these scores used by generations, whether the score is suitable for the instrument, and the different signs and notes taken on the score by each harpist directly affect the performance quality of harpists. This research examines the score-performance relationship from the perspective of the orchestra harpist, based on the problems that may be encountered during the performance, based on the descriptive analysis method.*

**Keywords:** *Orchestral artist, harp, harpist, score, performance*

## GİRİŞ

Müziğin, yaratımından başlayarak alıcısına uzanan süreci analitik bir bakış açısı ile inceleyen Scherer ve Zentner (2001: 362), müzik oluşumunu yapısal, performans, dinleyici ve bağlamsal özellikler çerçevesinde ele almıştır. Benzer çalışmalarda bulunan Kendall ve Carterette (1990) de müzik performansını, genellikle bestecilerin müzikal fikirlerini notaya kodladığı, icracıların notadan akustik sinyale yeniden kodladığı ve dinleyicilerin akustik sinyalden fikirlere yeniden kodladığı bir iletişim sisteminin parçası olarak tanımlamıştır (Palmer, 1997: 118-119). Bu bağlamda müziğin notadan başlayarak dinleyicinin algısına



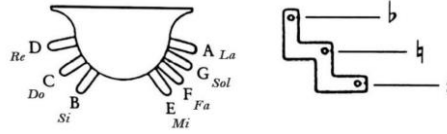
uzanan sürecinde ilk aşama olan notanın okunur ve doğru olması performansı doğrudan etkilemektedir.

Orkestralarda kullanılan notalar uzun yıllar farklı sanatçılar tarafından kullanılması sebebiyle yıpranmakta ve sanatçının performansını güçleştirmektedir. Bunun yanı sıra özellikli bir enstrüman olan arp çalgısının besteciler tarafından iyi tanınmaması arp partilerinin icrasını zorlaştıran diğer bir etkidir. Nota ve performans ilişkisini orkestra arp sanatçısı bakış açısıyla ele alan bu çalışmada orkestra partilerinde oluşabilecek deformasyonlar ve çalgiya uygun olmayan notalama teknikleri betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir.

### Pedal Yazımı

Arp çalgısının sütun, boyun ve tını tahtasının oluşturduğu üçgen biçimindeki çerçevesine gerili 47 tel ve alt kısmında tellerin tizleşip pesleşmesine etki eden 7 pedallı bulunmaktadır (Say, 2002: 40-41). Pedallar sol tarafta Re, Do, Si ve sağ tarafta Mi, Fa, Sol, La olmak üzere bölünmüş haldedir (Şekil 1.). Her bir pedallın üç kademesi bulunmaktadır; en üst seviyede tele baskı yapan bir pim bulunmadığından tel bemole, orta seviyede tek pim baskı yaptığından bekara ve en alt seviyede teli iki pim baskıladığından diyeze akortlanmaktadır (Sevsay, 2015: 218-219).

Şekil 1. Pedal Düzenegi (McDonald ve Wood, 1999: 4)



Arpistler ya da besteciler eserin başına veya eser içerisinde ihtiyaç duyulan yerlere pedal şemaları yerleştirebilir. Pedalların kontrolü adına kolaylık sağlayan bu şemaların dört farklı gösterimi bulunmaktadır (Şekil 2.). Tarihsel olarak farklı versiyonları üretilen şemaların ilk örneğinde pedallar sıralı şekilde yazılırken ikincisinde sağ ayakta yer alan pedallar üste ve sol ayakta yer alan pedallar alta yazılmıştır. En sık kullanılan üçüncü örnekteki çubuklu şemada yatay çizginin üzerindeki çubuklar bemolü, çizginin içinden geçen çubuklar bekarı ve çizginin altında kalan çubuklar diyezi temsil etmektedir (Stone, 1980: 244-245). Ancak çubukların kazara çizgiyi geçmesi sonucu yanlış anlaşılabilir olabileceği için son yıllarda dördüncü örnek olan ok başlı pedal şeması birçok arp sanatçısı tarafından tercih edilmeye başlanmıştır. Burada da ok başı yukarı gösteriyorsa bemol, düz çizgide bekar ve ok başı aşağı gösteriyorsa diyezi işaret etmektedir (Sevsay, 2015: 220-221).

Şekil 2. Pedal Şema Örnekleri (Yavaş Öztürk, 2023: 15)

|         |                                                                                                             |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Örnek 1 | D <sub>♮</sub> C <sub>♮</sub> B <sub>♭</sub> / E <sub>♭</sub> F <sub>♯</sub> G <sub>♮</sub> A <sub>♮</sub>  |
| Örnek 2 | E <sub>♭</sub> F <sub>♯</sub> G <sub>♮</sub> A <sub>♮</sub><br>B <sub>♭</sub> C <sub>♮</sub> D <sub>♮</sub> |
| Örnek 3 | ++       ++                                                                                                 |
| Örnek 4 | -- ^   ^ v --                                                                                               |

Pedallar hızlı bir şekilde hareket ettirilmektedir. Örneğin diyezden bekara geçişte olduğu gibi tek çentik varsa hareket neredeyse anlıktır. Ancak arp rezonanslı bir çalgı olduğundan hala tınlayan sesler üzerinde pedal değişimi yapılırsa pim teli baskılayacağından iki ses arasında glissando olasılığı çok yüksektir. Bu sebeple tınlama sona erene dek bekledikten sonra pedallın hareket ettirilmesi daha uygundur (Aubat-Andrieu vd., 2019: 11). Arpistler pedal





**Şekil 5. Richard Wagner – Uçan Hollandalı Uvertürü Revize Versiyonları (U 15. Ve W 3. Ölçüler Arası)**



Özgün bir eseri revize etmek orkestra eserlerinde icracıyı zorlayan bir konudur. İlk tercih her zaman esere sağdık kalmak olmalıdır. Ancak arp çalgısının besteciler tarafından tanınırlığının az oluşu eserlerin rahat icra edilememesine sebep olmakta ve arp sanatçıların eserde anarmonik ses değişimi gibi değişiklikler yapmaya yöneltmektedir. Şekil 4’te koyu kırmızı kutuların içinde yer alan tek ayakta iki pedal hareketleri, Şekil 5’te gösterildiği üzere anarmonik seslerle paylaşılınca tek seferde tek pedal değişimi ile rahatlatılmıştır.

### Kadanslar

Orkestra eserlerindeki arp kadansları çoğunlukla virtüözlük gerektiren pasajlardan oluşmaktadır. Bu eserler arasında da en çok tanınan şüphesiz Peter Tchaikovsky’nin Fındıkkıran Sütinden Çiçeklerin Valsi bölümüdür. Bölüm obuanın girişi ile başladıktan sonra arpın parlak solosu ile devam etmektedir. Tchaikovsky, kadansı sağ elde inici sol elde çıkıcı arpejlerden oluşturmuş (Şekil 6.), ancak serbest yapıdaki müziğin bu kalıp içerisinde müzikal hatları rahatlıkla sergilenememektedir. Bu nedenle orkestra sololarının yer aldığı kitaplarda farklı versiyonları mevcuttur. Örneğin Şikago Senfoni Orkestrası solo arpçısı Sarah Bullen, aynı anda yazılmış olan inici çıkıcı arpejleri sağ el ve sol elde sıralı olarak revize etmiştir (Şekil 7.). Bullen’in uyarlamasında arpejler tepeye ulaştıktan sonra her iki elde de inici arpejlerle kadans devam etmektedir.

**Şekil 6. Peter Tchaikovsky - Fındıkkıran Sütü, Çiçeklerin Valsi Bölümü, Arp Kadansı**



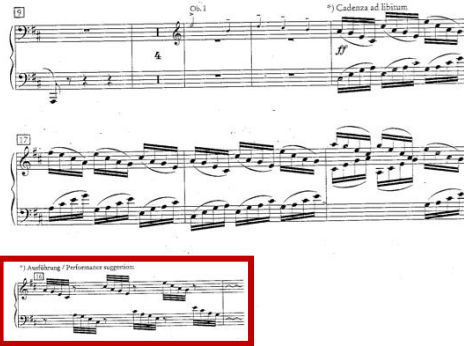


**Şekil 7. Peter Tchaikovsky - Fındıkkıran Süiti, Çiçeklerin Valsi Bölümü, Arp Kadansı, Sarah Bullen Düzenlemesi (Bullen, 1995: 6)**



Ancak bir çok kayıt ve konser de gözlenmiştir ki arpistler Tchaikovsky'nin Çiçeklerin Valsi Kadansını inici çıkıcı yerine başından itibaren her iki elde sıralı inici arpejlerle seslendirmektedir. Uzun yıllar Münih, Hamburg, Bayreuth ve Köln orkestralarının solo arpçılığını yürüten Helga Storck ile Honnover ve Bayreuth orkestralarının arpçısı Ruth Konhäuser'in Orkestra Seçmeleri kitabında yer verdiği performans önerisinde de bu çalma tekniği desteklenmiştir (Şekil 8.). Aynı tekniği arpist ve pedagog Susan McDonald ile Linda Wood da önermiş ve arp eğitim kitabında Şekil 9'daki notayı paylaşmıştır.

**Şekil 8. Peter Tchaikovsky - Fındıkkıran Süiti, Çiçeklerin Valsi Bölümü, Arp Kadansı, Konhäuser ve Storck düzenlemesi (Konhäuser ve Storck, 2012: 54)**



**Şekil 9. Peter Tchaikovsky - Fındıkkıran Süiti, Çiçeklerin Valsi Bölümü, Arp Kadansı, McDonald ve Wood düzenlemesi (McDonald ve Wood, 1999: 70)**







## SONUÇ VE ÖNERİLER

Nota ve performans ilişkisini orkestra arp sanatçısı bakış açısıyla yapısal olarak inceleyen bu çalışmanın sonucunda; üzerinde karalamalar, fazladan bilgiler ya da arp için uygun olmayan yazımların prova ve konser arasında yer alan az zamanda performansı olumsuz etkileyebileceği gözlenmiştir. Orkestra sanatçılarının performansını rahatlatmak ve desteklemek adına ilk olarak orkestra kütüphanelerindeki notalar taranarak, eskimiş ya da zarar görmüş notaların yenilenmesi sağlanmalıdır. Bu yenileme sırasında yazılan notaların profesyonel arp sanatçıları tarafından teyit edilerek basılması önerilmektedir.

Ayrıca, konservatuvarların ve müzik fakültelerinin kompozisyon bölümlerinde arp notalama eğitimleri düzenlenmesi çağdaş bestecilerin enstrümana bakış açısına katkı sağlayacaktır. Çalgının potansiyeline, kullanım koşullarına, elde edilecek ses rengine tanınırlığın artması yeni bestelenecek eserlerde bu sıkıntıların çözülmesinde önemli rol oynayacaktır. Ek olarak, konservatuvarların arp sanat dallarında verilen orkestra repertuarı dersleri kapsamında nota kullanımı, pedal yazım yöntemleri gibi konular irdelenmesi gelecek nesillerin bu alanda bilgilenmesi açısından önem arz etmektedir.

## KAYNAKÇA

### • Kitap

- Aubat-Andrieu, M., Bancaud, L., Barbé, A., Breschand, H., Rossi, L., ve Rossi, J. (2019). *Modern Arp Rehberi*. Indiana University Press.
- Bullen, S. (1995). *Solo Arp Kitabı I*. Bloomington: Vanderbilt Music Company.
- Konhäuser, R. ve Storck, H. (2012). *Orkestra Seçmeleri, Arp*. Mainz: Schott Yayınları.
- McDonald, S. ve Wood, L. (1999). *Arp Olimpiyatları*. Louisville: MusicWorks – Harp Editions.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Stone, K. (1980). *Yirminci Yüzyılda Müzik Notasyonu*. New York/London: W.W. Norton & Company.

### • Makale

- Kendall R.A., Carterette E.C. (1990). The Communication Of Musical Expression. *Music Percept*, 8, 129–164.
- Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual Review Of Psychology*, 48(1), 115-138.
- Scherer, K. R., & Zentner, M. R. (2001). Emotional effects of music: Production rules. *Music and emotion: Theory and research*, 361-392.

### • Yüksek lisans ve doktora tezleri:

- Yavaş Öztürk, G. E. (2023). *Çağdaş Türk Bestecilerinin Arplı Oda Müziği Eserlerinde Kullanılan Tekniklerin İncelenmesi*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.



## Türk Mûsikîsi'nde Göz Ardı Edilen Bir Gerçeklik: Heterofoni

### *An Ignored Reality in Turkish Music: Heterophony*

Günay Günaydın

Hacettepe Üniversitesi

gunaydin@hacettepe.edu.tr

#### Özet

Heterofoni, bir melodinin eşzamanlı varyasyonları olarak tanımlanır. Daha açık bir ifade ile bir melodinin iki ya da daha çok çalgıcı ya da şarkıcı tarafından farklı çeşitlendirmeleriyle aynı anda icra edilmesidir. Bu anlamda heterofoni, polifoniden keskin bir çizgi ile ayrılmaktadır. Polifonide ayrı melodik çizgilerin ve ritimlerin, çoklu seslerle icra edilmesine karşılık, heterofonide tek bir melodinin farklı icracılar tarafından aynı anda ve ayrı ayrı süslenmiş şekillerde icra edilmesi esastır. Bu yapıya dünya genelindeki geleneksel müziklerde sıklıkla rastlanmaktadır.

Mûsikîmizin temel özelliklerinden biri olan heterofoni, üzerinde fazla durulmamış bir konudur. İcrâ sırasında usulün dışına çıkmadan yapılan ritim ve hız farklılıkları, çarpma seslerin ve ses kaymalarının (glissando) kullanımları, icrâ edilmekte olan eserin ruhuna inanılmaz bir lezzet katar. Çalgıların fizikî yapısı kadar icrâcının kişisel üslûbu da bu icrâda çok önemli bir yer tutar. Hemen eklemek gerekir ki çarpma seslerin ve ses kaymalarının kullanım üslûbu, meşk alınan hocadan hocaya göre bile farklılıklar gösterebilmektedir.

Geleneğimizdeki mûsikî topluluklarında genellikle; sîne kemani, ney, tanbûr, klasik kemençe, ud ve kânun yer alır ve her çalgıdan yalnızca bir tane olmasına özen gösterilirdi. Çünkü her çalgının sesini, icrâcının icrâ biçimini ve kişisel maharetini ayrı ayrı duyabilmek ve heterofonik yapının lezzetine varmak gerekmektedir. Bu düşüncelerden hareketle mûsikîmizin bir koro ve salon mûsikîsi olmadığını önemle vurgulamak gerekir. Koroların eserleri tek düze okuması ve sayısı artan çalgıların bireyselliği göz ardı etmesi (ki bu zorunludur) sonucunda, aslında küçük bir mekânda icrâ edilen ve bir oda mûsikîsi olan mûsikîmizi, geleneğe olan bağlarından uzaklaştırmıştır.

Bu çalışma, mûsikîmizdeki heterofoniye yalnızca mûsikî açısından değil, sosyal ve psikolojik bir olgu olarak da yaklaşmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Heterofoni, mûsikî, icrâ, bireysellik, gelenek

#### **Abstract**

*Heterophony is defined as simultaneous variations of a melody. In other words, it is the simultaneous performance of a melody by two or more players or singers with different variations. In this sense, heterophony differs sharply from polyphony. While in polyphony separate melodic lines and rhythms are performed with multiple voices, in heterophony it is essential that a single melody is performed by different performers simultaneously and in separately embellished ways. This structure is frequently encountered in traditional music around the world. Heterophony, one of the main features of our music, is a subject that has not been overemphasized. The rhythm and speed differences, the use of percussion sounds and vocal shifts (glissando) during the performance without going out of style, add an incredible flavor to the spirit of the piece being performed. The personal style of the performer has a very important place in this performance as well as the physical structure of the instruments. It should be added right away that the usage style of impact sounds and sound shifts can differ even from teacher to teacher. Generally, in the musical ensembles in our tradition; There were*



*sine violin, ney, tanbûr, classical kemençe, ud and kânun, and care was taken to have only one of each instrument. Because it was necessary to be able to hear the sound of each instrument, the performance style and personal skill of the performer separately, and to enjoy the heterophonic structure. Based on these considerations, it should be emphasized that our music is not a choir or hall music. As the choirs sing the works in a monotone (which is mandatory) and the increasing number of instruments ignores the individuality, our music, which is actually a chamber music performed in a small space, has distanced itself from its ties to tradition.*

**Keywords:** Heterophony, music, performance, individuality, tradition

## GİRİŞ

Özünde makâma dayalı bir mûsikî olan Türk Mûsikîsi, kullanılan makâmalar, usûller ve formlar açısından diğer Ortadoğu mûsikîlerinden farklılıklar arz eder.

Bütün dünya geleneksel müziklerinde sıklıkla rastlanılan heterofoni, mûsikîmizin de önemli özelliklerinden biridir. Öyle ki heterofoni nerdeyse mûsikîmizin temelini teşkil etmektedir. Oysa mûsikîmizin bu özelliği üzerinde hemen hiç durulmamış, bilimsel ve teknik açıdan hiç ele alınmamış, hatta çeşitli nedenlerden dolayı özellikle 20. yüzyılın ilk yarısından sonra bilinçsizce göz ardı edilmiştir.

Bir tür monofoni olarak düşünülebilecek heterofoni, homofoniden ve polifoniden keskin çizgilerle ayrılmaktadır. Bu konudaki ayrıntılar, aşağıdaki satırlarda detayları ile ele alınmaktadır.

Heterofoninin mûsikîmiz için ne kadar önemli olduğunun saptanması amacı ile yapılmış olan bu çalışma, heterofonik yapıya uygun olan elimizdeki bütün eski kayıtların<sup>50</sup> titizlikle dinlenmesi ve incelenmesi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir.

## HETEROFONİ NEDİR

Dünya çapında halk müziğinde bulunan, aynı melodi dizisinin farklı icracılar tarafından aynı anda sade ve ayrı ayrı süslenmiş şekillerde doğaçlama biçimi.<sup>51</sup>

Genel olarak tek bir melodinin eş zamanlı varyasyonlarını tanımlar; yakın doğu ve doğunun eşlikli vokal müziğinde öne çıkar.<sup>52</sup>

Müzikte heterofoni, tek bir melodik çizginin eşzamanlı varyasyonu ile karakterize edilen bir doku türüdür. Böyle bir doku, yalnızca bir temel melodinin olduğu, ancak aynı anda birden çok seste gerçekleştirilen, her biri melodiyi farklı bir şekilde, farklı bir ritim veya tempoda veya çeşitli sesler, süslemeler ve detaylarla icra eden karmaşık bir monofoni türü olarak kabul edilebilir.<sup>53</sup>

İki ya da daha fazla sayıda unison sesin benzemezlik içinde aynı anda tınlamasıdır (Say, 2002: 246).

Yukarıdaki tanımlardan da anlaşılıyor ki özellikle geleneksel müziklerde kullanılan heterofoni, öncelikle bir monofonik melodinin birbirinden farklı ritim, tempo, süslemelerle eşzamanlı ve doğaçlama olarak duyurulması anlamına gelmektedir.

<sup>50</sup> Taş plaklar, 45'lik plaklar, bantlar ve dijital kayıtlar.

<sup>51</sup> Hutchinson Pocket, Dictionary Of Classical Music'den dilimize aktarılmıştır.

<sup>52</sup> Schirmer Pronouncing, Pocket Manual Of Musical Terms'den dilimize aktarılmıştır.

<sup>53</sup> (<https://en.wikipedia.org/wiki/Heterophony>) 13 Nisan 2023 günü erişildi.



## Heterofoninin, Polifoni, Homofoni ve Monofoniden Farkı Nedir

Polifoni, ayrı melodik çizgilere ve ritimlere sahip olan, eşzamanlı olarak icrâ edilen ve birbirinden bağımsız melodilerdir.

Çokseslilik. Yatay çoksesliliği niteleyen kontrpuan ile eşanlı olarak kullanılır. İki ve daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturması (Say, 2002: 432).

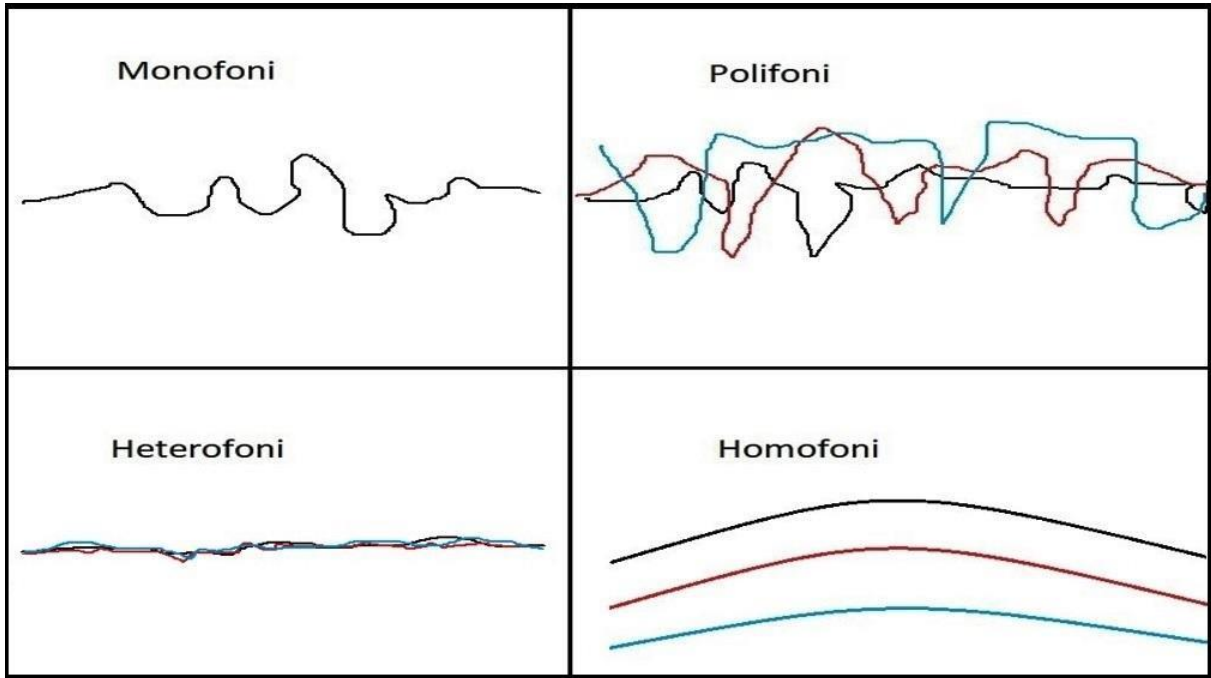
Homofoni ise bir melodinin armoni ile desteklenerek seslendirilmesidir.

Bir melodinin eşlik partileriyle ya da akorlarla desteklenmesi halinde seslerin uyum sergilemesi (Say, 2002: 250).

Monofoninin tek sesliliği ifade ettiğini yukarıda vurgulamıştık. Bu bağlamda heterofoninin, bir melodik çizginin, yani bir monofonik melodinin, eşzamanlı farklılıklarla doğaçlama olarak icrâ edilmesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu icrâ biçiminin bir tür karmaşık monofoni olarak düşünülmesi gerekmektedir.

Bu bilgileri daha da somutlaştırmak için aşağıdaki çizimler yararlı olacaktır.

**Şekil 1. Monofoni, Polifoni, Heterofoni ve Homofoni**



## TÜRK MÛSİKÎSİ'NİN TEMEL ÖZELLİKLERİ

Türk Mûsikîsi'nin bütün Ortadoğu ülkelerinin mûsikîlerinde olduğu gibi kendine özgü bazı özellikleri vardır. Bu özelliklerin kısaca ele alınması, ana asıl konuyu daha net anlaşılmasını sağlayacaktır.

### Makâm

Osmanlı-Türkleri tarafından geliştirilmiş olan bu mûsikî, makâm olgusuna dayalı bir mûsikîdir. Şark dünyasında farklı bir yere sahip olup, kendine özgü makâmları ve bu makâmların kullanılış/işleniş biçimleri vardır.

Makâmlar tarihsel süreç içerisinde değişime ve gelişime uğrayarak günümüze kadar ulaşmışlardır. Bunu elimizdeki edvâr adı verilen el yazması kuram kitaplarından anlamaktayız.



Söz konusu değişim ve gelişimin temel nedeni, makâm olgusunun işlenmeye açık bir olgu olmasıdır. Türk Mûsikîsi bestecileri hem kendilerinin hem de halkın mûsikî zevkini sürekli olarak harmanlamış ve makâm olgusunu yenileyerek zinde tutmuşlardır.

Bir Türk Mûsikîsi bestecisinin temel amacı, makâmları elinden geldiğince işlemektir (Aksoy, 2008).

Bu bağlamda Türk Musikîsi'nin özelliklerinin başında makâma dayalı bir musiki olması gelmektedir.

### **Usûl**

Türk Mûsikîsi, kendine özgü usûllere (ritim kalıplarına) sahiptir. Bu usûllerin birçoğu şark ülkelerinin mûsikîlerinde kullanılan usûllerden farklıklar göstermektedir. Özellikle büyük formlarda bestelenmiş eserlerde ve mevlevî âyînlerinde kullanılan büyük usûller, Türk Mûsikîsi bestecileri tarafından küçük usûllerin çeşitli terkîbleri sonucunda meydana getirilmiş bir ince zevkin ürünüdürler.

Usûl Türk Mûsikîsi eserlerinin estetik kimliğinin temel taşlarından. İcrâda gerek güftenin gerekse melodik çizginin adeta organik bir parçası haline gelen, onlara anlam ve derinlik kazandıran bir kuvvetli ve zayıf vurgular lisanıdır usuller (Behar, 2015).

### **Form**

Türk Mûsikîsi'nin bir başka özelliği ise yine kendine özgü birtakım formlara sahip olmasıdır.

Osmanlı-Türk Mûsikîsi'nde on altıncı yüzyıldan itibaren özellikle sözlü mûsikî eserlerinde yepyeni formlar ortaya çıkmıştır. Bugün bildiğimiz kâr, murabbâ, nakış, semâ'î, şarkı, peşrev ve saz semâ'î formları on altıncı yüzyılda ortaya çıkmaya başlamıştır (Behar, 2015).

Osmanlı-Türk Mûsikîsi geleneğini teknik ve tarihi olarak kesintisiz olarak on altıncı yüzyıl sonlarından daha geriye götürmenin mümkün görünmemektedir (Behar, 2015).

Bu bilgiler ışığında; Türk Musikîsi makâm, usûl ve formlarının on altıncı yüzyıl sonlarından itibaren şekillendiğini söyleyebiliriz.

### **Heterofoniye Dayalı İcrâ**

Türk Mûsikîsi icrâsında heterofoni mûsikîmizin temel özelliklerinden biridir. Mûsikîmizde tamamen doğaçlama olarak gerçekleşen heterofoni daima pratikte kalmış, bilimsel ve teknik anlamda ise daima dikkatlerden kaçmış ya da göz ardı edilmiştir.

## **MÛSİKİMİZDE HETEROFONİYİ DOĞURAN ETMENLER**

### **Çalgı**

Çalgılar üç özelliği ile heterofonik icraya katkıda bulunmaktadır.

#### **a- Çalgının Fizikî Yapısı**

Çalgılar çeşitli malzemelerden ve genellikle ağaçtan ya da metallere yapılmaktadır. Buna bağlı olarak sesin, her ağaçta ve metalde şekillenmesi ile iletim gücü farklılıklar göstermektedir.



### **b- Çalgının Tınısı (Rengi)**

Aynı sesi (aynı yükseklik ve aynı şiddetteki sesi) çalan iki ayrı tür çalgının seslerini ayırabilmemizi sağlayan şey, sesin tınısı yani rengidir. Örneğin, bir müzik topluluğunda tanbûr ile neyin seslerini, o çalgıların tınıları sayesinde anlayabilmek mümkün olmaktadır.

### **c- Çalgının Kullanılış Biçimi**

Her çalgının kullanılışı farklıdır. Örneğin telli mızraplı çalgılar arasında yer alan ud, tanbûr ya da kânun çalgılarının kullanılışları birbirinden çok farklıdır. Örneğin ud icrası sırasında bir sesin vibrasyonunu sağlamak için tele basılmış olan parmağın sağa sola hareket ettirilmesi gerekir. Oysa tanbûrda bir sesin vibrasyonu, tanburun sapının sallanması ile elde edilmektedir.

### **İcrâcı**

Her icrâcının kendine özgü icrâ üslûbu vardır. Meşke dayalı olan eğitim sürecinde, icrâcı önce hocasının üslûbu ile icrâ etmeye başlar, eser geçtikçe ve eser dağarcığı genişledikçe kendine özgü bir icrâ üslûbu geliştirir. İcrâcının icrâ sırasında, usûlün dışına taşmadan yaptığı küçük ritim ve hız farklılıkları, çarpma sesleri ve ses kaymalarını (glissando) kullanma üslûbu, eserin ruhuna inanılmaz bir renk katar. Çarpma seslerin ve ses kaymalarının kullanımı, yukarıda da belirtildiği üzere her çalgının fizikî yapısına göre farklılıklar göstermektedir.

### **Yaratıcılık**

Süreç içerisinde bireysel üslûbunu bulan icrâcı, bireysel becerisini de geliştirmeye başlar. Doğaçlama olarak icrâ edilen taksim icrâsında ustalaşır. Toplu çalma sırasında yeteneğini ve yaratıcılığını göstermeye çalışır. Hatta bireyselliğini öne çıkarmak için özellikle çaba gösterir ki bu çaba heterofonik icrâda çok önemli yer tutmaktadır. Unutulmamalıdır ki heterofonide bireyselliğin ve süslemelerin payı oldukça büyüktür.

Topluluk içinde bile olsa, okuyup çalmak her zaman bireysel bir işti ve icracıların kişisel hünnerleri ön planda tutulurdu. Soyut bir topluluk disiplini yerine bireysel beceri ve yaratıcılığın sergilenmesi her zaman öncelikliydi (Behar, 2015: 33).

On yedi ve on sekizinci yüzyılda ve sonrasında müzik yapmak, esas itibariyle tek tek icracıların bireysel becerisine dayanmaktaydı (Behar, 2015).

### **Mekân ve Topluluk**

İcra edildikleri mekânlar, Türk Mûsikîsi'nin kendine özgü inceliklerini ortaya koyabilmesi için çok önemlidir. Türk Mûsikîsi icrâ edildiği mekâna göre *İnce Saz* ve *Kaba Saz* olmak üzere iki ayrı sınıfta ele alınmaktadır. Bu sınıflama yapılırken öncelikle çalgılar, çalgıların kullanım şekli ve yeri ile kullanılan formlar göz önünde tutulmuştur.

Hânende ve sâzendelerin *kapalı bir mekânda* icrâ ettikleri mûsikîye *İnce Saz* adı verilmektedir. *İnce Saz* topluluğunda genellikle ud, kânun, tanbûr, hânende defi, ney, sine kemani gibi *oturarak* çalınan çalgılar kullanılmaktadır.

Kaba Saz topluluğunda kullanılan çalgılar ise *açık havada* ve *ayakta* çalmaya elverişli olan çalgılardır. Özellikle düğünlerde, eğlencelerde, raksın esas olduğu günlerde/gecelerde icra edilen mûsikîye Kaba Saz adı verilmektedir. Bu bağlamda mehter mûsikîsi de Kaba Saz sınıfında ele alınmaktadır. Kaba Saz topluluğunda kullanılan çalgılar arasında ise genellikle; Klarinet, zurna, lavta, kemençe, davul, darbuka, zilli maşa, çalpara, özellikle mehter mûsikîsinde de çevgân, boru, nefir, kaba zurna, bendir, nakkâre, halîle, kôs gibi çalgılar yer almaktaydı.



Yukarıdaki bilgiler ışığında Türk Mûsikîsi'nin bir İnce Saz topluluğu olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde hatta cumhuriyetin ilk çeyreğinde Türk Mûsikîsi büyük salonlarda icrâ edilmemiş, daima küçük ve kapalı mekânlarda icrâ edilmiştir. Elimizdeki kaynaklara ve gravürlere baktığımızda bu çok açıktır. Buna bağlı olarak büyük ve kalabalık çalgı toplulukları ile kalabalık korolara da rastlamıyoruz.<sup>54</sup> Daha öz bir ifade ile mûsikîmiz küçük, kapalı mekânlarda ve küçük topluluklarla icrâ edilen bir oda mûsikîsidir. Hiçbir zaman batılı anlamda bir koro ve orkestra geleneğimiz olmamıştır.

Mehter mûsikîsi dışında, geleneksel Osmanlı/Türk müziği genellikle bir kapalı mekân müziğidir. İcracıları samimi bir atmosferde, genellikle küçük bir dinleyici topluluğu dinlemektedir. İcracı toplulukları nispeten küçük olup, genellikle iki ya da üç haneninde bir avuç sazdeden oluşmaktadır (Behar, 2015).

Toplu icrâ sırasında çalgıların tınıları kadar icrâcılarının bireysel yaratıcılıkları da çok önem taşımaktadır. Sonuçta heterofonik anlayış gereğince bütün icrâcılarının asıl melodik çizgide birleşmeleri gerekir ki bu tamamen doğaçlama olarak gerçekleşmekte olup bir sosyal organizasyon ürünüdür.

Geleneğimizdeki ince saz topluluklarında genellikle; sine keman (sonra keman), klasik kemençe, ney, tanbûr, ud, kânun ve hânende defî yer alır, her çalgıdan genellikle bir, nadiren iki tane olmasına özen gösterilirdi. Burada önemli olan, her çalgının sesini, icrâcının icrâ biçimini ve kişisel maharetini ayrı ayrı duyabilmek, dolayısı ile kulağa gelen heterofonik yapının lezzetine varabilmektir.

Mûsikîmizin doğasında olan heterofoni; bir kusur, düzensizlik hatta deyimi yerindeyse tam bir *kakofoni*<sup>55</sup> olarak algılanmıştır. Oysa bunun bir kakofoni değil, tam aksine ruhu okşayan bir renk cümbüşü, olduğunu akıldan uzak tutmamak gerekmektedir.

Sarayda bazı geceler ya büyük bir sofada veyahut yine o dereceye yakın büyük bir odada mûsikî faslı yaparlardı (Ünüvar, 2000: 81).

Ünüvar'ın verdiği bu bilgiden, saraydaki mûsikînin bir geniş sofada<sup>56</sup>/odada icrâ edildiği açıkça anlaşılmaktadır.

Bezm-i Âlem Valde Sultan'a, Mısırlı Abbas Paşa eksiksiz bir saz takımı armağan etmiş. Bu saz takımı, bir rûbab, bir ut, bir kanun, iki arab def'i çalan sâzende ile bir haneneden kurulu imiş. Hele hânendenin sesi çok güzelmiş (Uluçay, 2001: 154).

Yukarıdaki bilgiden de bir geleneksel mûsikî icrâ topluluğunun kaç kişiden meydana geldiği hakkında fikir sahibi olmaktayız.

Her bir çalgı icracısının yaratıcı düşlem gücünden kaynaklanan küçük yorum özgürlüklerinin dinleyici tarafından açık seçik algılanabilmesi gerekmektedir. Osmanlı/Türk geleneksel müziği için ideal topluluk boyutu, topluluktaki tek tek her icracının gereğinde bir "solist" gibi davranmasına olanak tanıyacak kadar küçük bir boyut olmalıdır (Behar, 2015).

### MÛSİKÎMİZDE HETEROFONİYİ ORTADAN KALDIRAN ETMENLER

Yakın tarihimizde kurulan Türk Mûsikîsi korolarının/topluluklarının büyük salonlarda mûsikî icrâ ettiği malumumuzdur. Büyük salonlarda seslerin daha rahat duyulması için

<sup>54</sup> Burada vurgulanan, mehter mûsikîsi ya da saraydaki düğün ve eğlencelerde icra edilen kalabalık mûsikî (Kaba Saz) toplulukları gibi topluluklar değildir.

<sup>55</sup> **Kakofoni:** Bir araya gelen ses, hece veya kelimelerin birbirleriyle uyuşamayarak kulağa hoş gelmeyen bir etki yapması hali. Kakışık.

<sup>56</sup> Sofa: Oda kapılarının açıldığı geniş alan.



çalgıların ve koro üyelerinin sayılarının artırılması bir zorunluluk olmuş, mûsikîimizdeki heterofonik icrâ geleneğini ortadan kaldıran da ne yazık ki söz konusu kalabalık korolar ve çalgı toplulukları olmuştur.

Koroların *topluluk disiplini* gereğince eserleri tek düze okuması ve sayısı artan çalgıların bireyselliği/yaratıcılığı göz ardı etmesi (ki bu da topluluk disiplini gereğince zorunludur) sonucunda, gelenekte büyük önem taşıyan; usûlün dışına taşmadan yapılan küçük ritim ve hız farklılıkları, çarpma seslerin ve ses kaymalarının kullanımı, bireyselliği ve yaratıcılığı sergileyebilmek gibi çok önemli özellikler büyük oranda ortadan kaldırılmış, mûsikîimiz hacimli ama tek düze, ruhsuz, donuk, kendini ifadeden yoksun bir hâle bürünmüş ve geleneğe olan bağlarından büyük ölçüde koparılmıştır.

1951 yılında İngiliz müzikolog Laurence Picken, Türk Mûsikîsi'nde koro ile icrâlar daha yeni yeni yaygınlaşmaya başladığı dönemde İstanbul'da bir konser dinler. Başında Hüseyin Sadettin Arel'in bulunduğu ileri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı icrâ heyetinin Laika Karabey'in yönetiminde verdiği bu konseri dinledikten sonra şu yorumu yapar: Küçük odalarda icra edilip, sınırlı sayıda dinleyiciye hitâb etmek için tasarlanmış olan Türk Mûsikîsi'nin, büyük dinleyici kitlesi önünde icrası bazı sorunlar yaratacaktır. Büyük salonlarda verilecek konserler için ses volümünün artırılması yoluna mikrofon ve amplifikatör kullanarak gidilmesi gerekir, Türk sazlarının sayısının arttırılması ile değil. Çalgı sayısı, geleneğin kaybolmaması için klasik adedi aşmamalıdır (Behar, 2015).

Osmanlı/Türk geleneksel müziği için ideal topluluk boyutu, topluluktaki tek tek her icracının gereğinde bir "solist" gibi davranmasına olanak tanıyacak kadar küçük bir boyut olmalıdır. Zaten bu müziğe bir bütün olarak baktığımızda bu geleneğin esas niteliklerinin bireycilik, yakın iletişim, samimiyet ve solistlik kavramıyla kişisel becerilere verilen önem olduğunu hemen görürüz. İşin ironik tarafı da şudur ki geleneğin doğal heterofonisini bir anarşi veya düzensizlik olarak algılayıp ortadan kaldıran ve Türk Mûsikîsi'ni gerçekten de düz ve "tek sesli" hale getiren bu koral icraları olmuştur (Behar, 2015: 58).

Heterofoninin hâkim olduğu geleneksel icrâlarda; herkesin kafasına göre çalıp söylediği, birlik ve beraberliğin olmadığı, dolayısı ile ortaya çıkan kakofoniden başka bir şey olmadığı gibi düşünceler, heterofonik yapının adeta kesilmesi gereken kangrenli bir uzuv gibi düşünülmesine neden olmuştur. Oysa heterofoni Türk Mûsikîsi'nin doğasında olan en önemli özelliğidir.

Bu bağlamda çalgı sayısının heterofonik icrâ için çok önemli olduğunu, ses hacminin artması için özellikle batı kaynaklı olan yaylı çalgı sayısının gereğinden fazla artırılmasının mûsikî geleneğimize uygun olmadığını ısrarla vurgulamak gerekmektedir.

Örneğin; ud, kânun ve tanbur gibi telli-mızraplı çalgıların seslerini kaynaştıran ney ve klasik kemençeden (eskiden sine kemanı) meydana gelen bir küçük çalgı topluluğu, mûsikî geleneğimizi gerektiği gibi yansıtabilmektedir. Tabi ki keman, viyolonsel gibi çalgılar bu topluluğa eklenebilir ancak yinelemek gerekir ki sayılarının fazla olmaması koşulu ile.

Aşağıdaki fotoğraflar çalgı sayısı ve mekân hakkında bir fikir verecektir.



**Şekil 2. Sağ Başta Merhûme Müzehher Güyer Bir Program Sırasında**  
(<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=cBHMn1a27QM>)



**Şekil 3. Soldan Sağa: Zeki Müren, Yorgo Bacanos, Hakkı Derman, Hilmi Rit ve Şükrü Tunar** (<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/02/24/ustadin-hikayesi-yorgo-bacanos-ve-beklenen-sarki>)



### SONUÇ VE ÖNERİLER

1- Heterofoni, Türk Mûsikîsi'nin doğasında olup, geleneksel mûsikîmizin temelini teşkil etmektedir.

2- Heterofoniye doğuran etmenler arasında çalgının, icrâcının, yaratıcılığın mekân ve topluluğun önemi büyüktür. Çalgının tınısı, kullanım şekli, icracının bireyselliğini öne çıkarma çabası ve yaratıcılığı, geleneğe uygun bir heterofonik icrânın olmazsa olmaz gereklerindedir. Heterofoniye doğuran etmenler arasında mekân ve topluluk da büyük önem taşımaktadır. Mûsikîmiz, geleneğimizde hep küçük ve kapalı mekânlarda icrâ edilen bir oda mûsikîsi olmuş, batılı anlamda büyük çalgı topluluklarına (orkestraya) ve koroya yer verilmemiştir.



3- Heterofonik icrâ tamamen doğaçlama olarak gerçekleşmekte olup, bir sosyal organizasyon ürünüdür.

4- Özellikle yakın tarihimizden beri kalabalık çalgı topluluğu ve kalabalık koro ile icrâ edilen mûsikîmizde, topluluk disiplini gereğince icrâcılarının bireyselliklerini ve yaratıcılıklarını sergileyebilmeleri olanaksızlaşmıştır. Bu nedenle mûsikîmiz hacimli ama tek düze, ruhsuz, donuk, kendini ifadeden yoksun bir hâle bürünmüş, ne yazık ki geleneğe olan bağlarından büyük ölçüde kopmuştur.

5- Heterofoninin hâkim olduğu geleneksel icrâlarda; birlik ve beraberliğin olmadığı, dolayısı ile ortaya çıkanın bir mûsikî değil, bir düzensizlik ve kakofoni olduğu gibi düşünceler, heterofonik yapının adeta kesilmesi gereken kangrenli bir uzuv gibi düşünülmesine neden olmuştur. Oysa heterofoni, Türk Mûsikîsi'nin doğasında olan en önemli özelliğidir.

6- Heterofoni, bilimsel ve teknik anlamda Türk Mûsikîsi eğitimi ve öğretimi yapan kurumlarda müfredata alınmalı, kurum ve kuruluşların bünyesinde, mûsikî geleneğimize uygun ve heterofoninin göz önüne alındığı küçük mûsikî toplulukları kurulmalı, genç müzisyenler bu anlamda eğitilmeli, teşvik edilmeli ve özendirilmelidir.

7- Devlet himâyesindeki icrâcı sayısı çok kalabalık olan Devlet Klasik Türk Mûsikîsi korolarının yapısı tekrar gözden geçirilmelidir. Söz konusu korolar bünyesinde, geleneksel heterofonik yapıyı yeniden hayata geçirmeyi hedefleyen daha küçük topluluklar oluşturulup, daha sık konserler verilebilir.

#### KAYNAKÇA

Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

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

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uluçay, Ç. (2001). *Harem II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Ünüvar, S. (2000). *Saray Hatıralarım*. İstanbul:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Heterophony> (Erişim Tarihi: 13.04.2023).

Theodore, B. (Ed.). (1995). Heterophony. In *Pocket Manual Of Musical Terms* (50th ed.). Schirmer Pronouncing.

Michael, U. (Ed.). (1994). Heterophony. In *Hutchinson Pocket Dictionary Of Classical Music*. Helicon



## Nazarîyat İcra İkilemi: Bayâtî Makamı ve Perdesi Örneği

### Theory-Performance Conflict: An Example of Bayâtî Maqam and Pitch

**Günay Günaydın**

Hacettepe Üniversitesi

gunay\_gunaydin@yahoo.com

**Caner Bektaş**

Hacettepe Üniversitesi

canerrbektass@gmail.com

**Cenk Güray**

Hacettepe Üniversitesi

cenk.guray@hacettepe.edu.tr

#### Özet

Geleneksel Türk müziğinin tarihsel gelişim sürecinde kimi makamların yapılarında ve kullanım biçimlerinde birtakım farklılıkların meydana geldiğini görmekteyiz. Hatta zamanla çok kullanılan ya da unutulmuş bazı makamların etkisiyle bazı perdelerin isimleri de değişmiştir. Bu tür değişikliklere uğrayan makamlardan ve perdelerden birisi de Bayâtî'dir.

Bayâtî makamı, Arel'e göre Uşşâk makamının inici-çıkıcı şekli; Nasır Abdülbakî Dede'ye göre ise Nevâ ve Uşşâk makamlarının bileşmesinden meydana gelen bir makam olarak tarif edilmiştir. Elimizdeki çeşitli nazariyat kaynakları incelendiğinde Bayâtî makamının tariflerinde de farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu konudaki en büyük sorun, çıkıcı olarak tarif edilen Uşşâk makamının inici-çıkıcı olarak da kullanılabilmesinin sonucu olarak Uşşâk makamının inici-çıkıcı biçimi olarak da tarif edilen Bayâtî ile Uşşâk makamı seyirlerinin karıştırılabilmesidir.

Bu çalışmada öncelikle elimizdeki çeşitli nazariyat kaynakları incelenerek Bayâtî makamının özellikleri anlaşılmasına çalışılmıştır. Ardından bu nazari özellikler icra örnekleri ile karşılaştırmalı olarak incelenmiş, Bayâtî makamı, kullandığı perdeler ve oluşturduğu karakteristik ezgi hareketleri aracılığıyla tarif edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Bayâtî, Uşşâk, Nevâ, seyir, makam

#### Abstract

*In the historical development process of traditional Turkish music, we see that there have been some differences in the structure and usage of some makams. In fact, the names of some pitches have changed over time due to the influence of some "popular" or "lost" makams that were used a lot or completely forgotten. Bayâtî is a name that symbolizes one of these maqams and also one of the pitches having the same name that has undergone changes by being influenced by the use of this makam.*

*According to Arel, Bayâtî makam was described as the descending-ascending form of the Uşşâk makam; according to Nâsır Abdülbakî Dede, it was described as a makam consisting of a combination of Nevâ and Uşşâk makams. When we examine the various theoretical sources we have, we come across differences in the descriptions of the Bayâtî makam. The biggest problem in this subject seems to describe Bayâtî makam using Uşşâk makam, which is described to be symbolized with an ascending melodic progression. In fact Uşşâk makam can also reflect descending melodic progressions too near to its ascending characteristics. Therefore,*



*describing Bayâtî makam as the descending-ascending form of the Uşşâk makam can be identified as the main cause of this confusion.*

*In this study, we have been first try to understand the characteristics of the Bayâtî makam by examining the various theoretical sources available to us. Then, these theoretical features have been examined comparatively with performance examples, and Bayâtî maqam have been described through the pitches it uses and the characteristic melodic movements it creates.*

**Keywords:** Bayâtî, Uşşâk, Nevâ, progression, maqam

## GİRİŞ

Günümüz makam müziği kuramında her bir perdenin kendisine ait bir ismi bulunmaktadır. Özellikle son birkaç yüzyıl boyunca benimsenen bu yaklaşımla birlikte perde isimlerinin kullanılmadığı bir makam tarifine rastlamak neredeyse imkansızdır. 18. yüzyıldan günümüze kadar makam tariflerinde perde odaklı bir tutum sergilenmiş ve perde kavramı makam müziği kuramının temel bileşenlerinden biri haline gelmiştir (Çaylı, 2019: 11). 18. yüzyıl öncesinde ise makamlar, makam, avâze, şube ve şed gibi çeşitli sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Bu dönemde kozmik bir teorik altyapıya dayanan makam anlatısı, on iki ay veya on iki burç ile ilişkilendirilerek on iki ana makam olarak çeşitli edvarlarda yer almıştır. Avâzeler ise bu on iki makamın birbirleriyle eklemlenip, birleşmesinden meydana gelmiştir. Makam ve avâzelerin yanında şube ise, kendi başına bir makam olmamakla birlikte makam ve avâzelerle birleşerek yeni terkipleri meydana getirebilen bir kavram olarak belirtilmiştir (Güray, 2017: 83-84).

Bu çalışma özelinde değindiğimiz Bayâtî makamı da ilk olarak Merâgî'nin edvarında şube sınıfı içerisinde değinilen bir yapıdır. Dolayısıyla başlı başına, özgün bir makamsal yapıya sahip değildir. Ancak Kantemiroğlu ile birlikte şube kavramının terk edilmesi, eski kuramcılara göre şube kategorisi içerisinde değerlendirilen bazı makamların terki, şed veya basit makam kategorileri içerisine dahil edilmesine neden olmuştur. Şüphesiz bu husus yalnızca yeni bir sınıflandırma anlayışından ileri gelmemektedir. Öyle ki 18. yüzyıl ile makam müziği kuramında zuhur eden yeni teori anlayışı, icra-kuram temeli üzerine kuruludur. Özellikle Kantemiroğlu, kendisinden önceki teorik kaynakları eleştirmiş ve makam müziğini ampirik gerçeklerle incelemeye yeltenmiştir. Kantemiroğlu'nun tabiriyle: repertuarı var eden makam değildir; makamı yaratan onun repertuarıdır. Bu sözden hareketle makam müziğinde bazı makamların unutulduğu, bazılarının yapısal değişiklik geçirdiğini belirtmek mümkündür. Zira bir makamın var olması onun rağbet görüp, icra edilmesine bağlıdır. (Behar, 2017: 123-125). Dolayısıyla makam denilen yapı, geleneğin yeniden canlandırmaya imkan vermesinin yanında icracıya da özgürlük alanı yaratmaktadır. Böylesi bir özgürlük alanı sosyo-kültürel etkiler, icra ve besteleme yoluyla geleneğin dönüşümüne sebebiyet vermektedir. Sonuç olarak bir makamın veya perdenin değişimi müzik kültürü içerisinde olağan bir durumdur.

Bu çalışmanın ilk iki kısmında Bayâtî perdesi ve makamını nazarî kaynaklardaki tariflerine göz attık. Çalışmanın üçüncü kısmında ise bir makamın nasıl tanımlanabileceğine ve parçadan bütüne doğru bir yaklaşım benimseyen ezgi çekirdekleri analizine değindik. Zira böylesi bir analiz dizisel bir yaklaşımdan ziyade, makam içerisinde katmanlı modülleri açığa çıkararak makamın ve bestekârın özgül yapısına da vurgu yapmaktadır. Çalışmanın dördüncü kısmında makam müziği repertuarından seçtiğimiz Bayâtî örneklerin ezgi çekirdekleri analiz yöntemi ile inceledik. Sonuç olarak Bayâtî makamı ve perdesinin de tıpkı diğer makamlar gibi bazı değişikliklere uğradığını fark ettik. Zira gelenek durağan ve donuk olmamakla birlikte her zaman kuşaktan kuşağa az ya da çok değişerek aktarılır (Behar, 2017: 125). Bayâtî makamı da bu hususun önemli bir örneğidir.



## BAYÂTÎ PERDESİ

Makam müziğinde kimi perdeler, bir makamın ezgi organizasyonunun tanınılabirliğinde önemli bir faktördür. Hatta bazı makamlar, kendi karakteristik tınlarını yansıtan perdelerle aynı ismi taşıyabilmektedir. Bayâtî makamı ve perdesi de bu hususta örnek teşkil eder.

17. ve 18. yüzyıl kuramcıları tarafından perdelerle dayalı sınıflandırmada iki kavram belirmektedir: tam ve yarım perdeler. Bu sınıflandırma biçimine ilk olarak Kantemiroğlu edvarında rastlanmaktadır (Güray, 2017: 102). Biz de bu bölümde Bayâtî perdesini bu iki kavram (tam ve yarım) açısından ele alacağız.

Kantemiroğlu kendinden önceki geleneğe uyararak perde isimlerini bir harfe karşılık gelecek şekilde göstermiştir. Adının ilk hecesini simgeleyen ‘b’, ‘ye’ ve ‘a’ (elif) harflerinin birleşimiyle gösterilen Bayâtî, Nevâ ve hüseyini perdeleri arasında yer alan ve Nevâ perdesine yakın olan perdedir. Bayâtî perdesinden sonra hisar perdesi gelmektedir ve ‘ha’ harfi ile gösterilmiştir (Tura, 2001: 43).

Yazarı bilinmeyen, 17. yüzyılın sonu ve 18. yüzyılın ilk çeyreğinde kaleme alındığı tahmin edilen *Der Beyân-ı Kavâ'id-i Nağme-i Perde-i Tanbûr* adlı müzik risalesinde de Bayâtî perdesine rastlanmaktadır. Yegah ve aşiran perdeleri arasında nerm hisardan sonra nerm Bayâtî; Nevâ ve hüseyini perdeleri arasında hisar perdesinden sonra Bayâtî perdesi olarak konumlanmıştır. Bu risalede bayati perdesi ‘şurî’ ve ‘hüzzam’ olarak da adlandırılmıştır<sup>57</sup> (Doğrusöz, 1997: 167, 170).

Bu kaynaklara ek olarak, makam müziğinde ilk kez kültürlerarası karşılaştırmayı esas alan bir yöntemle kaleme alınan Halaçoğlu'nun (Chalatzoglou) çalışmasında da Bayâtî, Nevâ ve hüseyini perdeleri arasında, Nevâ perdesine daha yakın konumda yer almaktadır. Hisar ise hüseyini perdesinden bir önceki perdedir. Bayâtî ve hisar perdeleri nimia (nim veya yarım) perde olarak adlandırılmıştır (Popescu-Judetza ve Sirli, 2000: 43).

Marmarinos'un makam ve Bizans modlarını birlikte incelediği çalışmasında da yegah ve aşiran perdeleri arasında pest Bayâtî, Nevâ ve hüseyini perdeleri arasında Bayâtî, tiz Nevâ ve tiz hüseyini perdeleri arasında ise tiz Bayâtî perdelerine rastlanmaktadır (Popescu-Judetza ve Sirli, 2000: 92).

Nasır Abdülbâkî Dede tarafından kaleme alınan *Tedkîk ü Tahkîk* adlı eserde yegah ve aşiran perdeleri arasında pest Bayâtî (ardından pest hisar), Nevâ ve hüseyini perdeleri arasında Bayâtî (ardından hisar) ve bu perdelerin oktavi olarak nitelendirilen tiz Bayâtî perdeleri mevcuttur (Tura, 2006: 32,33).

19. yüzyılın sonlarında Panayotis Kiltzanidis tarafından kaleme alınan nazariyat kitabında da Bayâtî perdesine rastlanmaktadır. Pappas tarafından yapılan çeviride Bayâtî perdesi, nim hüzzam perdesine denk düşen bir perde olarak nitelendirilmiştir. Ayrıca Pappas, Bayâtî perdesinin hüzzam makamının karakterini yansıttığı yorumunda bulunmuştur (1997: 180).

Tanburî Cemil Bey'in *Rehber-i Musiki* adlı nazariyat çalışmasında Bayâtî perdesinden söz edilmemektedir. Yegah ve hüseyini aşiran perdeleri arasında pest hisar ve pest hisarek; Nevâ ve hüseyini perdeleri arasında ise hisar ve hisarek perdeleri mevcuttur. Nevâ ve hisar perdeleri

<sup>57</sup> Doğrusöz'ün çalışmasında adı geçen risaledeki perdelerin gerek adlandırılması gerekse konumlarının tartışmalı olduğu görülmektedir. Yazar bu konuya dikkat çekmiştir. Örneğin; Kantemiroğlu edvarında Nevâ perdesine yakın konumlanan Bayâtî perdesi adı geçen yapıtta hüseyini perdesine yakın konumdadır. Detaylı bilgi için 170 ve 171 sayfalar incelenebilir.



arasında 're diyez' olarak gösterilen bir perde mevcut olsa da herhangi bir adlandırmaya tabi tutulmamıştır (Cevher, 1992: 10).

Günümüz nazariyat kaynaklarına göz atıldığında perde ismi olarak Bayâtî perdesine rastlanmadığını söylemek mümkündür. Karadeniz (1965: 22), Özkan (2000: 38), Yılmaz (2001: 40) ve Aydemir (2016: 18) gibi yazarların eserleri incelendiğinde çoğunlukla, yegah ve aşiran perdeleri arasında kaba nim hisar, kaba hisar ve kaba dik hisar; Nevâ ve hüseyini perdeleri arasında nim hisar, hisar ve hisarek perdeleri yer almaktadır. Yukarıda incelediğimiz kaynaklar doğrultusunda Bayâtînin Nevâ perdesine en yakın perde olduğu düşünülürse, günümüzde bu perdenin nim hisar ve hisar olarak adlandırıldığını söyleyebiliriz.

### BAYÂTÎ MAKAM TARİFLERİ

Makam müziği kuramcıları, tarihsel süreçte makamları bazı kavramlar çerçevesinde sınıflandırma ihtiyacı duymuşlardır. Örneğin Sistemci Okul'un kurucularından Urmevi makamları şudud olarak adlandırmış ve makamları on iki makam ve altı avaze olmak üzere iki şekilde sınıflandırmıştır. Merâgî ve Şirazi gibi kuramcılar ise bu iki kısımlı sınıflandırmaya 'şube' terimini eklemiştir. Bayâtî makamı da ilk kez Abdülkadir Merâgî'nin *Câmiü'l Elhân* adlı eserinde yirmi dört şubeden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Levendoğlu, 2002: 9-12).

Merâgî'den sonra yaklaşık üç asır kadar herhangi bir müzik kuramı kaynağında tarifine rastlanmayan Bayâtî makamı<sup>58</sup>, 17. yüzyılda Ali Ufkî Bey'in *Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz* adlı eserinde yer almıştır. Bu kaynakta yirmi bir adet Bayâtî eser mevcuttur. Bayâtî makamındaki yirmi bir adet eserin tamamı, Dügâh perdesinde karar etmektedir. Ezgisel organizasyon ise çoğunlukla Nevâ perdesi civarından başlamaktadır. Özellikle murabba ve varsağı formunda yer alan eserlerin birçoğunun ikinci kısımlarının başlangıcı, Acem perdesi etrafında oluşan ezgi organizasyonlarından meydana gelmektedir. Bunun yanında kimi eserlerin donanımlarında evç perdesi yer almaktadır (Cevher, 1995: 502-525).

Kantemiroğlu'nun *Kitābu 'İlmi'l-Mūsikî 'alāvechi'l Hurūfāt* adlı eserinde Bayâtî makamı, ezgisel harekete Dügâh perdesinden başlar ve Segâh, Çargâh perdelerini kullanarak Nevâ perdesinde kısa süreli karar eder ve Bayâtî perdesi gösterildikten sonra hüseyini perdesine basılıp evç perdesine geçilir. Daha tiz bölgelere çıkılmak istenirse tiz Bayâtî ve tiz hüseyiniye kadar çıkılabilir. Makam karar hareketinde hüseyini perdesini kullanarak bayati perdesini titretir ve yegaha kadar inip Dügâhta karar verir. Kantemiroğlu'na göre Bayâtî makamı evç perdesinin yanı sıra Acem perdesiyle de harekete başlayabilir. Ancak böylesi bir başlangıcın arazbar ter kibini meydana getirdiğini ifade eder (Tura, 2001: 74-75).

Nâyi Osman Dede, *Rabt-ı Tâbirât-ı Mūsikî* adlı eserinde Bayâtî makamını, Nevâ makamının şubesi olarak ele alır. Şüphesiz bu husus Sistemci Okul'un makam anlatisıyla benzerlik göstermektedir. Öyle ki Nâyi Osman Dede makamlara dair ifade ettiklerini, Merâgî'nin edvarımı kanıt göstermektedir (Akdoğu, 1992: 33-35).

Nasır Abdülbâkî Dede'ye göre Bayâtî makamı Nevâ ve Uşşâk makamının karışımıdır. Nevâ perdesine sık sık Bayâtî perdesinin eklenmesinin makamın kuralları arasında yer aldığından söz eden Nasır Dede, Bayâtî makamının Nevâ yapmaya başlayıp Uşşâk makamı şeklinde karar verdiğini belirtmiştir (Tura, 2006: 58).

Marmarinos'un müzik risalesinde Bayâtî makamı Dügâh perdesinden hareket eder ve sırasıyla Segâh, Çargâh ve Nevâ perdelerini gösterip tekrar Dügâha iner. Hüseyini ve Acem

<sup>58</sup> Bkz (Levendoğlu, 2002: 221). Tarihsel süreç içerisinde her bir makamın hangi teorik kaynaktan yer aldığı gösteren tablo.



perdeleri gösterdikten sonra Nevâ perdesinde kısa bir kalış yapıp Dügâh perdesinde karar verir (Popescu-Judetza ve Sirli, 2000: 113).

Tanburî Küçük Artin Bayâtîyi Nevâ agazesinin hükmünde bir makam olarak incelemiştir. Artin'in gösterdiği seyirde Segâh perdesinden hareket eden Bayâtî, sıklıkla Nevâ ve Acem perdelerini vurguladıktan sonra Dügâh perdesinde karar vermektedir (Popescu-Judetza, 2002: 43).

Tanburî Cemil Bey, *Rehber-i Musiki* adlı eserinde Bayâtî makamının Nevâ ve hüseyini perdeleri ile seyre başlayıp Dügâh perdesinde karar verdiğini belirtmiştir. Cemil Bey'in gösterdiği örnek eserde Nevâ ve Acem perdelerinin vurgulandığı görülmektedir (Cevher, 1992: 48).

Kutluğ, Bayâtî makamının Sistemci Okul'dan günümüze değin gerek kuramsal gerek repertuar açısından değişiklikler gösterdiğinin altını çizmektedir. İlk zamanlarda Nevâ üzerinde evç perdesinden kaynaklı oluşan Hicâz çeşnisinin günümüzde kullanılmadığını belirten Kutluğ, dizisel anlamda Uşşâk makamıyla benzerlik gösteren Bayâtî makamının seyir olarak farklılıklarını ortaya koymuştur. Buradan hareketle Bayâtî makamında Çargâh perdesini göstererek Nevâ üzerinde asma karar yapmak ve Acem perdesini vurgulamak makamın aslı özelliklerinden biridir. Ayrıca Bayâtîyi Uşşâk makamından ayıran iki özellik daha göze çarpmaktadır. Uşşâk makamının karar hareketleri doğrudan Dügâh perdesini gösterirken, Bayâtî makamında Segâh üzerinde asma kalışlar yapılmaktadır. Ayrıca Uşşâk makamının karar hareketlerinde sıklıkla rastlanan rast perdesinin yeden olarak kullanılması Bayâtî makamında mevcut olmamaktadır (2000: 191-196).

Ekrem Karadeniz'e göre Bayâtî makamı iki şekilde seyreder. İlki, Çargâh ve Nevâ perdelerinden seyre başlayıp Nevâ ve Acem perdeleri üzerinde kısa kalışlar yapar. Ardından evç ve hisar perdelerini gösterir ve yine Acem, hüseyini ve Nevâ perdelerini göstererek Dügâh perdesinde karar verir. İkinci şekilde ise yine Çargâh ve Nevâ perdelerinden seyre başlayıp, Nevâ ve Acem makamlarının çeşnisini duyurup Dügâh perdesinde karar verir (1965: 94).

Özkan, Bayâtî makamının icrasında ve onu Uşşâk makamından ayıran iki özellikten bahseder. Bunlardan ilki Segâh perdesinde yapılan asma karardır. Diğerisi ise Acem perdesinin vurgulanmasıdır (2000: 126).

## YÖNTEM

Bu çalışmada makam kavramı modüler bir yapı olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla makam, parçalara ayrılabilir ve birbirine eklemlenebilir yapılardan meydana gelmektedir.

Başka bir deyişle makam, perdelerin oluşturduğu ses malzemesi içerisinde hiyerarşik ezgi ilişkilerinin, yani seyirlerin formülüdür (Güray, 2017: 116). Bu açıdan bir makamsal eserde ezginin nasıl başlayıp devam ettiği ve nasıl sonlandığı, seyirin katmanlı yapısını algılamak için oldukça önemlidir. Ancak burada kastedilenin makamın başlangıç (agaze) veya bitişinin (karar) tek bir perde eksenli olmadığını belirtmek gerekir. Dolayısıyla bir makamın başlangıcında veya kararında merkez perde/perdelere pest ve tiz taraftan yönelimler olabilir (Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012: 34-38). Bu husus bir ezgisel modülün içerisindeki perdelerin işlevsel yanını ön plana çıkarır. Gelenekte cins ve tabaka olarak da tarif edilen bu yapılar, merkez ve uydu seslere sahip ezgi çekirdekleri olarak da adlandırılabilir. Ezgisel bir hattın veya cümlelerin sadeleştirilmesiyle elde edilen çekirdekler, makamın gerek yapısında gerek adlandırılmasında zaman içerisindeki değişiklikleri ortaya çıkarmayı hedeflemektedir (Güray, 2017: 116). Bu anlamda her ezgi çekirdeği, başka parçalara bölünemeyen, kendi içerisinde özgül niteliğe sahip ve gerilim-çözülüm ilişkisine dayalı bir yapıdır. Özgül yapıdaki ezgi çekirdeğini var eden perdeler de merkez tanımlayıcı perde/kutb (m), ortak tanımlayıcı perde (t), pekiştirici perde (p)



ve süsleyici perde (s) olmak üzere kimi fonksiyonlara sahiptir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021: 986, 994).

### ANALİZ

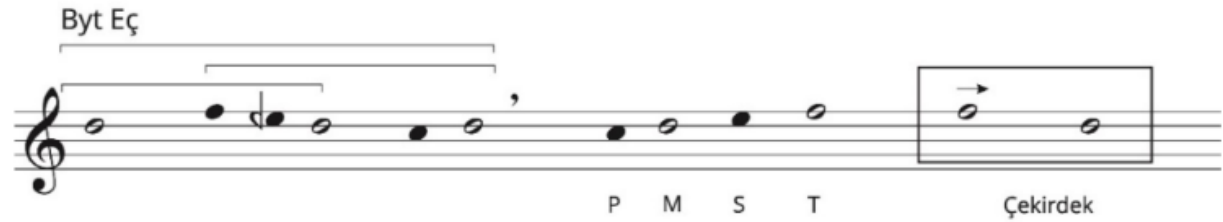
Çalışmanın bu kısmında Geleneksel Türk Müzikleri repertuarından seçilen Bayâtî makamındaki örnekler analiz edilecektir.

#### *Kesit 1. Artaki Candan, Bayâtî Peşrev<sup>59</sup>*



Yukarıdaki kesitte ezgisel organizasyon, Acem perdesiyle başlayıp, Nevâ perdesinde kısa kalışlar yaparak Dügâh perdesinde karar etmektedir. Bu örnek, Bayâtî makamı tariflerinde de değindiğimiz kuramcıların görüşleriyle benzerlik göstermektedir.

#### *Kesit 2. Bayâtî Ezgi Çekirdeği<sup>60</sup>*



Yukarıdaki ezgi çekirdeğine göre Çargâh perdesi pekiştirici, Nevâ perdesi merkez, hüseyni perdesi süsleyici ve Acem perdesi de ortak tanımlayıcı perde olarak belirtilmiştir. Bayâtî makamı tariflerinde birçok kuramcının da değindiği üzere Bayâtî ezgi çekirdeğinde Acem ve Nevâ perdeleri arasındaki ezgisel organizasyon, makamın özgül niteliği için önemli birer faktör olarak göze çarpmaktadır.

#### *Kesit 3. Bayâtî Ezgi Çekirdeği (Karar)<sup>61</sup>*



Bayâtî makamının karar hareketlerinde rastlanan ezgi çekirdekleri yukarıdadır. Bu doğrultuda rast perdesi pekiştirici, Dügâh perdesi merkez, Segâh perdesi süsleyici, Çargâh perdesi süsleyici/tanımlayıcı ve Nevâ perdesi ortak tanımlayıcı perde konuma sahiptir.

<sup>59</sup> Bu örnek Bayraktarkatal ve Güray'ın (2021) çalışmasından alınmıştır.

<sup>60</sup> Bu çekirdek yapısı Bayraktarkatal ve Güray'ın (2021) çalışmasından alınmıştır.

<sup>61</sup> Bu çekirdek yapısı Bayraktarkatal ve Güray'ın (2021) çalışmasından alınmıştır.





Yukarıdaki kesitte ırak, rast perdeleriyle Dügâhta kalış biçimi Uşşâk makamının karakteristik özelliklerinden biridir. Ancak Nevâ perdesinden Dügâhta karar hareketinin yanı sıra Çargâh perdesinin sıklıkla gösterilmesi Hûzî ezgi çekirdeğini meydana getirmektedir. Dolayısıyla Bayâtî makamının kararında Uşşâk ve Hûzî çekirdekleri olmak üzere iki katmanlı bir yapı görmek mümkündür.

*Kesit 4. Seyfettin Osmanoğlu, Bayâtî Peşrev*



Yukarıdaki kesitte Nevâ perdesi üzerinden başlayan ezgisel organizasyon, Dügâh perdesinde karar etmektedir. Ancak Bayâtî makamı tariflerinde değindiğimiz, Nevâ üzerindeki Hicâz çekirdeğine de yine bu örnekte rastlanmaktadır. Bir önceki kesitte sıklıkla vurgu yapılan Acem perdesi, bu kesitte önemli bir faktör olarak görünmemektedir. Bu açıdan yukarıdaki örnek, her ne kadar Bayâtî makamıyla ilişkilendirilse de tarifler göz önünde bulundurulduğunda Bayâtî makamının aslî özelliklerini büyük oranda barındırmamaktadır.

Nevâ perdesi üzerinde meydana gelen Nevâda Hicâz çekirdeği, bir geçki olarak nitelendirilebilmesinin yanında eser genelinde uzun süreli bir duyuşa ve icraya sahip ise Bayâtî araban makamıyla ilişkilendirilebilir. Bu anlamda ilk olarak Merâgî'de bir şube olarak karşımıza çıkan Bayâtî makamının yapısında var olan Nevâ üzerindeki Hicâz ezgi çekirdeğinin, günümüz repertuarında başka bir niteliğe sahip olduğunu belirtmek gerekir. Hatta hem icrada hem de kuram anlatısındaki perde nispetlerinden kaynaklı bir değişiklik olduğu da dikkat çekilmesi gereken bir husustur. Bu doğrultuda Nevâ perdesine yakın olan bayati perdesi hüseyni, hisar, nim hisar ve hisarek perdeleri olarak dönüşüme uğramıştır. Benzer bir durum evç perdesi için de geçerlidir. Günümüz repertuarının kimi örneklerinde evç perdesi yerine Acem perdesi, Bayâtî makamının aslî unsuru olarak göze çarpmaktadır.

## SONUÇ

Bayâtî perdesinin tarihsel süreç içerisinde değişkenliğe uğradığı aşikârdır. İlk olarak Merâgî'de karşımıza çıkan Bayâtî makam yapısındaki bu değişkenlik icra temelli bir kuramsal yaklaşımdan ibarettir. Bayâtî makamıyla özdeşleşen Bayâtî perdesi zamanla hisar, hisarek, nim hisar ve hüseyni perdelerine evrilmiştir. Perde kullanımındaki farklılıklardan kaynaklı Bayâtî makamının çekirdeğinde de farklı yapılar ortaya çıkmıştır. Özellikle icrada, çıkarken tiz, inerken pest basılan Bayâtî perdesi vasatî bir konuma sahiptir. Bu doğrultuda Nevâ ve Acem perdeleri arasındaki frekans bandının hareketliliği dikkat çekilmesi gereken bir husustur.



Kuramsal bağlamda sabitlenmiş bir perde olarak görünen Bayâtî perdesi, icra esnasında farklı frekanslarda seslendirilmeye açık bir perdedir.

Bayâtî makam tarifleri incelendiğinde ortaklıkların yanı sıra farklı görüşler de mevcuttur. Merâgî'de şube olarak ele alınan Bayâtî makamı, kendisinden sonraki kimi kuramcılar tarafından kendine has özellikler taşıyan özgül bir makam yapısı olarak nitelendirilmiştir. Analiz kısmında incelenen kesit 1'de olduğu gibi Bayâtî makamının başlangıcında Nevâ ve Acem perdeleri arasındaki ilişki, makamı tanımlayan başlıca unsurdur. Makam tarifleri ve analizlerden yola çıkarak Bayâtî makamının ezgisel organizasyona Nevâ perdesi civarında başladığını söylemek mümkündür. Nevâ üzerinde meydana gelen Uşşâk çekirdeği nazarî kaynaklardaki Bayâtî makam tarifleriyle uyumludur. Nevâ'da Uşşâk ezgi çekirdeğinde Çargâh perdesi pekiştirici, Nevâ perdesi merkez, hüseyni perdesi süsleyici ve Acem perdesi de ortak tanımlayıcı perde olarak konumlanır.

Bayâtî makamının karar hareketinde Uşşâk-Hûzî ezgi çekirdeği saptanmıştır. Nazarî kaynaklarda da rastlandığımız, Bayâtî makamının Uşşâk makamıyla benzerlik taşıdığı görüşü bu çekirdekte kaynaklanmaktadır. Ancak Çargâh perdesinin sıklıkla belirtilmesi, Uşşâk ezgi çekirdeğine ek olarak Hûzî ezgi çekirdeğini de meydana getirmektedir. Bu bağlamda Çargâh perdesi, Bayâtî makamı özelinde başlangıç ve bitiş ezgi çekirdeklerini birbirine bağlayan bir köprü olarak yorumlanabilir. Uşşâk-Hûzî ezgi çekirdeğinde rast perdesi pekiştirici, Dügâh perdesi merkez, Segâh perdesi süsleyici, Çargâh perdesi süsleyici/tanımlayıcı ve Nevâ perdesi ortak tanımlayıcı perde olarak konumlanır.

Görüldüğü üzere kendi perdesinin ismi ile anılan Bayâtî makamı zamanla Nevâ ve Acem perdeleri arasındaki perdelerin kullanılmasıyla farklı bir yapıya bürünmüştür. Bu anlamda icra ve nazarî kaynaklar arasında bir ikilem mevcuttur.

#### KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. ve Hariri, F. (1992). *Nâyi Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî*. İzmir.
- Aydemir, M. (2016). *Türk Müziği Makam Rehberi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bayraktarkatal, E. M. ve Öztürk, M. O. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyni Makamının İncelenmesi. *Portre Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi (PAMDAD)*, 4, s. 24-59.
- Bayraktarkatal, E. M. ve Güray, C. (2021). *Makamın Yapı Taşı*. M. S. Tokaç ve C. Güray (ed.), *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*. (Cilt 2, s. 979-1019). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Behar, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamları Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ın Sıra Dışı Müzikal Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevher, H. M. (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz*. (Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Cevher, H. M. (1992). *Tanbûrî Cemil Bey ve 'Rehber-i Mûsikî'*. (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çaylı, F. (2019). *13.-18. Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi*. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Doğrusöz, N. (1997). *AGK 131 Numarada Kayıtlı Risâle-i Mûsikîdeki Makaleler*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.



- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karadeniz, E. (1965). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kutluğ, F. Y. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: YKY.
- Levendoğlu, O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özkan, H. İ. (2000). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Popescu-Judetz, E. ve Sirli, A. A. (2000). *Sources Of 18th Century Music Panatiotes Chalatzoglou And Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises On Secular Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin A Musical Treatise Of The Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Kitābu 'İlmi'l-Mûsikî 'alāvechi'l Hurūfāt-Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. Cilt 1. İstanbul: YKY.
- Tura, Y. (2006). *Tedkik ü Tahkîk İnceleme ve Gerçeği Araştırma Nâsır Abdûlbâkî Dede*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yılmaz, Z. (2001). *Türk Mûsikîsi Dersleri*. İstanbul: Çağlar Yayınları.



## Yedirimli Seslerle Seyr-i Nâtik: Batı Müziği Eğitimi Verilen Konservatuvarlarda Makam Öğretimi İçin Bir Uyarılama

*With Temperament voices Seyr-i Nâtik: An Adaptation for Teaching Makam in  
Conservatories Teaching Western Music*

**Hafize Yeşilbağ**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

hafize0917@hotmail.com

### Özet

Batı müziği eğitimi verilen konservatuvarların solfej derslerinde; geleneksel Türk müziği makamlarının öğretimin eksikliği üzerine yaygın bir görüş hakimdir. Oysa Türk bestecileri aktarılmış ve yedirimli sesli makamsal dizilerde solo, oda müziği ve orkestra eserleri üretmişlerdir. Teori, solfej ve dikte çalışmalarında makama yönelik bilgi ve becerilerin performansa da olumlu etki yapacağı öngörülmektedir.

Geleneksel Türk müziği öğretiminde birçok eğitim materyali geliştirilmiştir. Bunların en bilineni ise Seyr-i Nâtik'tir. Her biri yürük semai usulünde, toplam onaltı ölçüde elli farklı makamda eserlerden oluşan Seyr-i Nâtik Cinuçen Tanrıkörur tarafından makam öğretimi için bestelenmiştir. Seyr-i Nâtik ta ki ezgilerin geleneksel öğretimi yanında yedirimli seslerle de öğretiminin konservatuvar solfej eğitiminde kalıcı öğrenmede etkili olduğu düşünülmektedir.

Bu düşünce temelinde; Seyr-i Nâtik'in konservatuvar solfej eğitiminde yedirimli seslerle kullanılabilirliği durumunun betimlenmesi amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda; çalışma kapsamına, Çağdaş Türk müziği bestecilerince en çok tercih edildiği düşünülen; Rast, Nihavent, Hicazkar, Hüseyini, ve Nikriz makamları alınmıştır. Belirlenen makamların geleneksel ve yedirimli seslerle öğretilmesi, ud çalgısı yanında piyano ile dinletilmesi, farklı sesler üzerinde solfejlerinin yapılmasının öğrencinin bilişsel ve duyuşsal gelişimindeki etkileri belirlenmesi çalışmanın diğer amaçları arasındadır.

Çalışmada veriler; eğitimci ve öğrencilerle yapılacak yapılandırılmış görüşmeler yolu ile elde edilecek ve nitel tekniklere göre çözümlenecektir.

Çalışmanın özgün, sempozyumun temasına özellikle de düzenlemeler ve uyarlamalar, geleneksel müzik performansı alt başlıklarına uygun olduğu düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Solfej, makam, yedirimli sesler

### Abstract

*There is a widespread opinion about the lack of teaching traditional Turkish music maqams in the solfege lessons of conservatories where Western music is taught. It is known that in these courses, where theory, solfege and dictation are taught together, the teaching of maqams is not given enough space, and tonality is preferred over maqams in solfege and dictation studies. However, Turkish composers have produced solo, chamber music and orchestral works in transposed and inflected-voiced maqam scales. It is predicted that knowledge and skills related to maqam in theory, solfege and dictation studies will have a positive effect on performance.*

*Many educational materials have been developed for teaching traditional Turkish music. The most well-known of these is Seyr-i Nâtik. Seyr-i Nâtik, which consists of works in fifty different maqams, each of which is in the yürük semai method, in a total of sixteen measures, was composed by Cinuçen Tanrıkörur for maqam teaching. In addition to the*



*traditional teaching of the melodies in Seyr-i Nâtik, it is thought that the teaching of the melodies in the Seyr-i Nâtik with the inflected voices is effective in permanent learning in conservatory solfege education.*

*On the basis of this idea; it is aimed to describe the usability of Seyr-i Nâtik with Temperament voices in conservatory solfege education.*

*For this purpose; Rast, Nihavent, Hicazkar, Hüseyini, and Nikriz maqams, which are considered to be the most preferred by contemporary Turkish music composers, were included in the scope of the study. The other aims of the study are to teach the determined maqams with traditional and inflected voices, to play them with the piano in addition to the oud instrument, and to determine the effects of solfege on different voices on the cognitive and affective development of the student.*

*The data will be obtained through structured interviews with educators and students and analyzed according to qualitative techniques.*

*It is thought that the study is original and suitable for the theme of the symposium, especially arrangements and adaptations, traditional music performance subheadings.*

**Keywords:** *Solfeggio, maqam, regurgitated sounds*

## GİRİŞ

Batı müziği eğitimi verilen konservatuvarlarda solfej dersinin içeriği Teori, Solfej ve Dikte olarak üç ana başlık etrafında oluşur. Bu alanların, öğrencilerin müzikal bilgilerinin ve icra yeteneklerinin gelişmesinde büyük katkısı olduğu bilinmektedir. Deşifre ve analiz de bu gelişmeye örnek teşkil etmektedir. Bu eğitim içerisinde yapılan çalışmalar genel anlamda tonal ve modal çerçevede gerçekleştirilir.

Bu durumda makamsal olarak teori, dikte ve solfej çalışmalarının yetersiz olduğu görülmektedir. Oysaki Türk bestecilerimize ait sayısızca makamsal ezgiler ve besteler bulunmaktadır. Bu eserler önemli orkestralar ve çeşitli müzik topluluklarınca seslendirilmektedir. Dolayısıyla öğrenciler de bu eserlerle karşılaşmaktadır ve çeşitli zorluklar yaşayabilmektedirler.

Buna yönelik solfej derslerinde teori, solfej ve dikte çalışmalarında makamsal yapının ele alınmasıyla yeterli bilgi ve beceriye sahip olduklarında yaşanan bu zorluğun ortadan kalkacağı öngörülmektedir. Cinuçen Tanrıkorur'a ait olan Seyr-i Nâtik'i Sefai Acay'ın yaklaşımıyla yedirimli seslere uyarlayarak belirlenen beş makamda yapılan bu çalışmayla, eğitim sürecinde yaşanan olumsuzlukları ortadan kaldırılması öngörülmüştür.

### Solfej

Profesyonel müzik eğitiminde solfej dersleri önemli bir yer edinir.

“Solfej (Solfier; it., Solfeggiare; al., Solfeggieren) Sol, fa ve saire diye nota adlarıyla “sesli söyleyiş” çalışması yapmak. (Solfiye etmek, şeklinde Fransızcaya göre yardımcı fiil ekiyle kullananlarımızda vardır). Ölçü vurarak sesli nota isimleriyle solfej okunması yapılabildiği gibi, ölçü vururken nota adlarıyla fakat seslerini söylemeksizin solfej yapmakta mümkündür; ses, saz öğrencilerini veya sesdeğişimi çağındaki olanları bu yolda çalıştırmakta devam edilir; ses ve sazdan olan bütün konservatuvar öğrencileri, süratli tempolarda (ve hançere sesi genişlikleri dışında) yazılı solfej temrinlerine-erkenden deşifreye hâkim kılınmaları maksadile- bazan yalnız bu sessiz disiplin dairesinde çalıştırılır” (Gazimihal, 1961: 234).



Lavignac solfej eğitiminde usül vurmanın önemine değinir. Lavignac'ın solfej eğitimi üzerine düşünceleri şöyledir. “Solfej, tam manası ile notları isimleri söyleyerek ve usul vurarak ses ile söylemektir. Solfej öğrenirken aynı zamanda bütün anahtarlarda öğrenilir. Tetkik ve düşüncelerini ileri götürmek isteyenler ve bilhassa kompozitörler için anahtarların hepsini tanımak lazımdır”. “Solfej öğrenmek için yazılan kitaplar sayısızdır” (1939: 25).

“İlâve edelim ki solfej derslerine evvel emirde gayet basit olarak halk şarkıları gibi güfteli şarkıları okutmak suretile bir letâfet verilebilir”(1939: 192).

“Solfej öğrenmekle lisana, yani musiki lisanına malik olunur” (1939: 225-226).

### **Dizi**

Başlangıç ses ve o sesin oktavına kadar olan aradaki tüm sesleri dahil ederek sıralanan seslerin bütününe denir.

“Gam (Dizi): Bir dizge içerisinde, herhangi bir perdeden başlayarak oktavına kadar aradaki perdelerin ardışık olarak sıralanmasına gam veya dizi denir” (Köse, 2012:72).

Özkan' a göre “Son notasının frekansı ile ilk notasının frekansının iki katı olan ve aralarında belli oranlarla sıralanmış sekiz komşu notaya da gam veya dizi adı verilir” (2013: 69).

Diziler inici ve çıkıcı olarak da görülebilmektedir.

“Diziler kalından inceye ya da inceden kalına doğru sıralanabilir. Kalından inceye doğru sıralanmasına “çıkıcı dizi”, inceden kalına doğru sıralananlara ise “inici dizi” denir.” (Özgür ve Aydoğan, 2002: 65).

Say'a göre “Batı ötesi müziklerde ise (özellikle halk müziklerinde) dizileri üç etken belirler: 1) Bir dizi (ya da belirli perdelerin sıralanışı) genellikle kendi “iç hiyerarşi” sini de birlikte sergiler. 2) Melodinin özelliği, bütün müzikal ölçütlerin üstündedir. 3) Duygusal yaklaşım ağırlıktadır, ya da müzik dışı öğeler devreye girer. Şu da var ki halk müziği ezgilerinde bu üç etken, açık seçik görülmez; daha çok, araştırmacıların sınıflandırma amacıyla kullandığı birer araç işlevindedir.” (2002: 351).

### **Makam**

Makam türk müziği sisteminde kullanılan bir yapı olmasıyla birlikte makamı oluşturan bazı unsurlar bulunur.

“Makam: “Yer, mevki, durulan yer”. Arapça kıyâm'dan gelir. “Kıyam denilen”: Durulan, durulacak yer, durak. Çoğulu makamât. Bir durak ile güçlü sesi çevresinde oluşan seslerin seyri, akışı. Makamlarda kullanılan sesler ve ses dizileri, eşit olmayan aralıklardan oluşur ve bu en küçük aralığa koma adı verilir. Bir makamı oluşturan üç temel öge vardır. 1. Dizi (ya da dizideki seslerin oluşturduğu aralıklar), 2. Durak, 3) Güçlü (bu sonuncu kavrama ortadurak' da denmektedir. Makamı oluşturan bu üç öğeden birinin değişmesi durumunda makam da değişir” (Say, 2002: 331).

Yavuzoğlu makam konusunu ele alırken seyrin önemini de şu cümlelerle vurgulamaktadır: “Türk müziğinde makam kelimesi sadece diziyi kapsamaz. Makamın oluşabilmesi için başka unsurlara da ihtiyaç vardır. Dizi bunlardan sadece bir tanesidir. Makamın meydana gelebilmesi için, dizinin seyir ile hareket kazanması gerekmektedir” (2012: 35).



Özkan'a göre ise "...İşte makam, bir dizide durak ve güçlünün önemini belirtmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir" (2013: 94).

### **Tonal ve Makamsal Karşılaştırma**

Haşim Bey mecmuasında tonal diziler ile makamlar karşılaştırılmıştır.

"Haşim Bey Mecmuası 512 sayfadır. İlk 87 sayfa musiki nazariyatı ile ilgilidir ve kalan 425 sayfası ise güftelerin verildiği bölümü kapsamaktadır. Müzik teorisi ve diğer konulara ayrılmış ilk 87 sayfanın 22 sayfalık bölümünde Haşim Bey (22-44 sayfaları arasında) makamlar ile Batı müziği tonal dizilerini karşılaştırmıştır. Sırasıyla "Der ta'rif-i makam-ı Rast"dan başlayarak "Der ta'rif-i makam-ı Yegah" makamına kadar makamların kısa tarifleri yapılmış ardından da "...bu makamın alafrangada isti'mali [karşılığı] yoktur", "...alafrangada bu makama sol ton tabir iderler", "...alafrangada bu makama sol macur tabir iderler", "alafrangada bu makama dahi sol ton tabir iderler" şeklinde toplam 88 makam ile Batı müziği tonalitelere arasında benzerlikler verilmiştir. Haşim Bey Mecmuası'nın 85. Ve 86. Sayfalarında Batı müziği tonal sistemi hakkında kısa bilgiler vardır. Diyezli ve bemollü tonalitelere diyez ve bemol sırasına göre anlatılır. Tablo 1'de Haşim Bey'in tonalitelere ayırdığı iki sayfalık bölüm özetlenmiştir" (Yalçın, 2016: 58- 59).

Yedirimli-Aktarımlı sistemi Sefai Acay şu şekilde açıklamaktadır: "Bütün majör diziler, aktarılmış rast makamı dizisi, Majör dizilerin ilgili minör (doğal-armonik-melodik) dizileri, aktarılmış nihavent makamı dizisi, Majör dizinin ikinci derecesindeki ses üzerinde oluşturulan diziler aktarılmış hüseyni makamı dizisi, Majör dizinin üçüncü derecesindeki ses üzerine oluşturulan dizilerde aktarılmış kürdi makamı dizisi, "Hüseyni makamı dizisinin karar (durak) sesine göre 5. Derecedeki sesin k2 pestleştirilmesi ile aktarılmış karcıgar makamı dizisi, Hüseyni makamı dizisinin karar (durak) sesine göre 4. ve 7. derecedeki sesin k2 tizleştirilmesi ile aktarılmış nikriz makamı dizisi, Kürdi makamı dizisinin karar (durak) sesinin yeden (sansible) alması; diğer bir açıklama ile durak sese göre 7. Derecedeki sesin k2 tizleştirilmesi ile aktarılmış segâh makamı dizisi, Armonik minör dizilerin 5. Derecesindeki sestem başlayan dizilerle aktarılmış hicaz makamı dizisi, Hicaz makamı temel dördlüsünün (tetrakort) iki kez yinelenmesi ile hicazkâr ya da hicaz hümayun makam dizileri oluşturulur" (2006: 7-12).

### **Seyr-i Nâtk**

"Seyr-i Nâtk, 1987 yılında Cinucen Tanrıkorur tarafından Türk Musikisinde yeni bir form olarak bestelenmiş enstrümantal bir eserdir. Daha önce Rauf Yekta Bey'in yazdığı ansiklopedi maddesinde münhasıran bestelenmiş seyir örneklerinin ilk defa kullanıldığını belirtmiştik. Rauf Yekta Bey bu seyirleri tek bir usul (Semai) kullanarak besteleyip, ard arda sıralamış, fakat bu sıralamada diğer eserlerde de gördüğümüz gibi makam akrabalıklarını gözlememiştir. Bu eksiklik Seyr-i Nâtk ile giderilmiştir"

Seyr-i Nâtk her biri on altı ölçülük, elli farklı makam içermektedir. Eser öğrenciyi sadece seyir kurallarına yoğunlaştırmak amacıyla usul değişimi düşünülmeden, bastan sona Yürüksemai usulü ile bestelenmiştir. Formun bestelenme amacı, genellikle sözlü tariflerle anlatılmak istenilen makamları, klasik seyir semaları içinde (meyansız olarak) ve makam akrabalıkları gözetilerek ard arda sıralayarak, öğrencinin dikkatini sadece seyir özellikleri ve makam akrabalıklarına yoğunlaştırmaktır" (Harmancı, 2011: 222).



Şekil 17. Seyr-i Nâtk. (Cinuçen Tanrıkörur, 1987)

① RAST

Yürük Semâî  
( $\text{P}^{144}$ )

SEYR-İ NÂTIK

Cinuçen TANRIKÖRÜR

Şekil 2. Seyr-i Nâtk. (Cinuçen Tanrıkörur, 1987)

②4 NİHÂVEND

Şekil 18. Seyr-i Nâtk. (Cinuçen Tanrıkörur, 1987)

⑥ HİCAZKÂR





Şekil 19. Seyr-i Nâtk. (Cinuçen Tanrıkorur, 1987)

②6 NIKRİZ



Şekil 20. Seyr-i Nâtk. (Cinuçen Tanrıkorur, 1987)

①5 HÜSEYNİ

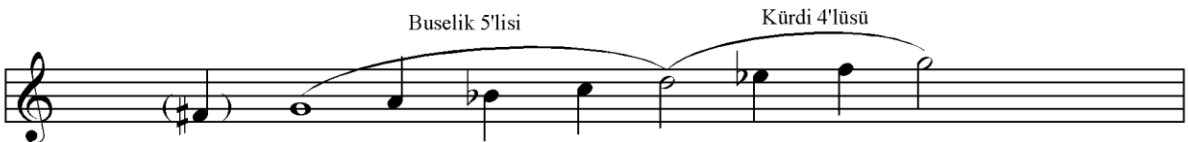


Kullanılan Türk Müziği Dizileri

RAST MAKAMI DİZİSİ



NIHÂVEND MAKAMI DİZİSİ





HÜSEYİNİ MAKAMI DİZİSİ

Hüseyni 5'lisi Uşşak 4'lüsü

NİKRİZ MAKAMI DİZİSİ

Nikriz 5'lisi Rast 4'lüsü

HİCAZKÂR MAKAMI DİZİSİ

Hicaz 4'lüsü Hicaz 5'lisi

### Araştırmanın Problemi

“Araştırma süreci, bir problem çözme sürecidir. Problemin çözümü, var olan durumdan özlenen, ideal, daha iyi bir duruma ulaşmaktır. Bunun için araştırmacı, problemi yaratan nedenleri araştırarak durumu aydınlatmaya ve problemin çözüm yolunu belirlemeye çalışır” (Şişman, 2010: 285).

Problem cümlesi “Batı müziği eğitimi verilen konservatuvarlardaki makam öğretiminde, Seyr-i Nâtik’i yedirimli seslere uyarlayarak öğretilir mi?” şeklinde belirlenmiştir.

### Alt Problemler

1. Geleneksel Rast, Nihavent, Hicazkar, Hüseyini ve Nikriz makam dizileri Seyr-i Nâtik’tan teorik olarak öğrenilebilir mi?
2. Geleneksel Rast, Nihavent, Hicazkar, Hüseyini ve Nikriz makam dizileri Seyr-i Nâtik’tan duyuşsal gelişimde olumlu yaratabilir mi?
3. Geleneksel Seyr-i Nâtik ve Tampere sisteme aktarılmış Seyr-i Nâtik öğretimi transpoze bilgi ve becerileri geliştirir mi?
4. Geleneksel Seyr-i Nâtik makam öğretimi solfej derslerinde kullanılabilir mi?
5. Tampere sisteme aktarılmış Seyr-i Nâtik öğretimi karşılaştırmalı tonal ve makamsal dizi öğretiminde etkili bir öğretim yaklaşımı mıdır?
6. Geleneksel Seyr-i Nâtik ve Tampere sisteme aktarılmış Seyri Nâtik öğretimi transpoze bilgi ve becerilerini geliştireceğini, bilişsel öğrenmeye katkı sağlayabilir mi?

### Araştırmanın Yöntemi

“Yöntemin temel içeriği, araştırma yöntem ve düzeneği; araştırmanın hangi özelliklere sahip bireyler (özne ve örneklem başka bir şey de olabilir) üzerinde nasıl yürütüleceği; hangi teknik, araç ve gereçlerle veri toplanacağı ve bazı durumlarda, verilerin analizinde hangi tekniklerin kullanılacağından oluşur” (Erkuş, 2011: 183).



Karasar'a göre yöntem "Araştırmacı, problemi çözmek için izleyeceği "yolu"(yöntemi) ve kullanacağı teknikleri ayrıntıları ile planlamak zorundadır. O kadar ki, bir başka araştırmacı, o planı anlayıp uygulayabilsin ve "araştırmacının yapmak istedikleri ile" aynı şeyleri yapabilsin. Bu amaçla, araştırmacının hangi genel kültürden olacağına ilişkin karardan sonra, yöntemin ayrıntıları belirlenir" (2011: 75).

"Model, bir sistemin temsilcisidir. Modeller, temsil ettikleri sisteme oranla, daha yalın olurlar. Model, "ideal" bir ortamın temsilcisi olup, yalnızca "önemli" görülen değişkenleri içine alacak şekilde, gerçek durumun özetlenmiş halidir" (Karasar, 2011: 76).

Bu çalışma nitel bir araştırma olup, betimsel yöntemlere dayalı olarak yürütülmüştür. Araştırma Tarama modelini esas almaktadır.

### **Araştırmanın Evren ve Örneklemi**

"Bir araştırma için evren (population, universe), soruları cevaplamak için ihtiyaç duyulan verilerin (ölçümlerin) elde edildiği canlı ya da cansız varlıklardan oluşan büyük bir gruptur" (Büyüköztürk ve diğerleri, 2016: 80)

Araştırmanın evreni Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı şeklinde belirlenmiştir.

Karasar' a göre "Örneklem (sample) belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir. Araştırmalar, çoğun, örneklem kümeler üzerinde yapılır ve alınan sonuçlar, ilgili evrenlerine genellenir" (2011: 110-111).

Araştırmanın örneklemini ise Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü Lisans öğrencileri ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencilerinden rastgele seçilmiş 22 kişi ve 3 Müzik Teorisi Öğretmeni oluşturmaktadır.

### **Araştırmanın Sınırlılıkları**

Bu araştırma Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı çalgı bölümü Lisans öğrencileri ile,

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencileri ile sınırlanmaktadır.

### **Araştırmada Veri toplama yöntemi**

"Hali hazır durumu en iyi yansıtacak bilgilere ulaşmak ve hangi görüşlere ne kadar kişinin katıldığını belirlemek amacıyla yapılan görüşme şeklidir" (Cebeci, 2014: 118).

Bu çalışmada veriler yapılandırılmış görüşme yoluyla yapılmıştır.

### **Araştırmadaki Verilerin İşlenmesi ve Çözümlemesi**

Kıncal'a göre "verilerin işlenmesi mekanik bir süreçtir, çözümlemenin amacına göre şekillenir. Asıl olan çözümlemedir" (2010: 182).

Konservatuvar öğrencileri ile yapılan görüşme sonunda verilen formdan elde edilen veriler bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Aktarılan veriler nitel araştırma yöntemlerine uygun olarak çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

## **BULGULAR**

Katılımcı öğrenciler; çalgılar için makam kitapları uyarlamaları, solfej derslerinde daha çok makam öğretimine yer verilmesini ve ders sayılarının arttırılmasını, Geleneksel Seyr-i Nâtik ve Tampere sisteme aktarılmış Seyr-i Nâtik öğretimi transpoze bilgi ve becerilerini



geliştireceğini, Geleneksel Seyr-i Nâtik makam öğretimi solfej derslerinde kullanılması gerektiğini, Tampere sisteme aktarılmış Seyr-i Nâtik öğretimi karşılaştırmalı tonal ve makamsal dizi öğretiminde etkili bir öğretim yaklaşım olduğunu, buselik-hicaz-kürdi makamlarının da eklenebileceği ve Türk bestecilerimizin ezgilerinden uzaklaşmamamız gerektiğini düşünmektedirler.

Katılımcı eğitimciler; Eğitimcilerin Geleneksel Seyr-i Nâtik ve Tampere sisteme aktarılmış Seyr-i Nâtik öğretimi transpoze bilgi ve becerilerini geliştirdiğini, aktarılmış dizilerle yapılan solfejler, derslerde eğitim aracı olarak yer edinmesinin faydalı olacağını, Tampere sisteme aktarılmış Seyr-i Nâtik öğretimi karşılaştırmalı tonal ve makamsal dizi öğretiminde etkili bir öğretim yaklaşım olarak kullanılabilirliğini, Geleneksel Seyr-i Nâtik makam öğretimi solfej derslerinde kullanılabilirliğini, Seyri Nâtik Sefai Acay'ın Tonal ve makamsal öğretim yaklaşımında bir eğitim aracı olarak kullanılabilirliğini düşünmektedirler.

### SONUÇ

Yapılan çalışmada sonucunda; Tonal ve Makamsal anlayışın makam öğretimini kolaylaştırıp Batı müziği eğitimi alan öğrenciler için anlaşılabilir olduğu bilinmektedir. Karşılaştırmalı Tonal ve Makamsal anlayışın makam öğretimini kolaylaştırıp batı müziği eğitimi alan öğrenciler için anlaşılabilir olduğu da saptanmıştır.

Tampere sisteme yakın veya aktarılabilir makamlar tercih edilmelidir. Solfej eğitiminde transpoze önemli bir yer tutması, dolayısıyla aynı diziyi farklı tona aktarmak pratik bir beceri isteyeceği gibi bilişsel olarak da öğrenmeye katkı sağlamaktadır. Çalışmada yer alan Seyr-i Nâtik, alandaki açığı kapatmaya yardımcı olacaktır. Bilişsel ve duyuşsal olarak da katkısı bulunacaktır ve bu çalışmanın daha çok tanınır hale gelmesi gerektiği, öğrencilere olan katkısının önemli ölçüde olacağını, bu solfejler sayesinde kurulan Batı ve Türk dizileri ilişkisinin öğrenmeyi daha kolay ve hızlı hale getireceği bilinmektedir. Belli bir sistem içerisinde olduğu için kalıcı öğrenmeyi gerçekleştirecektir.

Türk müziği teori ve solfej eğitimi mutlaka verilmesi gerektiğini, Türk müziği eğitimi ve Batı müziği eğitimi bütüncül olmasını, bu toprakların müziği ve ritmi öğretilmesini, kendi kültürümüze değer verilmesinin önemsenmesini, kendi bestecilerimize ve eserlerine eğitim alanı ve eğitim aracı olarak yer verilmesi gerekmektedir.

### KAYNAKÇA

- Acay, S. (2006). *Açık Değişimli Tonal ve Makamsal Solfejler*. Ankara: Önder Matbaacılık.
- Büyüköztürk, Ş. Çakmak, E. Akgün, Ö. E. Karadeniz, Ş. Demirel, F. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Cebeci, S. (2014). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*. İstanbul: Melisa Matbaacılık.
- Erkuş, A. (2011). *Davranış Bilimleri İçin Bilimsel Araştırma Süreci*. Ankara: Sözkesen Matbaacılık.
- Gazimihal, M.R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: İstanbul Milli Eğitim Basımevi.
- Harmancı, A.B. (2011). Türk Musikisinde Seyir Kavramı ve Yeni Bir Form: Seyr-i Nâtik. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11(2), 217-239.
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Köse, Y. (2012). *Uygulamalı Kontrapunt Öğretimi*. İzmir: Arvo Yayınları.
- Lavingac, A. (1939). *Musiki Terbiyesi*. Abdülhalik Denker (çev.). İstanbul: Kanaat Kitabevi.



- Özerbaş, A. Şahin, Ç. Köse, E. Özkan, H.H. Bahar, H.H. Özbek, R. Yeşil, R. Genç, S.Z. (2010). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım. Kıncal, R.Y.
- Özgür, Ü. ve Aydoğan, A. (2002). *Müziksel İtme Okuma*. Ankara: Sözkesen Matbaası.
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Yaylacık Matbaası.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Haşim Bey Mecmuası - Birinci Bölüm Edvar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Yavuzoğlu, N. (2012). *Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.



**J. S. Bach'ın BWV 1003 La minör Solo Sonatı Merkezinde Eski Müzik Yorumculuğu  
Biçimlerine Yönelik Karşılaştırmalı Bir Müzikal Performans Analizi**

***A Comparative Musical Performance Analysis Regarding Early Music Interpretation Styles  
Centering on J. S. Bach's Sonata for Solo Violin in A minor BWV 1003***

**Irmak Acar**

Hacettepe Üniversitesi

irmakacar96@gmail.com

**Özet**

Müzikal performans, yazıya dökülmüş veya dökülmemiş bir müzik parçasının, bir icracı tarafından seslendirilerek “gerçekleştirilmesine” işaret eden bir terimdir. Klasik Batı müziğinin tarihsel sürecinde müziğin kompleksleşmesi, bestecilik ve icracılığın ayrışması, icracılıkla kompozisyonun iki ayrı disiplin olarak akademikleşmesiyle yazılı nota üzerinde icraya dair belirteçlerin çoğaldığı, doğaçlama geleneklerinin terk edilerek notaya bağlılığın arttığı ve bilgi aktarımının yazılı nota üzerinden gerçekleşmeye başladığı söylenebilir. Müziğin bilgi aktarım yollarında gerçekleşen bu değişiklik, bugün bir müzik eserini nasıl değerlendirdiğimizi de değiştirmiş; notanın, çalınacak müziğin kağıda dökülmüş hali olarak görülmesinden, müzik, yazılı notanın icrası olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bilgi aktarım yöntemlerindeki bu değişiklik sonucunda müziğin yazınsal aktarımla bütünleşmesi, zaman içerisinde icracının müziği üreten, gerçekleştiren ve yaratan olarak değil; yaratılmış, üretilmiş, yazılmış olanı tekrar eden ikincil bir unsur olarak görülmesine yol açmıştır.

Buna karşın duyulması amaçlanan yazının sembolleri ile çıkacak olan ses arasında, yazının sembollerinin doldurmaya yetmediği boşluklar bulunmaktadır. İcracının bu boşlukları doldururken gürlük, tını, artikülasyon, parmak numarası, arşeleme, vibrato, tempo, cümleleme gibi artikülasyona dair müzikal kararları, bir yorumu diğerinden ayıran, icracıyı üretme sürecine dahil eden en önemli unsurdur. 20. yüzyılın başlarında yaygınlaşan ses kayıt teknolojileri sayesinde müzikal performansın kaydedilebilir hale gelmesiyle, bir yorumu diğerinden ayıran bu unsurlar ölçülebilir, analiz edilebilir bir veriye dönüşmüştür.

Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde, 17. ve 18. yüzyıl müziklerinin henüz sözel-ışitsel aktarımın terk edilmediği dönemlerde yazılmaları sebebiyle, notasyonda icracıya daha sonraki çağlarda bestelenmiş müziklerden daha çok inisiyatif bıraktığını söylemek mümkündür. Bu müziklerin icralarının, 20. yüzyılın başlarında ilk kaydedildikleri dönemden bu güne gösterdiği değişim, icracıya bırakılan bu alanın bir göstergesi sayılabilir.

Bu çalışmada, erken müzik yorumculuğunun icradan icraya ve dönemden döneme gösterebileceği değişim, Henryk Szeryng, Sergey Kachatryan, Rachel Barton-Pine ve Shunske Sato'nun J. S. Bach'ın BWV 1003 La minör Solo Keman Sonatı yorumları üzerinde, Audacity yazılımı yardımıyla yapılan bir müzikal performans analiziyle incelenmiş; bu yorumları birbirinden ayıran ana unsurlar ile bu ayrımı yaratan tarihsel arka plan incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** J. S. Bach, BWV 1003, müzikal performans analizi, yorum

**Abstract**

*Musical performance is a term that refers to the "materializing" of a piece of music, whether transcribed or unwritten, by a performer. It can be said that in the historical process of western classical music, the differentiation of composition and performance as two separate disciplines, and increased performance indicators on the written note, has also increased the commitment to the written score. This has also changed how we see a musical work today;*



*music began to be understood as the performance of a written note, rather than the notation being seen as the written version of the music to be played. As a result, the performer started to be seen as a secondary element that repeats what has been created and written; rather than the creator of the music itself.*

*But there are gaps between the symbols of the text that is intended to be heard and the actual sound to be heard, which the symbols of the text are not enough to fill. While filling these gaps, the performer's musical decisions regarding articulation such as fingerings, bowings, use of vibrato, tempo, and phrasing are the most important elements that distinguish one interpretation from another. With the sound recording technologies emerged at the beginning of the 20th century, the musical performance became recordable, and these elements that distinguish one interpretation from another have turned into measurable, analyzable data.*

*In this study, the differences between the interpretations of J. S. Bach's BWV 1003 A minor Solo Violin Sonata by the violinists Henryk Szeryng, Sergey Kachatryan, Rachel Barton-Pine and Shunske Sato were examined with the help of Audacity software, and the main elements that distinguish these interpretations from one another has been analyzed with the perspective of historical background that created this distinction.*

**Keywords:** J. S. Bach, BWV 1003, musical performance analysis, interpretation

## GİRİŞ

Klasik Batı Müziği alanında performans olgusunu, icracının rolünü ve tarihsel süreçte değişen yorumculuk biçimlerini değerlendirebilmek için, yorumcunun yazılı notayla ve besteciyle ilişkisini incelemek gerekmektedir. İnsan türünün hayatında ortaya çıktığı ilk çağdan itibaren müzik, tüm diğer iletişim yolları gibi, bilgiyi bir başkasına veya bir sonraki nesle aktarma gerekliliğinin bir aracı olmuştur. Zaman içinde toplum hayatının tüm önemli olaylarının ifade aracı haline gelen müzik, doğası gereği ilk olarak ve en çok sözel-işitsel aktarımla yayılmış ve öğretilmiştir. Yazılı müziğin ilk örneklerinin M.Ö. 1400'lere dayanmasına karşın yazıyla kayda alınan müziklerin genellikle dini nitelikli müzikler olduğu, bu durumun Klasik Batı Müziği özelinde Avrupa'da Ortaçağ'a kadar devam ettiği görülebilir. Bilginin ve geleneğin nesilden nesle aktarımı, bir topluluğun geleneklerini koruması ve bir kimlik oluşturması bakımından elzem görülmüştür. Bu doğrultuda, bir gelenekler hiyerarşisinin oluştuğunu, dini pratikler gibi toplum hayatında büyük yer tutan bazı geleneklerin aktarımının kayıt altına alınması ihtiyacının doğduğunu söylemek mümkündür (Dahl, 2009). Dolayısıyla Avrupa'da dinlerin kurumsallaşmasının müziğin de ilk olarak dini kurumlar içerisinde kurumsallaşmasını beraberinde getirdiği söylenebilir (Cohen, 2009). Tarihsel süreçte Klasik Batı Müziğinin ilk olarak kiliselerde, daha sonra saraylarda ve son olarak da akademilerde kurumsallaşmaya devam ettiği görülmektedir. Dinlerin kurumsallaşmasıyla, bu dinlerin bir pratiği olarak dini müziklere dair bilgi aktarımının yazınsal düzleme taşınmasının sonucunda, halk müziğinden ve halk müziğinin -günümüzde hala kullandığı- sözel/işitsel aktarım geleneklerinden (Goody, 2017) kopuşun gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Bu kopuşun bir sonucu olarak bir müzikal şablona bağlı kalarak doğaçlama, çeşitlemeler veya süslemeler üretme gibi sözel/işitsel aktarıma ait gelenek ve yöntemler de tarihsel süreçte terk edilmiş, Klasik Batı Müziğinin aktarım yolu zaman içerisinde neredeyse tamamen yazınsal alana taşınmıştır (Fabian, 2015: 65). Müzikte bilgi aktarım yollarının sözel/işitsel düzlemde yazınsal düzleme geçiş sürecinin bir sonucu olarak, tarihsel süreçte, notasyon üzerinde icracının



yorumuna doğrudan müdahil olan göstergelerin sayısının arttığı da gözlenebilir. Orta Çağ'da yalnızca hatırlatıcı bir şablon işlevi gören notasyonun özellikle Aydınlanma Çağı ve Barok dönemde artan yaygınlaşan müzik matbaası ile bestecilerin birçok icracıya ulaşması mümkün olmuş, dolayısıyla bestecilerin hiç tanışmadıkları icracılara müziklerini anlatacak belirteçler üretmesi ihtiyacı doğmuştur. Bununla birlikte, icracının notaya bağlılığına atfedilen anlamın çağlar içerisinde değişime uğradığını söylemek de mümkündür. Klasik Batı Müziği geleneği içerisinde, sözel-işitsel aktarım gelenekleri terk edilip, icracının yazılı notaya bağlılığı arttıkça, bağlı kalınan notanın yorumlanışında yorumcu icracının ortaya çıkardığı anlamlar değer kazanmaya başlamıştır (Dahl, 2009).

Müziğin aktarım yollarındaki bu değişim, zaman içerisinde müziği görme biçimlerimizi de kökünden değiştirmiştir. Zira yazınsal disiplinlerin genel yaklaşımı, anlamı yazılı metne içkin görmek yönündedir. Bu bakışla müziğin platonik, soyut bir varlık olarak notasyona yansıdığı, performansın ise notasyonun yansımaları olarak değerlendirildiği söylenebilir (Cook, 2013: 11). Böylelikle yazılmış müziğin asıl gerçekleştiği an olan performans ikincil görülmeye başlanmış, icracının rolünün ancak ve ancak bestecinin niyetini ve isteklerini bire bir yansıtmak olabileceği görüşü hâkim görüş haline gelmiştir.

Buna karşın, notasyonda yoruma etki edecek ne kadar gösterge olursa olsun, sembolleri hayata geçiren her yorumcunun bu sembolleri hayata geçirme ve işleme biçimi farklılık gösterecektir. Bestecinin niyetleri, fikirleri ne kadar açık ve detaylı olarak bilirse bilinsin -ki bu çoğunlukla mümkün de değildir-, icracının artikülasyona, vibratoya, gürlük dinamiklerinin ölçüsüne, seslerin birbirlerine göre uzunluk ve kısalıklarına, bağlara, cümlelemeye veya ortaya çıkarmayı tercih edeceği müzikal örüntülere dair vereceği her karar, o performansı icracının “yorumu” haline getirecektir. Çünkü gerçekte, yazılı notada görünen müziği herhangi bir inisiyatif alınmadan, yukarıda sayılan parametrelerin hiçbirini işletmeksizin seslendirmek, müzik yazısına içkin olduğu düşünülen anlamı ortaya çıkarmaya, deyim yerindeyse müziği duyurmaya ve “yaşatmaya” yetmeyecek, ortaya metronomik ve mekanik bir sesler toplamı çıkarmaktan ileri gidemeyecektir. Bir yazın sanatından çok bir performans sanatı olan müzik, tıpkı bir dramatik yazın türü olan tiyatrodaki olduğu gibi canlı kalabilmek için her seferinde yeniden yaratılmaya ve yorumlanmaya mecburdur.

Bu bağlamda, Klasik Batı Müziğinin yazınsal aktarımla bütünleşme sürecine bakıldığında, tarihte ne kadar geri gidilirse notasyonda yoruma dair göstergelerin de o kadar azaldığı; dolayısıyla doğaçlama gibi sözel/işitsel aktarım geleneklerinin henüz hala kullanımda olduğu “erken” dönemlerde, notasyonda yoruma ve yorumcuya daha geniş bir alan bırakıldığı söylenebilir.

### **Eski Müzikte Yorum**

Klasik Batı müziğinde, özellikle de enstrümantal müzikte, zaman içerisinde değişime uğrayan ve yorumcunun rolünü de değiştiren tek unsur müziğin aktarım yolları değildir. Bununla beraber sanat eserine karşı yaygın kabul gören konumlanma da değişime uğramıştır. 19. yüzyılın sonlarına dek içinde yaşanan çağı, “şimdi”yi tek standart kabul eden; önceki çağların müziklerini de “şimdinin” estetik değerleri ve müzikal kabulleriyle yorumlayan anlayış, yerini özellikle de 20. yüzyılın ortalarından itibaren tarihselci, eserin aslına sadık





kalmaya veya bu “asıl”ı yeniden onarıp inşa etmeye yönelik restoratif bir anlayışa bırakmıştır (Harnoncourt, 1988). Bu doğrultuda, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren erken dönem müziklerin tarihsel özüne uygun yorum biçimlerini ortaya çıkarmayı amaçlayan birçok çalışma yapılmaktaysa da, elde edilen bilgilerin bugünün ses dünyasına ve estetik standartlarına uyacak seçici-geçirgen yöntemlerle işletildiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Sonuçta müzik ve yorum, yorumcunun içinde bulunduğu çağın estetik değer yargıları ve idealarından kopuk düşünülemez. Bu estetik değer yargıları bahse konu müziği sahiplenen ve yaşatan kurumlar aracılığıyla oluşturulabilir, silinebilir, değişime uğratılabilir.

Bu bağlamda eski müzik yorumculuğu değerlendirilirken 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılmış, 17.-18. yüzyıl müziklerine ait kayıtlara bakıldığında, ortaya üç temel yorum biçiminin çıktığı söylenebilir. Romantik-modernist, klasik-modernist ve tarihsel bilinçli olarak sınıflandırılabilir bu üç yaklaşım, birbirlerinden keskin çizgilerle ve kategorik biçimde ayrılmamakla beraber tempo, melodi, armoni gibi temel unsurlara atfedilen önem bakımından ve bunlara bağlı artikülasyon tercihleri açısından birbirlerinden ayrılmaktadır.

İlk iki yaklaşımın modernist ideallere göre literalist, hiyerarşik bir karakteristikle şekillendiği, tarihsel bilinçli performans biçiminde ise postmodernist sayılabilecek çoğulcu, hiyerarşileri ve modernist anlayışa ait olan “yüksek sanat” fikrini yapı söküme uğratan bir yaklaşımın sahiplenildiği söylenebilir (Fabian, 2017). Bu bakımdan karakteristik özelliklerinin kısaca tanımlanması gerekirse:

• **Romantik-modernist yaklaşım:** 19. yüzyılın estetik değer ve ideallerini sahiplenen bu yaklaşımda literalist fakat aynı zamanda romantik bir ifadeselliğin yaygın olduğu söylenebilir. Vibratonun sıklıkla ve yoğun olarak kullanılması, kesintisiz, değişimlerin hissedilmediği bir arşe kullanımının tercih edilmesi, uzun melodik hatları ortaya çıkarmaya yönelik cümlelemeler, genellikle ağır tempolar, literal bir ritmik anlayış ve akışkanlıkla değişen gürlük dinamikleri bu yaklaşımın karakteristik özelliklerinden olmuştur. Klasik-modernist yaklaşıma göre daha “canlı” görülmesi sebebiyle, başta Taruskin tarafından olmak üzere sıklıkla “vitalist” yaklaşım olarak da adlandırılmaktadır.

• **Klasik-modernist yaklaşım:** Romantik-modernist ideallerin karşısı sayılabilecek, erken müziğin “romantik” ideallerden sıyrılması amacıyla, müzikte duygusal sayılabilecek ifadelerin azaltılarak motorik ritmik karakterlerin öne çıkarılmasının hedeflendiği, istikrarlı bir tempo, esnemeyen ritm, eşit uzunluklu, portato arşe kullanımı, kademelendirilmiş dinamikler, süslemelerin eklenmemesi, eşit dağılımlı bir vibrato ve düzenli aksanlarla karakterize olmuş bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, aynı zamanda erken müzik yorumunu romantik ideallerden sıyırmayı amaçlayan müzisyenlerin dönem enstrümanlarına ve tarihsel kaynaklara yönelmesine ve tarihsel bilinçli performansın yaygınlaşmasına önyak olmuştur.

• **Tarihsel bilinçli yaklaşım:** Bugün tarihsel bilinçli yorumculuk olarak anılan yorum biçimi, esasen dönem enstrümanlarının ve enstrüman tekniklerinin sahiplenilmesinden ve bu tekniklerin modern enstrümanlara uyarlanmasından köklenmektedir. Tarihsel bilinçli yorumculuğun bugün kabul gören karakteristik özellikleri, melodidense armoninin öne çıkarılması, küçük motiflerin incelikli olarak artiküle edilmesi, armonik/kontrapuntal fonksiyona göre ritmik bükülmelerin gerçekleşmesi, esnek zamanlamalı,



süslemelerin/işlemelerin doğaçlanması, arşe kullanımının çeşitlendirilmesi, havalı/hafif arşelemenin tercih edilmesi olarak sayılabilir.

Bu bağlamda, ses kayıt teknolojileri bize erken dönem müziklerin ses dünyasını olduğu gibi sunamasa da, 20. yüzyılın başlarından günümüze kadar eski müzik yorumculuğunda hem ana akım performansların, hem tarihsel bilinçli performansların geçirdiği dönüşümü, hem de bu iki akımın birbirine etkisini ortaya koyacak önemli veriler sağlamaktadır.

Ses kayıt teknolojilerinden önce bir müziğe dair stil bilgisi genellikle yazıya dökülmeyen, hocadan öğrenciye aktarılan ve konserden konsere duyularak anlaşılabilen bir bilgi olarak kalmaktaydı. Dolayısıyla, ses kayıt teknolojilerinden önce yazılmış eserler ile günümüz arasına ne kadar zaman girmişse, çağlar boyu değişime uğrayan estetik kabuller sebebiyle o eserin ilk yazıldığı zamanlarda nasıl yorumlandığına ve bestecinin yaratmayı umduğu ses dünyasına dair bilgi de kaybolmakta veya aradan geçen çağların estetik standartlarına göre dönüşmekte, dolayısıyla ilk halinden uzaklaşmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yazılmış olan eserlerin yorumlanmasında, bestecinin niyetlerine, notada yazılı olmayan stile ve o dönemin yaygın olarak kabul gören yorum biçimlerine dair bilgiye ulaşmak bu sebeplerle görece kolaydır. Fakat 17. ve 18. yüzyıllarda yazılmış eserlerin ilk yazıldığı ve çalındığı dönemlerde nasıl duyulduğunu, hangi kriterlere dikkat edildiğini kesin olarak bilmek, dolayısıyla da çoktan kaybolmuş sesleri olduğu gibi yeniden canlandırmak mümkün olamamaktadır.

Günümüzde eski müzik yorumculuğu sıklıkla ana-akım ve tarihsel bilinçli yorumculuk olarak iki başlık altında değerlendirilmektedir. Hem romantik-modernist hem de klasik-modernist anlayışlar ünlü hocalar ve icracılar tarafından benimsenmiş, yaşayan geleneklerin aktarımı olarak görülmeleri sebebiyle ana-akım yorumculuk olarak değerlendirilmekteyse de, klasik-modernist yorumculuğun günümüzde fazla örneğinin bulunmaması ve tarihsel bilinçli yorum biçimlerinin öncülü sayılması sebebiyle bu çalışmada örnekleme dahil edilmemiştir.

### **Analiz**

















Ses kayıt teknolojileri öncesi bir müzikal performansı eleştirmek ve değerlendirmek mümkünse de, bu değerlendirmeleri sübjektif olmaktan çıkaracak somut verilere ulaşmak, o performansı biricik kılan müzikal tercihleri elle tutulur bir materyale dönüştürmek mümkün değildi. Bu sebeple yapılan değerlendirmeler, kaydı alınamayan, olup bittikten sonra geri dönülüp tekrarlanamayan, durdurulamayan, kesitlere ayrılamayan icradan hafızalarda kalanlara dair olması sebebiyle detaylı analizi mümkün olmayan, bilimsellikten uzak izlenimler olarak kalmaktaydı. Bugün ses kayıt teknolojileri, bir performansı neredeyse dünyanın her yerinden ulaşılabilir kılması, arşivsel değerlerinin yanısıra, müzikal performans alanında ölçülebilir veri olarak da işlev görmektedir.

Bu bağlamda, çalışmada ses kaydını müzikal performans analizinde bir veri olarak kullanabilmek için, örnek kayıtlar yorumda belirleyici nitelikte olan birkaç parametre bakımından incelenmektedir. Bu parametreler tempo ve zamanlama, dinamikler, arşeleme, tını, akord ve frekans, vibrato kullanımı, yapılan işleme ve süslemeler ve artikülasyon olarak belirlenmiştir. Henryk Szeryng, Rachel Barton-Pine, Shunske Sato ve Sergey Khachatryan'a ait BWV 1003 La minör Solo Sonat kayıtları, bu kemancıların aşağıdaki kayıtlarının ses



grafiklerinin karşılaştırılması ile değerlendirilmiştir. Bunlardan Henryk Szeryng ve Sergey Khachatryan Romantik-modernist yorumculuğa, Rachel Barton-Pine ve Shunske Sato ise tarihsel bilinçli yorumculuğa örnek olarak seçilmişlerdir.

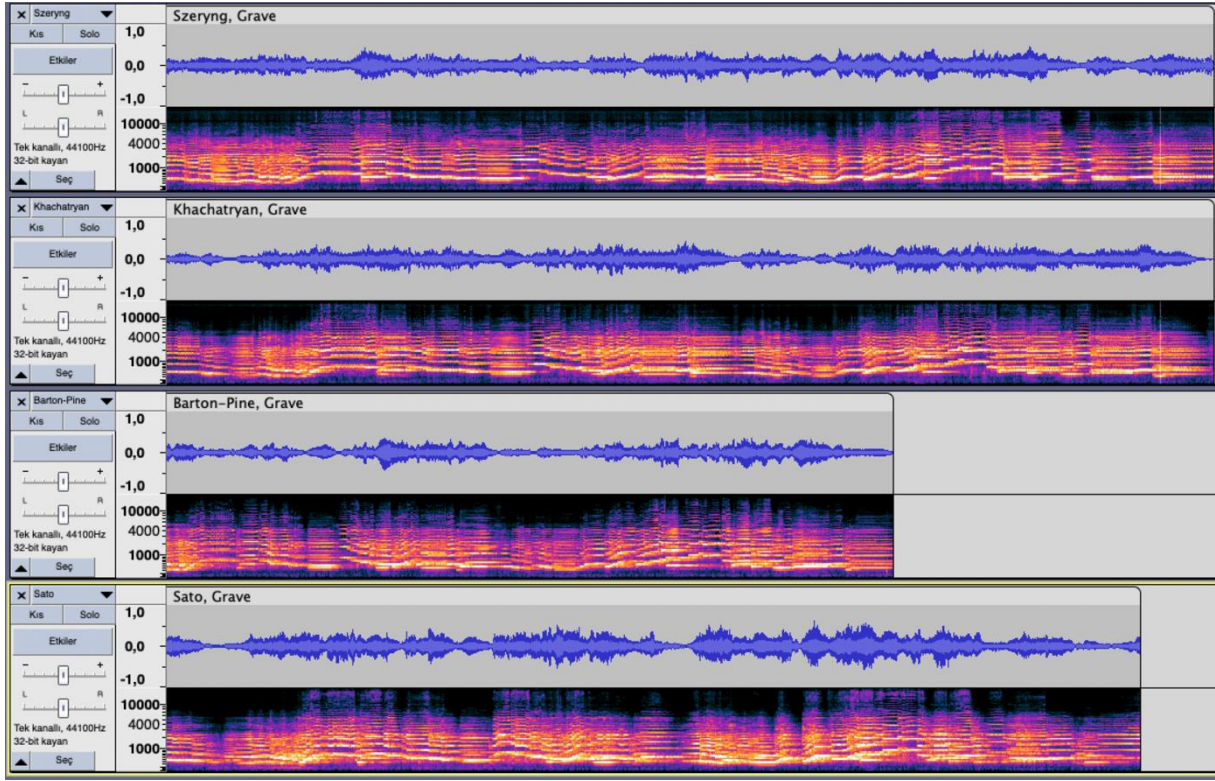
**Tablo 1. İncelenen Kayıtların Kare Kodları**

|                    | <i>Grave</i>                                                                        | <i>Füg</i>                                                                          | <i>Andante</i>                                                                       | <i>Allegro</i>                                                                        |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| Henryk Szeryng     |    |    |    |    |
| Rachel Barton-Pine |    |    |    |    |
| Shunske Sato       |   |   |   |   |
| Sergey Khachatryan |  |  |  |  |

### **Grave**

J. S. Bach'ın BWV 1003 La minör Solo Keman Sonatı'nın Grave bölümünün, yukarıdaki icracılar tarafından yorumlanan 1.-7. ölçüler arası kesitine ait ses grafikleri aşağıdaki şekilde görülmektedir:

Şekil 21. Grave'ye Ait Karşılaştırmalı Ses Grafiği



Kayıtlarda, Shunske Sato'nun Barok akord, Barok keman ve Barok arşe; Rachel Barton-Pine'in modern akord, modern keman ve Barok arşe; Henryk Szeryng ve Sergey Khachatryan'ın ise modern akord, modern keman ve modern arşe kullandığı duyulmaktadır.

Ses grafiklerinden görüleceği üzere, kesit icracılar tarafından son derece farklı tempo ve tını anlayışlarıyla yorumlanmıştır. Tercih edilen yaklaşık tempolar, Szeryng için  $\text{♩} = 42-44$ ; Khachatryan için  $\text{♩} = 44-46$ ; Barton-Pine için  $\text{♩} = 56-58$ ; Sato için  $\text{♩} = 42-46$  olarak ölçülmüştür.

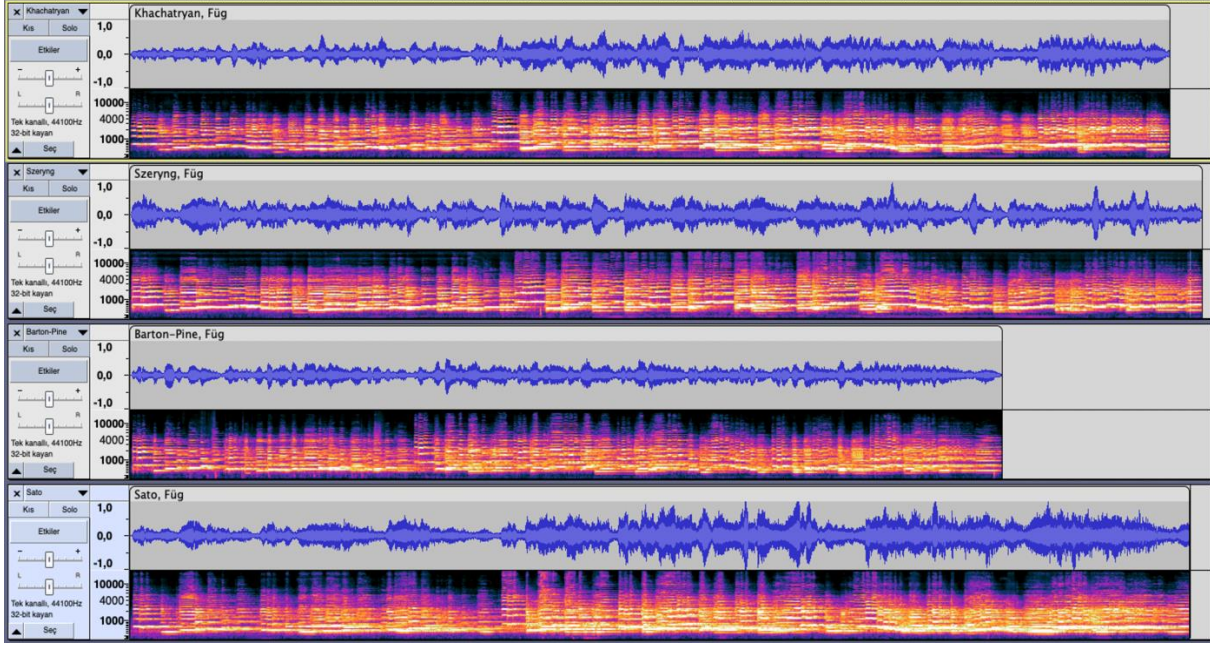
Tarihsel bilinçli yorumlar olan Barton-Pine ve Sato'nun yorumlarının, Szeryng ve Khachatryan'ın Romantik-modernist yorumlarından daha hızlı bir tempoda olmalarının yanısıra, çok daha serbest bir tempo anlayışıyla çalındıklarını söylemek mümkündür. Buna karşın Szeryng'in ve Khachatryan'ın yorumları, tarihsel bilinçli yorumlara göre daha sıkı bir tempo anlayışıyla icra edilmiştir. Szeryng'in kaydı akor çözümlerinde bu armonik hareketi destekleyecek nitelikte ufak ritmik genişlemelere pay bırakılmasının dışında son derece metronomik ilerlerken, Khachatryan'ın Szeryng'e göre daha serbest, tarihsel bilinçli yorumculara göre ise daha sıkı bir tempo anlayışını desteklediğini söylemek mümkündür.

İcracıların, sonatın geri kalanında da bu kesitte benimsedikleri tını ve artikülasyon anlayışını benimsedikleri görülmektedir. Ses grafiğine bakıldığında Szeryng'in son derece yoğun, vibratolu bir tınıyla, yazılı olan dinamik değişikliklerin dışına çıkmadan çaldığı, Khachatryan'ın benzer bir anlayışla fakat Szeryng kadar yoğunluklu olmayan bir tınıyla, Szeryng'e göre daha serbest fakat yine de yazılı dinamiklere bağlı bir yorum tercih ettiği duyulmaktadır. Tarihsel bilinçli yorumlar ise aksine, dinamiklerin, temponun ve tının armonik hareketlere göre şekillendiği, vibratonun ancak süsleme işlevi görmesi için kullanıldığı yorumlar olmuştur.

## Füg

Sonata'nın Füg bölümünün 1.-18. ölçüler arası kesitine ait karşılaştırmalı ses grafiği aşağıdaki gibidir:

**Şekil 22. Füg'e Ait Karşılaştırmalı Ses Grafiği**

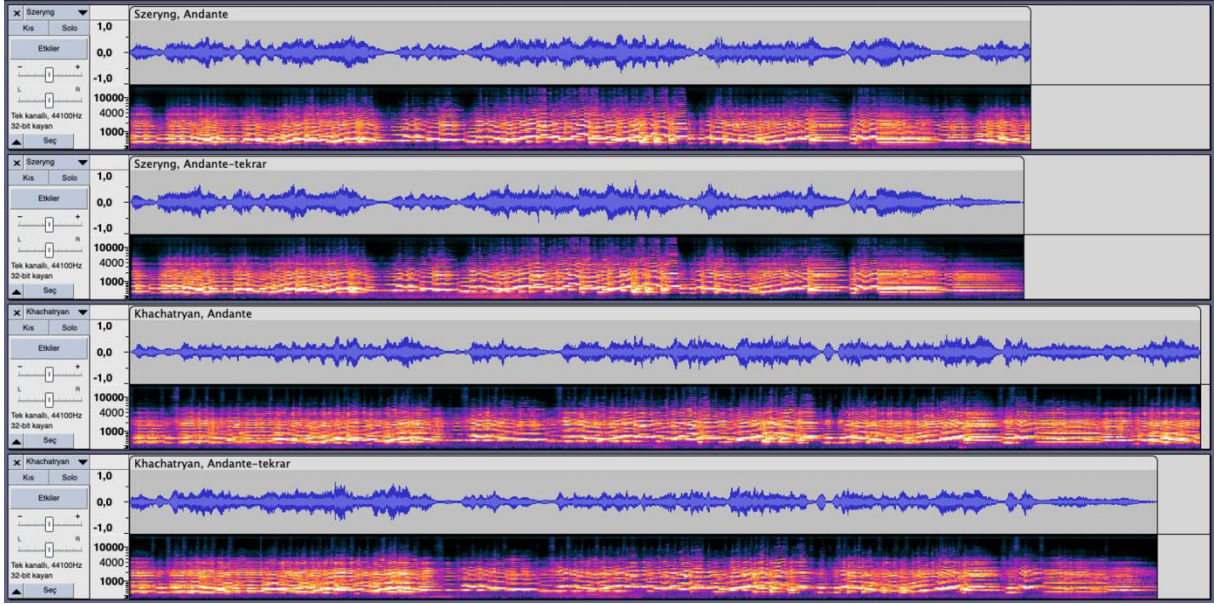


Bu bölümde incelenen yorumlar arasındaki en belirgin farklar tempo anlayışı ve akorların çalınma biçiminde kendini göstermektedir. İcracıların seçtikleri tempolar Grave'ye yaklaşımlarıyla tutarlı olacak biçimde, Barton-Pine'in ortalamaya göre daha hızlı, Szeryng'in diğer yorumlara göre daha yavaş, Khachatryan ve Sato'nun ortalama olarak adlandırılabilir. Buna karşın tarihsel bilinçli yorumların Romantik-modernist yorumlara göre çok daha serbest, yavaşlama ve hızlanmaların daha drastik olduğu duyulmaktadır. Bu bölümde romantik-modernist yorumcular akorları çoğunlukla kırmamayı ya da az kırmayı tercih ederken, tarihsel bilinçli yorumcular akorları neredeyse her seferinde arpejleme veya arpejlemeye yakın biçimde kırmaktadırlar. Ses grafiklerindeki desenlere bakarak, romantik-modernist yorumcuların hem tempo hem de dinamikler bakımından melodiye bağlı ve istikrarlı bir anlayışı benimsediği; tarihsel bilinçli yorumcuların ise yine armonik harekete bağlı olarak yazılı olan dinamiklerin dışında da dinamikler oluşturduğu görülebilmektedir. Bu bölümde, Grave'de olduğu gibi notada yazılı olanın dışında bir işleme/süsleme herhangi bir yorumcu tarafından tercih edilmemiştir. Tercih edilen tempolar yaklaşık olarak Szeryng için  $\text{♩}=70-74$ ; Khachatryan için  $\text{♩}=76-78$ ; Barton-Pine için  $\text{♩}=96-100$ ; Sato için ise  $\text{♩}=74-80$  olarak ölçülmüştür.

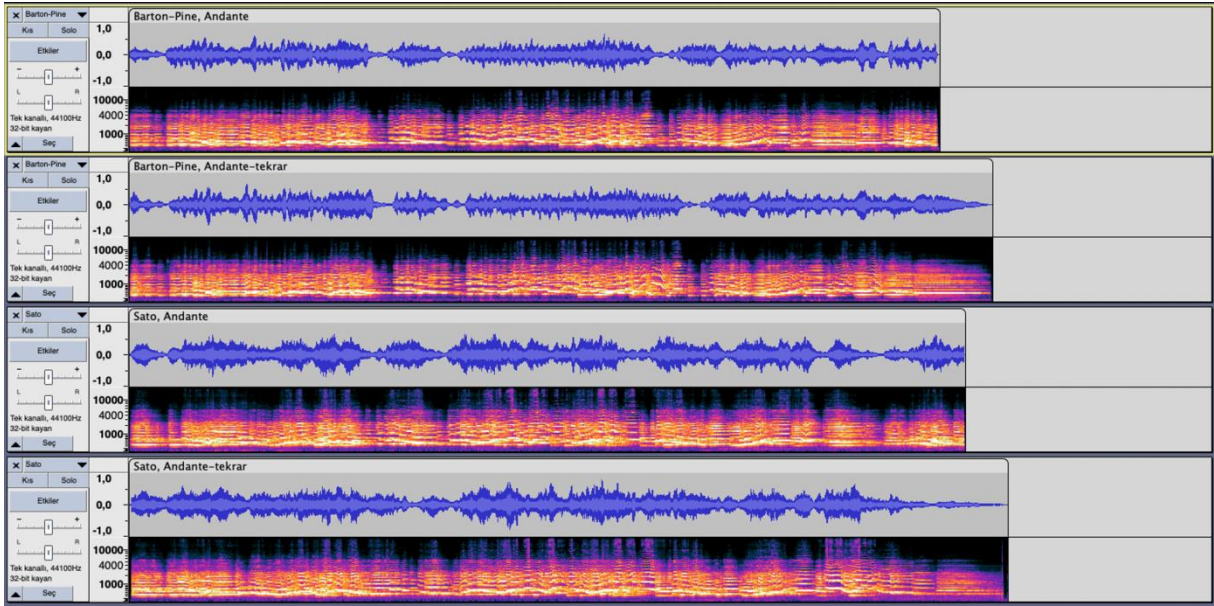
## Andante

Andante bölümünün ilk kesitine ve tekrarına ait grafikler aşağıdaki gibidir:

Şekil 23. Andante: Szeryng ve Khachatryan'a Ait Ses Grafikleri



Şekil 24. Andante: Barton-Pine ve Sato'ya Ait Ses Grafikleri



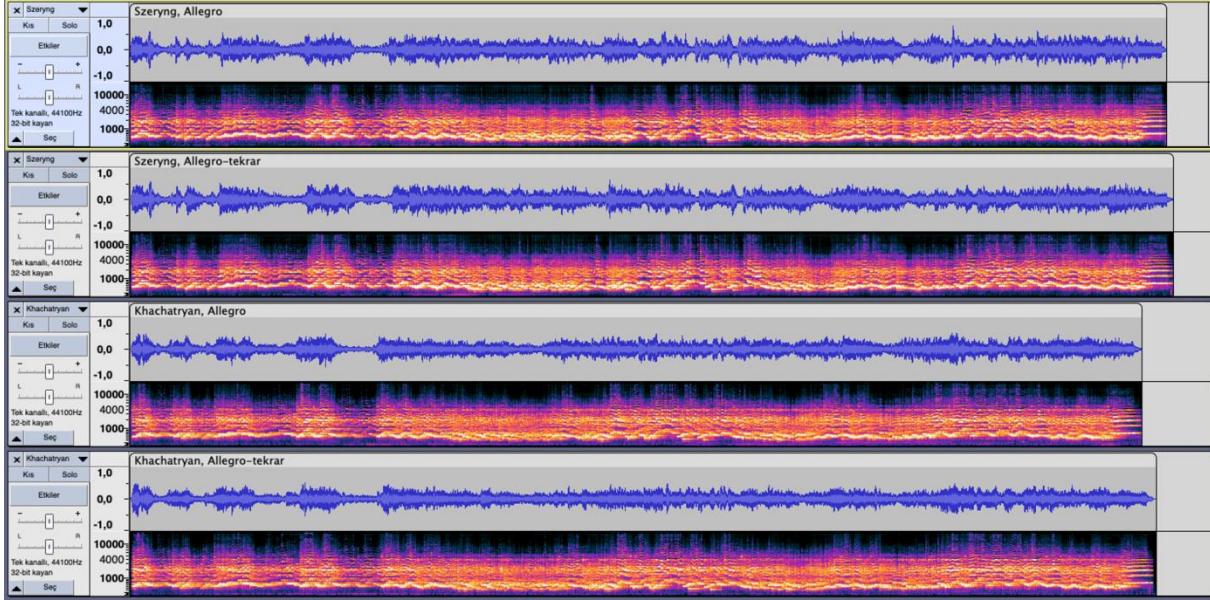
İkili formda yazılmış olan bu bölümde, tarihsel bilinçli ve romantik-modernist yorumlar arasındaki en belirgin fark, kesitin tümünde vibrato kullanımı ve tekrarda işleme/süslemelerin varlığı olmuştur. Romantik-modernist yorumcuların yoğun bir vibratoyla çalmayı tercih ettiği, kesitin ilk çalımında da, tekrarda da yazılı notanın dışına çıkmadığı; buna karşın vibratosuz ve çok daha serbest bir anlayışla çaldığı duyulan tarihsel bilinçli icracıların, kesitin tekrarında Barok dönem geleneklerinden birini canlandırarak yazılı nota üzerine özgün işleme/süslemelerle çalmayı tercih ettiği görülmektedir. Ses grafiklerine bakıldığında, romantik-modernist yorumcular olan Szeryng ve Khachatryan'ın kesitin ikinci çalımına ait ses grafikleri, ilk çalışlarına ait ses grafiklerine neredeyse birebir benzerken, Barton-Pine ve Sato'nun kesitin tekrarına ait ses grafikleri, ilkinden daha uzun, daha farklı desenler göstermektedir. Grafiklerin uzunlukları birbirleriyle karşılaştırıldığında, ilk iki bölümde görülen tempo anlayışının bu bölümde de tutarlılıkla sürdürüldüğü görülebilir. Genel olarak,

tarihsel bilinçli yorumcuların yavaş bölümleri romantik-modernist yorumculara göre daha hızlı çalmayı tercih ettiğini söylemek mümkündür.

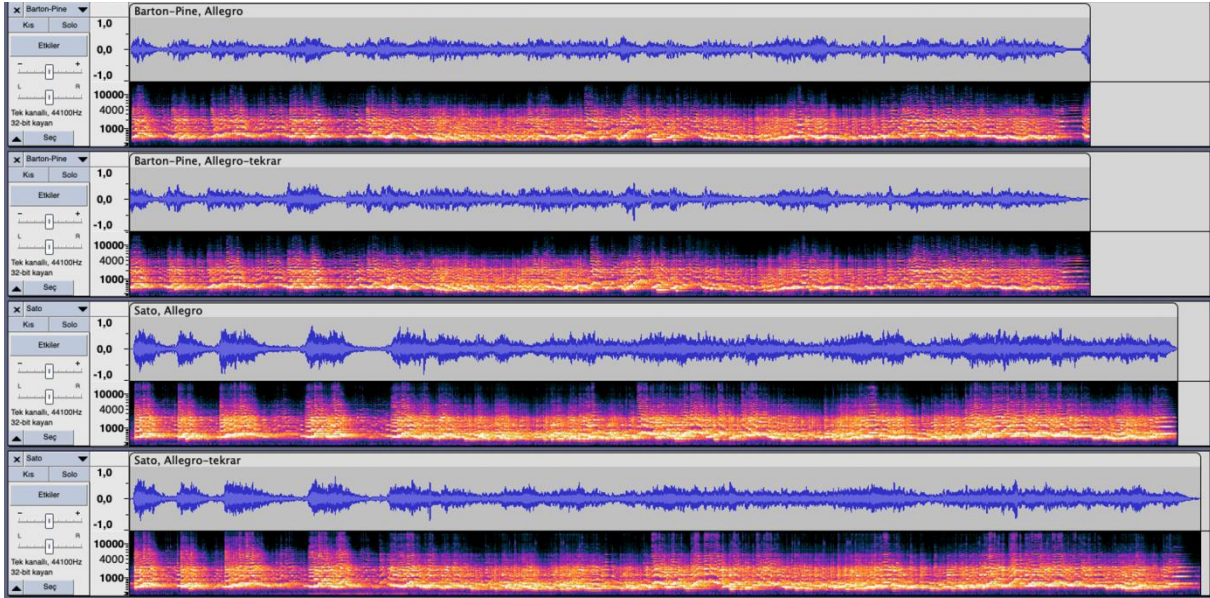
### Allegro

Sonata'nın Allegro bölümünün ilk kesitine ve tekrarına ait ses grafikleri aşağıda yer almaktadır:

Şekil 25. Allegro: Szeryng ve Khachatryan'a Ait Ses Grafikleri



Şekil 26. Allegro: Barton-Pine ve Sato'ya Ait Ses Grafikleri



Tıpkı bir önceki bölüm gibi ikili formda yazılmış bu bölüm, arşe kullanımının yarattığı farkların en net duyulduğu bölümlerden biri sayılabilir. Kayıtlarda romantik-modernist yorumcular ile tarihsel bilinçli yorumcuların hem birbirleri arasında, hem de kendi içlerinde dramatik farklar duyulmaktadır. Szeryng, bölümü on altılık notaları kesintisiz ve süregelen bir arşe basıncıyla, mümkün olan her notaya vibrato yaparak ve literalist, metronomik bir ritm anlayışıyla yorumlarken, Khachatryan'ın görece hafif kesintili, dinamiklere bağlı olarak esneyebilen bir tempo anlayışıyla icra etmesi bu farkların önemli örneklerinden biridir. Aynı



şekilde, hem Barton-Pine hem de Sato havalı bir arşe kullanımını tercih etmişse de, Barton-Pine'in arşelemesinin Sato'nunkine göre daha basınçlı olduğunu, Sato'nun son derece serbest, dinamiklere göre mümkün olduğunca esneyen tempo anlayışına göre daha istikrarlı bir tempoyu benimsediğini söylemek mümkündür. Tınıyı doğrudan etkileyen bu farklar, ses grafiklerinde de net olarak görülebilmektedir. Szeryng, Khachatryan ve Barton-Pine'in kesitin tekrarında notaya sadık kalması, notada yazılı olmayan herhangi bir işleme/süslemeye başvurmaması, buna karşın Sato'nun, Andante bölümünde olduğu gibi, kesitin tekrarında özgün işleme/süslemeler yapmayı tercih etmesi, yorumlar arasındaki başka bir belirgin fark olarak göze çarpmaktadır.

## SONUÇ

Ana-akım ve tarihsel bilinçli performans biçimlerinin karşılaştırılmasında çabucak göze çarpan en önemli olgulardan biri, ana-akım ve tarihsel bilinçli performansların hem kendi içlerinde, hem de birbirleriyle karşılaştırılmalarında önemli yorum farklarının ortaya çıkmasıdır. Bu bağlamda özellikle eski müzik söz konusu olduğunda, aynı notayı icra eden yorumcuların ortaya çehresi birbirinden bu kadar farklı eser profilleri koyabilmeleri müzik yazısının icracıya bıraktığı yorum alanını ortaya koyması bakımından önemlidir. Çalışmada Khachatryan örneği bağlamında, zaten kategorik olarak birbirinden keskin çizgilerle ayrılmayan yorum biçimlerinin zaman içerisinde birbirleriyle etkileşerek değişime uğradıklarını, günümüzde ana-akım performans olarak değerlendirilebilecek yorumların birçoğunun da cümlelemede, arşe ve vibrato kullanımında, ritmik anlayışta tarihsel bilinçli performans tipine yaklaştığı söylenebilir. Performans gelenekleri bakımından akademilerin, ünlü hoca ve icracıların müzikal miraslarıyla kurumsallaşmış stil yaklaşımlarının, zamanın ruhu değiştikçe değişime uğradığı görülmektedir. Bu bağlamda müziği sözel/işitsel aktarım geleneklerinden sıyrın kurumsallaşmanın, bugün o gelenekleri tarihsel bilinçli performanslar bağlamında yeniden, kendine özgü bir biçimde üretmesi dikkat çekicidir.

## KAYNAKÇA

- Cohen, J. M. (2009, Spring/Summer). Music Institutions and the Transmission of Tradition. *Ethnomusicology*, 53(2), 308-325.
- Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press.
- Dahl, P. (2009, Ocak-Mart). The Rise and Fall of Literacy in Classical Music: An Essay on Musical Notation. *Fontes Artis Musicae*, 56(1), 66-76.
- Fabian, D. (2015). *A Musicology Of Performance: Theory and Method Based On Bach's Solos For Violin* (PDF b.). Open Book Publisher.
- Fabian, D. (2017, Aralık). Analyzing Difference in Recordings of Bach's Violin Solos with a Lead from Gilles Deleuze. *Society for Music Theory*, 23(4).
- Goody, J. (2017, Haziran 13). *oral literature*. Ağustos 2023 tarihinde Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/oral-literature> adresinden alındı
- Harnoncourt, N. (1988). *Baroque Music Today: Music As Speech*. Portland, Oregon, Amerika Birleşik Devletleri: Amadeus Press.





**Müzik Öğretmenlerinin Okul Müzik Eğitiminde Belirli Gün ve Haftalara Yönelik Çalışmalarına İlişkin Performans Art Alan İncelemesi**

***Performance Background Analysis of Music Teachers' Work On Special Days And Weeks In School Music Education***

**İmren Öz Keser**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

iozkeser@hotmail.com

**Emel Funda Türkmen**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

efkayaturkmen@gmail.com

**Özet**

Okul müzik eğitiminde (ilk-orta-lise) belirli gün ve haftalar, bütün okulun birlikte katıldığı etkinlikler olarak oldukça önem taşımaktadır. Bu etkinlikler müzik eğitimcilerinin farklı yönlerini ortaya koymalarına ve aldıkları eğitimin farklı türden müzik performansları yoluyla izleyiciye yansımaya yol açmaktadır. Bir başka deyişle müzik eğitimcilerinin geçmişte aldıkları eğitim ve kişisel ilgi alanlarına yönelik yaptıkları çalışmalar bu etkinlikleri biçimlendirmektedir. Özellikle müzik eğitimcilerinin daha yoğun bir şekilde görev aldığı etkinlikler arasında; 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı, 10 Kasım, 18 Mart, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı, 19 Mayıs Atatürk'ü Anma Gençlik ve Spor Bayramı bulunmakta, bu etkinliklerde koro, orkestra, bireysel veya grup çalışmaları ile oratoryo gibi çalışmalara yer verilmektedir.

Bu çalışmada müzik eğitimcilerinin, art alan etkinliklerinin belirli gün ve haftalara yönelik yaptıkları çalışmalara yansımaları incelenmiş, art alanın müzik eğitimcisinin sergilediği performansları nasıl biçimlendirdiği ele alınmaya çalışılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülen bir anket çalışmasıyla veri toplanmış, araştırma Çanakkale'de görev yapmakta olan müzik öğretmenlerinin katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Müzik eğitimcilerinin kendilerini yetiştirmede yapacakları çalışmaların, özellikle müzik öğretmeni adaylarına ve okullarda belirli gün ve haftalarla ilgili çalışmalar yapan kişilere örnek teşkil etmesi ve yol göstermesi açısından önemli bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik eğitimi, belirli gün ve haftalar, performans, art alan, müzik öğretmeni

***Abstract***

*In school music education (primary-middle-high school), certain days and weeks are very important as activities that the whole school participates in. These activities cause music educators to reveal their different aspects and to reflect their education to the audience through different kinds of music performances. In other words, the education, and personal interests of music educators in the past shape these activities. Among the activities in which music educators take part more intensively, there are 29 October Republic Day, 10 November, 18 March, 23 April National Sovereignty and Children's Day, 19 May Commemoration of Atatürk, Youth and Sports Day. These events include choir, orchestra, individual or group works and oratorios.*

*In this study, the reflections of music educators' background activities on their work on certain days and weeks were examined, and how the background shaped the performances*



of the music educator was tried to be discussed. In the study, data was collected through a survey study conducted based on qualitative research methods, and the research was carried out with the participation of music teachers working in Çanakkale. It is thought that the work that music educators will do in educating themselves is an important study in terms of setting an example and guiding especially music teacher candidates and those who work on certain days and weeks in schools.

**Keywords:** Music education, specific days and weeks, performance, background, music teacher

## GİRİŞ

Ülkemizde Belirli Gün ve Haftalar ve bu günler için yapılan kutlama-anma programları gerek toplumsal açıdan gerekse okul kültürü açısından oldukça büyük bir öneme sahiptir. Belirli gün ve haftalar, toplum ve devletlerin kültür ve politik görüşlerini desteklemek amacıyla toplumsal birlik ve bütünlüğü sağlamaya yönelik özel zamanlardır. Toplumsal yapı bu özel günlerde anma, kutlama veya bir araya gelerek çeşitli etkinlikler ortaya koymakla kaynaşır ve toplum olma bilincini harekete geçirir.

Belirli Gün ve Haftalar; nesilden nesle aktarılması gereken geleneklerin, zafer yıldönümleri, anma günleri gibi milli birlik ve beraberlik bilincinin varlığını koruması, topluma, okullara, öğrencilere, velilere bu duygunun yansıtılarak bu önemli günlerde gerçekleşen programlarda ortaya çıkan duyguların, kazanılan zaferlerin, tutulan yasların herkes tarafından ortak duygusal birlik ve beraberliği pekiştirmesi ve sürdürülmesi amacını taşıyan günlerdir. Bu günlere yönelik anma ve kutlama programlarının örgün eğitim veren kurumlarda gerçekleştirilmesi bu kurumların kültür aktarımı yapmaları nedeniyle okulların görevleri arasındadır. Bu anlamda eğitim, kültürel birikimin aktarılması açısından önemli bir işleve sahip olduğu görülmektedir.

Eğitim kişiye istendik davranışlar kazandırma süreci olarak tanımlanabilir. Eğitim okulda, evde, bir devlet dairesinde, fabrikada, iş yerinde, tarlada vb. yer ve kurumlarda yapılabilir. Eğitimin yapıldığı örgün kurumlar olarak okullar toplumsal yapının gerektirdiği davranış ve değerlerle donanmış bireylerin yetiştirilmesine katkıda bulunma sorumluluğunu üstlenmiş yapılarıdır.

Okullar öğrenme öğretme ortamında istendik davranışları öğrenciye kazandırırken çevre ayarlamasına gidebilir. Yani uygun ve değişik öğrenme-öğretme stratejileri, kuram, yöntem, teknik ve taktiklerini, araç-gereçleri kullanabilir. Dönüt, düzeltme, ipucu, pekiştireç verebilir (Sönmez, 2000: 2,3). Böylece çevresini etkileyebilir, çevresinden etkilenebilir ve bulunduğu çevreyi düzenleyebilir. Bu anlamda belirli gün ve haftalar örgün eğitim kurumlarının içinde buldukları çevre ile etkileşim içerisinde oldukları zamanları da simgelemektedir. Bir yönüyle sosyal ve kültürel eğitimin kolaylıkla ele alındığı bu günler Milli Eğitim Bakanlığı'nın önem verdiği eğitim sürecinin bir unsuru olarak görüldüğü eğitim ortamları olarak görülebilir.

(Keskin ve Kuru,2018)'e göre "Okulun eğitsel işlevi artırılarak sosyal ve kültürel eğitime ağırlık vermek öğrencide davranış modelleri oluşturmanın en etkili yoludur". Millî Eğitim Bakanlığı'nın bu durumu dikkate alarak belirli gün ve haftalara eğitim programında yer vermektedir. Bu konuyla ilgili olarak bir Sosyal Etkinlikler Yönetmeliği bulunmaktadır.

Belirli gün ve haftalarla ilgili olarak Millî Eğitim Bakanlığı Eğitim Kurumları Sosyal Etkinlikler Yönetmeliği MADDE 18 –

(1) "Belirli gün ve haftaların anma ya da kutlanmasında aşağıdaki hususlar göz önünde bulundurulur: a) Eğitim kurumunun türü ve özelliğine göre anılacak ya da kutlanacak belirli gün ve haftalar, EK-8'de yer alan belirli gün ve haftalar arasından sene başı öğretmenler



kurulunda belirlenir. Bu belirlemede, belirli gün ve haftaların eğitim kurumunun türü ve özelliği, eğitim kurumunda uygulanan öğretim programları, okutulan derslerle olan doğrudan veya dolaylı bağlantısı ile zümrelerin talepleri dikkate alınır. b) Sene başı öğretmenler kurulunda belirlenen belirli gün ve haftaların; sınıf içi, sınıflar arası, eğitim kurumu düzeyinde ya da eğitim kurumu dışında gerçekleştirilmesine yönelik planlanması ile öğrenci kulüplerine dağılımı sosyal etkinlikler kurulunca yapılır. Ayrıca anma ve kutlama etkinlikleri, sorumlu kulüp öğrencileri tarafından yapılabileceği gibi sorumlu kulübün rehberliğinde aynı veya farklı sınıf veya kulüplere üye öğrencilerce de gerçekleştirilebilir.

(2) (Ek:RG-1/9/2018-30522) Okullarda kutlanacak ulusal ve resmî bayramlar ile mahalli kurtuluş günleri; a) 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı. b) 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı. c) 19 Mayıs Atatürk'ü Anma ve Gençlik ve Spor Bayramı. ç) 30 Ağustos Zafer Bayramı. d) Mahalli Kurtuluş Günleri.

(3) (Ek:RG-1/9/2018-30522) Ulusal ve resmî bayramlar ile mahalli kurtuluş günlerinin kutlanmasında 5/5/2012 tarihli ve 28283 sayılı Resmî Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe giren Ulusal ve Resmî Bayramlar ile Mahalli Kurtuluş Günleri, Atatürk Günleri ve Tarihi Günlerde Yapılacak Tören ve Kutlamalar Yönetmeliği hükümlerine uyulur.

(4) (Ek:RG-1/9/2018-30522) Eğitim kurumları, ulusal ve resmî bayramlar ile mahalli kurtuluş günlerinin kutlanması ile ilgili okul içi ve okul dışı etkinliklere katılırlar. Ayrıca öğretmen ve öğrenciler bu kapsamda kendilerine verilen görevleri yaparlar” açıklaması yapılmıştır.

Ek 8’de yer alan çizelgede altmış bir farklı anma veya kutlama amacını taşıyan gün bulunmaktadır. Bu kutlanması önerilen gün ve haftalara bakıldığında ulusal ve uluslararası anlam taşıyan günler olduğu görülmektedir. Örneğin İstanbul’un fethi ulusal olarak önem taşıırken, dünya otizm farkındalık günü dünyanın pek çok ülkesi tarafından etkinlikler düzenlenen günler arasındadır.

“Her milletin tarihinde, millî ve manevî yönden önemli gördüğü olaylar, günler veya toplum nezdinde önem arzeden tarihî, siyâsî ve edebî şahsiyetler vardır. Bunları, idrâk etmek amacıyla belirlenen gün ve haftalarda bayram kutlamak, anmak veya yas tutmak millet olma bilincinin tabii bir tezahürüdür” (Koçoğlu,2016: 325-355, 236).

Toplumsal değerleri koruma, yaşatma ve doğru aktarımını yapabilme konusunda belirli gün ve haftaların önemi okul içerisinde ve okul müzik eğitiminde küçük bir detay gibi görünse de bilinçli bir çalışma ve hazırlanma süreci gerçekleşirse hedeflerine ve kazanımlarına daha kolay ulaşacaktır. Böylece müziğin bireysel, toplumsal, kültürel işlevlerinin gerçekleşmesine de katkı sağlamasının mümkün olacağı düşünülebilir.

“Bayram, tören, anma ve yas günleriyle ilgili törenler, millî devletlerin ortaya çıkışıyla birlikte yeniden şekillenmeye başlamış ve bu durum siyasî gücün veya iktidarların meşrûyetlerini teyit etmek için önem verdiği gün ve haftalar haline gelmiştir. Söz konusu bayram, tören, anma ve yas günleri o ülkenin yönetim biçiminin demokratik, otoriter veya totaliter oluşuna göre şekillenmekte, törene verilen önem rejimle halkın kaynaşmasını sağlamada bir araç olarak kullanılmaktadır” (Koçoğlu,2016: 325-355, 236).

Belirli gün ve haftalarla ilgili etkinliklerin, okullardaki konuyla ilgili olan öğretmenler ve öğrencilerin sosyal etkinlik gerçekleştirdikleri öğrenci kulüplerinin öğretim yılı başında bu günlerden kendi kurumları ve bölgeleri açısından uygun olanlarını seçtikleri ve program hazırladıkları belirtilmektedir. Daha sonra hazırlanan programlar gün ve haftaların zamanı geldiğinde öğretmen ve öğrencilerce gerçekleştirilmektedir. Bu öğrenci kulüpleri arasında sanat, spor ve bilim dallarını içine alan pek çok kulüp yanında müzik kulübü de yer almaktadır. Müzik kulübü müzik öğretmeni olan okullarda müzik öğretmenleri tarafından yürütülmekte ve



bunun dışında da müzik öğretmenlerine oldukça fazla görev düşebilmektedir. Belirli gün ve haftaların büyük bir çoğunluğunda ve özellikle de önemli günlerde müzik öğretmenleri tören ve etkinliklerde görev almaktadır. Tören anma ve kutlamalar toplumsal, bireysel kültürel okullardaki belirtilen öneminden yola çıkarak programların gerçekleşmesi için yapılan bütün çalışmalar, çalışmaların art alanı müzik öğretmenlerinin ayrı bir çaba göstermesini gerektirmektedir.

### **Müzik Eğitimi**

Temelde bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir. Bu süreçte daha çok eğitim gören bireyin (çocuğun/gencin, öğrencinin) kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir. Müzik eğitimi yoluyla, birey ile çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili, daha verimli ve daha yararlı olması beklenir (Uçan, 2018:11).

Müzik alanında yapılan çalışmalar, müziğin topluma dönük bir sanat olması nedeniyle sergilenmesini gerektirmektedir. Belirli gün ve haftalar bu açıdan müzik dersinin de bir gereğini yerine getirme fırsatı sunmakta, müzik öğretmenlerinin müzik dersleri, müzik kulübü, sosyal etkinlik çalışmaları gibi ders içi ve ders dışı çalışmalarını sergileyebildikleri zamanlar olarak görülmelidir. Yapılan çalışmaların başarılı bir şekilde sergilenmesi müzik öğretmenlerinin saygınlığını arttırmaktadır. Özellikle okul müzik eğitimi alanında görev yapan müzik eğitimcilerinin yaptıkları çalışmalarını sergileyebildikleri etkinlikler okul ortamında gerçekleşen tören ve anma günleri gibi etkinliklerde ön plana çıkmaktadır. Ülkemizde örgün eğitim kurumlarında yapılan müzik dersi, genel müzik eğitimi kapsamına girer. Genel müzik eğitimi çerçevesinde öğretilen müzikler ise okul müziği olarak adlandırılır. “Okul öncesi eğitim kurumlarından yüksek okul sonuna değin her derecedeki okullarda eğitim-öğretim amacıyla yapılan müzik ders ve etkinliklerine “Okul Müzik Eğitimi” denir. Bu eğitimin amacı, toplumların müzik kültürü bakımından geliştirilip biçimlendirilmeleri ve çağdaş düzeyde ulusal müzik zevkinin yaygınlaştırılması olarak açıklanabilir” (Çiçek, 2000). Bu ders içi ve ders dışı okul müziğini içine alan çalışmaların sergilenmesi öğretmenlerin ve öğrencilerin başarılarını ortaya koymalarına imkan tanımaktadır. Bu açıdan okul müzik eğitimi kapsamında belirli gün ve haftalara yönelik yapacakları çalışmaların mesleki yaşamlarını da etkilediği ve gerek öğrencilerin gerek meslektaşlarının ve okul yönetiminin bu etkinliklerin kendilerinde bıraktığı izlenime göre bir değerlendirme yaptıkları da gözlenmektedir.

Uçan (1999) İlköğretim çağı çocuğunun yaşamında müziğin yeri ve işlevlerini şu şekilde açıklamıştır;

“İlköğretim çağı çocuğunun yaşamında müziğin çok önemli yeri ve işlevleri vardır. Bu işlevler; bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel olmak üzere çok yönlü ve çok boyutludur. Bunlardan her biri kendi içinde zengin bir çokluk ve çeşitlilik gösterir. Müziksel işlevler çocuğun gerek kendi yaşamında gerek kendisini çevreleyen insanlar ve diğer varlıklarla ilişkilerinde ve gerekse onlara katkılarında çok etkin ve belirleyici rol oynar” (Uçan, 1999:3, Akt.Güçlü, 2009). Bu işlevlerin yerine getirilmesi yapılan çalışmaların sınıfın içerisinden çıkarak toplumla buluşmasına ve sergilenmesine de bağlıdır. Bu da gerek yıl içi ve yıl sonu dönem sonu gibi zamanlarda gerekse belirli gün ve haftalarda gerçekleştirilen etkinlikler yoluyla mümkün olabilmektedir.

### **Belirli Gün ve Haftalar**



Ders dışı etkinlikler içerisinde yer alan Belirli Gün ve Haftalar ilk kez 1968 ilkököl programında eğitici kol çalışmaları içerisinde “ek ünite” olarak uygulamaya konmuştur (Arslantaş, 1989: 10). 2 Ağustos 1976 tarih ve 1894 sayılı Tebliğler Dergisinde yayınlanan Eğitici Çalışmalar Yönetmeliğinde Belirli Gün ve Haftalar ayrı bir etkinlik olarak ele alınmıştır (Binbaşoğlu, 2000: 39 Akt.Dönmez, 2016).

Belirli gün ve haftalar kapsamında düzenlenen etkinlikler ve programlar için birçok şiir, özlü söz, şarkı, oratoryo ve piyesler yazılmıştır (İlmen:2007) ve piyes ağırlıklı olan Belirli Gün ve Haftalar kitabında öğrencilerin daha da aktif hale geleceğini, gün ve haftaları yaşayarak öğreneceklerini düşündüğünü belirtmiştir. Ayrıca belirli gün ve haftaların bir amaç değil araç olduğunu, önemli olanın bu haftaları ve günleri kutlayarak öğrencilere milli ve manevi değerlerimizi benimsetmek, onların kendilerine olan güvenlerini artırmak, hitabetlerini geliştirmek, sosyal ilişkilerine katkıda bulunmak ve bunun yanında bu tür etkinliklerin ders başarılarını da artıracaklarını düşündüğünü ifade etmiştir.

Halaçlı (2005) belirli gün ve haftaları; İlköğretim haftası ile başlayarak Gaziler günü, hayvanları koruma günü, Ahilik kültürü haftası, Ankara'nın başkent oluşu, Birleşmiş milletler günü, Cumhuriyet bayramı, Kızılay haftası, Lösemili çocuklar haftası, Atatürk haftası, Afet eğitimi hazırlık günü, Dünya felsefe günü, Öğretmenler günü, Dünya aids günü, İnsan hakları ve demokrasi haftası, Atatürk'ün Ankara'ya gelişi, Tutum yatırım ve Türk malları haftası, Enerji tasarrufu haftası, Sivil savunma günü, Yeşilay haftası, Girişimcilik haftası, Bilim ve teknoloji haftası, İstiklal Marşı'nın kabulü ve Mehmet Akif Ersoy'u anma günü, Tüketiciyi koruma haftası, Çanakkale Şehitleri'ni anma günü, Türk dünyası ve toplulukları haftası, Orman haftası, Dünya tiyatrolar günü, Şehitler haftası, Turizm haftası, Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı, Dünya kitap günü ve kütüphaneler haftası, Trafik ve ilk yardım haftası, Bilişim haftası, Vakıflar haftası, Engelliler haftası, Hava şehitlerini anma günü, Müzeler haftası, Atatürk'ü Anma Gençlik ve Spor Bayramı, Çevre Koruma Haftası, Zafer Bayramı olarak sıralanıp her birine detaylı bir biçiminde sıralamıştır.

### **Bir Ritüel Olarak Belirli Gün ve Haftalar**

Toplumunu oluşturan bireyler için bazı önemli günler vardır ki, bunlar kimi zaman coşkuyla kutlanılırken kimi zaman da üzüntüyle anılan günlerdir, her iki durumda da toplumda milli birlik oluşur ve beraber hareket etme arzusu doğar (Akbulut, 2014, Akt. Can, 2022). Bu özel günler aynı zamanda bir kutsallık kazanır ve bir ritüel olarak yerine getirilmeye başlanır. Belirli gün ve haftaların tamamı olmasa da bazı günlerin zaman içerisinde bir ritüel olarak değer bulmaya başladığı ve toplumca benimsenerek törenlere büyük bir kitlenin katılım sağladığı görülür.

Gündüz (2016), Filiz Meşeci Giorgetti'nin, Eğitim Ritüelleri, (İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2016:414). Adlı kitabı üzerine yaptığı değerlendirmede, ritüellerle ilgili görüşlerini; “Ayrıştırıcı’ ve ‘birleştirici’ türleri olan ritüel bir yandan kurumsal birlik ve dayanışmayı oluştururken, diğer yandan hiyerarşi, konum, işlev, güç gibi farklılıkları ifade eden ve düzenleyen (otoriteyi kutsallaştıran) biçimlendirilmiş sembolik gösteri ve semboller kümesidir. Ritüeller kişilerin kutsal nesnelere huzurunda nasıl davranacağını belirlerken, toplumsal düzenin ve iletilen değerler dizgesinin sorgulanmasını engelleyen öğretiler bütünü olarak da karşımıza çıkar. Bu sayede ideal toplumsal düzene ulaşmayı sağlayacak, istenilen değerleri aktaracak mekanizmalar yaratılır. Böylece değerlerin içselleştirilmesi gerçekleşirken, birleştirme ve ayrışma yoluyla dayanışma ve otoriteye saygı sağlanır” biçiminde ifade etmektedir.

Örneğin 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı bu anlamda dikkati çekebilir. “23 Nisan 1920’de Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde Ankara’da açılan Türkiye Büyük Millet Meclisi Türk halkının kendi iradesiyle yeni bir devlet kurduğunun ilanıydı. TBMM 23



Nisan 1921’de aldığı kararla yeni Türk devletinin ilk bayramı olarak 23 Nisan gününü “Milli Bayram” kabul etmiştir... 23 Nisan Hâkimiyet-i Milliye Bayramı’nın 1922 yılında Ankara’da yapılan ilk kutlamalarına mektep talebelerinin katılması bayrama ayrı bir hava katmış ve kutlamalarda geçit töreni yapan askerler ve talebeler ön plana çıkmıştır” (Özçelik,2011). Böylece bir törenin bütün bir toplumca benimsenip anlam yüklendiği görülebilir.

### **Belirli Gün ve Haftaların Önemi**

Bir eğitim kurumunun eğitim programı, çocuklar, gençler ve yetişkinler için sağladığı millî eğitimin ve kurumun amaçlarının gerçekleşmesine yönelik tüm faaliyetlerini kapsamaktadır. Bu faaliyetler içerisinde, ders dışı etkinlikler olarak bilinen sosyal kulüpler, törenler, millî bayramlar, belirli gün ve haftalar, genel millî kültürümüzü artırıcı çalışmalar, özel ilgi ve meraklar yönünden çalışmalar, beden eğitimi çalışmaları, okullarda çıkarılacak dergi, gazete ve yıllıklar, okullarda gösterilecek filmler ve yapılacak çeşitli gösteriler, geziler, kısa kurslar, rehberlik, sağlık vb. hizmetler ve fonksiyonlar da girer (Hesapçıoğlu,1998, Akt. Özdemir, 2018).

Okul kültürü oluşmasında törenlerin, önemli bir yer tuttuğu ve okulun devam ettirilmesinde en önemli somut öğelerden biri olduğu görülmektedir. Türkiye’de törenler genel olarak Milli Bayramlar ile belirli gün ve hafta kutlamaları şeklinde olmaktadır. Belirli gün ve hafta kutlamalarının etkili şekilde kutlanmasının, öğrenci, öğretmen ve yöneticilerde ortak duygu, değer, dil ve düşünce biçimleri geliştirerek ortak bir okul kültürü, iklimi oluşmasına anlamlı katkılar yapacağı düşünülmektedir (Bozak ve Özdemir, 2011). Okulun eğitsel işlevi artırılarak sosyal ve kültürel eğitime ağırlık vermek öğrencide ileri davranış modelleri oluşturmanın en önemli yoludur. Etkinliklerle öğrencilerde ifade ve beceri yönünden gelişme sağlanmasına uygun ortamı hazırlamanın en etkili yolu onların belirli günler ve haftaların kutlama etkinliklerinde görev almalarını ve katılımlarını sağlamaktır. Öğrencilerin bireysel farklılıklarının ortaya konulması, meslekî kişiliklerin geliştirilmesi, edinilen bilgi ve becerilerin davranışa dönüştürülmesi ve bu bilgi ve becerilerin sürekliliğinin sağlanması için bu eğitim etkinliklerine önem verilmesi gereklidir (Göçer, 2004, Akt. Koç,2021).

### **Öğretim Programında Belirli Gün ve Haftalar**

Eğitim programları incelendiğinde belirli gün ve haftalar, ilk kez 1968 ilkökul programında uygulamaya konulmuş olup (Arslantaş, 1989:10) daha sonra ayrı bir etkinlik olarak 1976’da çıkarılan yönetmelikle ele alınmıştır (Binbaşoğlu, 2000:39, Akt. Can,2022) Eğitici kol çalışmalarının 1., 2. ve 3. sınıflarda Hayat Bilgisi, 4. ve 5. sınıflarda Sosyal Bilgiler derslerinin içerisinde yapılacağı belirtilmiştir (Arslantaş, 1989). Belirli gün ve haftalar, Eğitici Çalışmalar Yönetmeliği olarak adlandırılan, 2 Ağustos 1976 tarih ve 1894 sayılı Tebliğler Dergisi’nde yayınlanan yönetmelikte yer almıştır. Bu yönetmelik daha sonra 13 Ocak 2005 tarihinde değişikliğe uğramış ve 25699 sayılı Tebliğler Dergisi’nde yayınlanmıştır. Bu yönetmelik ilkökul, ortaokul, lise ve dengi okullarda yürütülecek ders dışı etkinlikleri sosyal etkinlikler olarak adlandırmıştır (Dönmez, 2016, Akt. Küçük ve Özdemir, 2020).

### **Okul Kültürünün Oluşmasında Belirli Gün ve Haftaların Önemi**

Toplumsal kültür; ortak bir gelenekten ve ortak bir çevreden beslenen ortak inançları ve ortak düşünce tarzını içine alan bir yaşam alanı ve bu yaşam alanının başında ise okul gelmektedir (Paksoy, 2017). Okul, bir sosyalleşme alanı ve içinde birçok ritüeli barındırmakta, bu ritüeller de kültürün hem şekillenmesinde hem de sürdürülmesinde etkili olmaktadır (Lo ve diğerleri, 2019). Belirli gün ve haftalar, birtakım değerleri yaymada etkili olmakta, okulda kutlanan yarışmalar, ödül törenleri, belirli gün ve hafta etkinlikleri, kermesler, okul geceleri, yıl sonu kutlamaları, mezuniyet törenleri gibi birçok etkinlik, okulun sosyal boyutunu genişleterek



okul kültürünün alanını belirginleştirmektedir (Avcı, 2007; Kutlu, 2013). Belirli gün ve haftaların eğitim öğretimde etkin şekilde kutlanması ya da anılması; öğretmen, öğrenci, okul, idare ve veli arasında etkileşim sağlanarak ortak yaşam biçimleri geliştirmektedir (Çevik, 2013:26, Akt. Can, 2022). Bu bağlamda belirli gün ve haftalara yönelik yapılan kutlama, anma programları okul kültürünün oluşmasında oldukça büyük bir etkiye sahiptir. Toplumsal olarak ortak duygu ve düşüncelerle insanları bir araya getiren, değerlerimiz konusunda farkındalık oluşturan toplumsal kültürlenmede büyük öneme sahip bu değerler belirli gün ve haftaların doğru işlenmesi ve programlanmasıyla daha yaygın ve verimli bir şekilde gerçekleşebilir.

### **Problem Cümlesi**

Bu araştırma, ‘Müzik öğretmenlerinin belirli gün ve haftalara yönelik performans sergilerken yaptıkları çalışmalar nelerdir?’ sorusuna yanıt aramak üzere yapılmıştır. Bu problem cümlesine dayalı olarak; ‘Müzik öğretmenleri hangi belirli gün ve haftalarda etkinlik gerçekleştirmektedirler?’ ve ‘Müzik öğretmenlerinin belirli gün ve haftalara yönelik etkinliklerde performans sergilemek üzere yaptıkları ön çalışmalar nelerdir?’ soruları çerçevesinde yanıt aranmaya çalışılmıştır.

### **YÖNTEM**

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülmüş, yapılandırılmış görüşme yoluyla veri toplanmıştır. ‘Müzik Öğretmenlerinin Okul Müzik Eğitiminde Belirli Gün ve Haftalara Yönelik Çalışmalarına İlişkin Performans Art Alan’ incelenmeye ve açıklanmaya çalışılmıştır.

### **Çalışma Grubu**

Bu çalışmada 48 müzik eğitimcisinin görüşüne başvurulmuştur. Araştırmanın çalışma evrenini müzik öğretmenleri, çalışma grubunu ise araştırmaya katılmaya istekli müzik öğretmenleri oluşturmuştur. Araştırma küçük bir grupta gerçekleştirildiğinden örneklem evreni karşılamamaktadır bu nedenle çalışma grubu olarak nitelendirilmiştir.

**Tablo 1. Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin yaşlarına göre dağılımları**

|             | Sıklık | Yüzde |
|-------------|--------|-------|
| 24-30 yaş   | 11     | 22,9  |
| 31-40 yaş   | 27     | 56,2  |
| 41-50 yaş   | 6      | 12,5  |
| 51 ve üzeri | 4      | 8,3   |
| Toplam      | 48     | 100   |

Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin dağılımına bakıldığında %56,2 oranla 31-40 yaş arasındaki eğitimcilerin daha sık olduğu tespit edilirken 51 yaş ve üzeri eğitimcilerin %8,3 oranla en az dağılımı gösterdiği belirlenmiştir.

**Tablo 2. Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin cinsiyetlerine göre dağılımları**

|        | Sıklık | Yüzde |
|--------|--------|-------|
| Erkek  | 14     | 29,2  |
| Kadın  | 34     | 70,8  |
| Toplam | 48     | 100,0 |

Tabloya göre kadın müzik eğitimcileri %70,8 oranla en fazla katılımı göstermişlerdir.



**Tablo 3. Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin mesleki kıdemlerine göre dağılımları**

|             | Sıklık | Yüzde |
|-------------|--------|-------|
| 0-10 yıl    | 27     | 56,2  |
| 11-20 yıl   | 12     | 25    |
| 21-30 yıl   | 9      | 18,7  |
| 31 ve üzeri | 0      | 0     |
| Toplam      | 48     | 100   |

Araştırmaya katkı sağlayan müzik eğitimcilerinin mesleki kıdemlerinde mesleğe yeni başlayan yani 0-10 yıllık meslek tecrübesine sahip katılımcıların oranı %56,2 olarak tespit edilmiştir.

**Tablo 4. Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin mezun oldukları fakülteye göre dağılımları**

|                          | Sıklık | Yüzde |
|--------------------------|--------|-------|
| Eğitim Fakültesi         | 31     | 64,6  |
| Güzel Sanatlar Fakültesi | 1      | 2,1   |
| Konservatuvar            | 16     | 33,3  |
| Toplam                   | 48     | 100,0 |

Tabloda araştırmaya katılan müzik eğitimcileri en sık %64,6 oran ile eğitim fakültelerinden mezun eğitimciler, en az ise %2,1 oran ile güzel sanatlar fakültelerinden mezun eğitimciler olarak saptanmıştır.

**Tablo 5. Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin görev yapmakta oldukları okullara göre dağılımları**

|                        | Sıklık | Yüzde |
|------------------------|--------|-------|
| Anadolu Lisesi         | 11     | 22,9  |
| Bilim ve Sanat Merkezi | 1      | 2,1   |
| Devlet Ortaokulu       | 14     | 29,2  |
| Fen Lisesi             | 1      | 2,1   |
| Güzel Sanatlar Lisesi  | 9      | 18,8  |
| Meslek Lisesi          | 1      | 2,1   |
| Özel İlkokul           | 6      | 12,5  |
| Özel Okulöncesi        | 1      | 2,1   |
| Özel Ortaokul          | 4      | 8,3   |
| Toplam                 | 48     | 100   |

Belirli gün ve haftalara yönelik yapılan bu araştırmada çalışmada en fazla Devlet ortaokulunda çalışan eğitimciler, arkasından Anadolu liselerinde çalışan eğitimciler ve güzel sanatlar liselerinde görev yapan eğitimciler bulunmaktadır. En az oranlar ise %2,1 ile fen liseleri ve özel okulöncesi kurumları olarak belirlenmiştir.

**Tablo 6. Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin görev yapmakta oldukları okulların devlet veya özel okul olmasına göre dağılımları**

|        | Sıklık | Yüzde |
|--------|--------|-------|
| Devlet | 37     | 77,1  |
| Özel   | 11     | 22,9  |
| Toplam | 48     | 100,0 |





Tablo 6’da belirli gün ve haftalara yönelik çalışmaların devlet okullarında daha fazla olduğu gözlenmektedir. Katılımcıların büyük çoğunluğu devlet okulunda görev yapmakta olan müzik öğretmenleridir.

### Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırma sürecinde kaynak tarama çalışmaları ile belirli gün ve haftalara ilişkin durum tespiti yapılmış ardından müzik eğitimcilerinin belirli gün ve haftalara yönelik çalışmalarında geçmişte yaptıkları çalışmaların etkileri irdelenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda 48 müzik eğitimcisine hazırlanan görüşme soruları iletilmiş, alınan yanıtlar analiz edilmiş alt problemlerde belirtilen soruların yanıtları aranmaya çalışılmıştır. Veriler tablolar halinde açıklanmaya çalışılmış tablolardan durum tespiti yapılarak sonuç ve önerilere ulaşılmıştır.

### BULGULAR

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgular problem ve alt problemler çerçevesinde tablolar halinde aşağıda sunulmuştur.

Müzik öğretmenlerinin belirli gün ve haftalara yönelik performans sergilerken yaptıkları çalışmalar nelerdir?

#### 1.Alt Probleme İlişkin Bulgular

**Tablo 7. Müzik eğitimcilerinin kullandıkları lisans dönemindeki enstrümanlara ilişkin dağılımları**

|                 | Sıklık | Yüzde |
|-----------------|--------|-------|
| Bağlama         | 8      | 16,7  |
| Flüt            | 4      | 8,3   |
| Keman           | 17     | 35,4  |
| Keman ve Piyano | 1      | 2,1   |
| Ney             | 1      | 2,1   |
| Opera ve Koro   | 1      | 2,1   |
| Piyano          | 4      | 8,3   |
| Piyano ve Şan   | 2      | 4,2   |
| Piyano ve Flüt  | 1      | 2,1   |
| Şan             | 2      | 4,2   |
| Tambur          | 1      | 2,1   |
| Viyola          | 3      | 6,3   |
| Viyolonsel      | 1      | 2,1   |
| Yan Flüt        | 2      | 4,2   |
| Toplam          | 48     | 100,0 |

Tablodaki veriler ışığında müzik eğitimcilerinin belirli gün ve haftalar kapsamında en sık kullandıkları enstrüman olarak %35,4 oranında keman, %16,7 oranında bağlama, %4 oranında flüt ve piyano yer almaktadır.

**Tablo 8. Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin lisansta eğitimini almış oldukları enstrümanı çalışmalarında kullanma durumları**

|        | Sıklık | Yüzde |
|--------|--------|-------|
| Evet   | 33     | 68,8  |
| Hayır  | 15     | 31,3  |
| Toplam | 48     | 100,0 |



Araştırmada yer alan müzik eğitimcilerinin %68,8'i lisans döneminde eğitimini aldıkları enstrümanlarını belirli gün ve haftalara yönelik olarak yaptıkları çalışmalarda aktif olarak kullanmaktadırlar. Burada öğretmenlerin %31,3'ünün lisans yıllarında eğitimini aldıkları enstrümanı kullanamıyor olmalarının dikkat çekici olduğu ve art alanda yapılamayan çalışmaların müzik eğitimcilerinin meslek yaşantılarında çeşitli zorluklar yaşamalarına neden olabileceğini düşündürdüğü söylenebilir.

**Tablo 9. Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin okul müzik eğitimindeki derslerinde ek olarak kullandıkları enstrümanlara ilişkin görüşleri**

|                 | Sıklık | Yüzde | Gerçek Yüzde |
|-----------------|--------|-------|--------------|
| Bağlama         | 6      | 4,8   | 4,8          |
| Bateri          | 3      | 2,4   | 2,4          |
| Bendir          | 2      | 1,6   | 1,6          |
| Blok Flüt       | 9      | 7,2   | 7,2          |
| Bongo           | 1      | ,8    | ,8           |
| Cajon           | 2      | 1,6   | 1,6          |
| Darbuka         | 4      | 3,2   | 3,2          |
| Flüt            | 9      | 7,2   | 7,2          |
| Gitar           | 15     | 12,0  | 12,0         |
| Keman           | 5      | 4,0   | 4,0          |
| Koro            | 1      | 0,8   | 0,8          |
| Mandolin        | 1      | 0,8   | 0,8          |
| Melodika        | 11     | 8,8   | 8,8          |
| Orff Çalgıları  | 4      | 3,2   | 3,2          |
| Org             | 6      | 4,8   | 4,8          |
| Piyano          | 27     | 21,6  | 21,6         |
| Ritim Çalgıları | 7      | 5,6   | 5,6          |
| Tef             | 1      | ,8    | ,8           |
| Ud              | 1      | ,8    | ,8           |
| Ukulele         | 8      | 6,4   | 6,4          |
| Viyola          | 1      | ,8    | ,8           |
| Yan Flüt        | 1      | ,8    | ,8           |
| Toplam          | 125    | 100,0 | 100,0        |

Tablodaki veriler incelendiğinde müzik eğitimcilerinin ek olarak kullandıkları enstrümanlar oldukça fazla çeşitlilik göstermektedir. Fakat çoğunluğu yine lisans döneminde aldıkları enstrümanlarla tutarlılık içerisinde. Öte yandan piyanonun en sık kullanılan çalgı olduğu, org'un da bu gruba dahil edilebileceği ve bunu gitar, blok flüt, ukulele, ritim çalgıları ve bağlamanın takip ettiği görülmektedir. Buna dayalı olarak müzik eğitimcilerinin etkinliklerde de bu çalgılara dönük çalışmalar ortaya koyabilecekleri düşünülmektedir.

**Tablo 10. Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin hakim oldukları enstrümanlarını belirli gün ve haftalarla ilgili programları gerçekleştirme sürecinde yapılan çalışmalara etkisi olup olmadığına ilişkin görüşleri**

|        | Sıklık | Yüzde | Gerçek Yüzde |
|--------|--------|-------|--------------|
| Evet   | 49     | 89,6  | 89,6         |
| Hayır  | 1      | 2,1   | 2,1          |
| Kısmen | 4      | 8,3   | 8,3          |
| Toplam | 48     | 100,0 | 100,0        |

Tabloda katılımcıların oldukça büyük bir çoğunluğunun hakim oldukları enstrümanlarını belirli gün ve haftalar kapsamında yaptıkları çalışmalarda etkili kullandıkları görülmektedir.



Buradan eğitimcilerin art alanda aldıkları eğitimin belirli gün ve haftalarla ilgili çalışmalarını ve etkinliklerini %89,6 oranında etkilediği anlaşılmaktadır.

## 2.Alt probleme ait bulgular

Hangi belirli gün ve haftalarda etkinlik gerçekleştirmektedirler?

**Tablo 11. Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin belirli gün ve haftaları önem sırasına göre sıralamalarına ilişkin görüşleri**

|                                      | 1.sıra | 2  | 3  | 4  | 5  | Toplam |
|--------------------------------------|--------|----|----|----|----|--------|
| 29 Ekim                              | 14     | 13 | 10 | 2  | 0  | 39     |
| 10 Kasım                             | 4      | 13 | 11 | 4  | 5  | 37     |
| 18 Mart                              | 3      | 8  | 7  | 15 | 5  | 38     |
| 23 Nisan                             | 13     | 5  | 6  | 4  | 8  | 36     |
| 19 Mayıs                             | 10     | 1  | 4  | 9  | 7  | 31     |
| Hepsinin önemli olduğunu belirtenler |        |    |    |    |    |        |
| Toplam                               | 44     | 40 | 41 | 38 | 30 |        |

Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin görüşleri puanlanarak bir sıralamaya tabi tutulduğunda 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı önem sıralamasında ilk sırayı almaktadır. Ardından 18 Mart Çanakkale Şehitlerini Anma Günü, 10 Kasım Atatürk'ü Anma Günü, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı ve son sırada 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı geldiği görülmektedir. Bununla birlikte 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramını birinci sıraya koyan öğretmenlerin lise öğretmenleri olduğu gözlenmiştir. Bu durum müzik öğretmenlerinin çalıştıkları okulun ve şehrin özelliklerini dikkate alan çalışmalar ve etkinlikler üzerinde yoğunlaştıkları söylenebilir.

**Tablo 12. Öğretmenlerin yukarıda belirtilen belirli gün ve haftalar dışında özel çalışma yapılması gereken başka etkinlikler bulunmasına ilişkin görüşleri**

|                    | Sıklık | Yüzde | Gerçek Yüzde |
|--------------------|--------|-------|--------------|
| 12Mart             | 2      | 2,9   | 2,9          |
| 24 Kasım           | 7      | 10,3  | 10,3         |
| 8 Mart             | 2      | 2,9   | 2,9          |
| Anneler Günü       | 2      | 2,9   | 2,9          |
| Aşık Veysel        | 1      | 1,5   | 1,5          |
| Barış Manço        | 1      | 1,5   | 1,5          |
| Bilim Şenliği      | 1      | 1,5   | 1,5          |
| Dönem Sonu         | 1      | 1,5   | 1,5          |
| Dünya Piyano Günü  | 1      | 1,5   | 1,5          |
| Dünya Su Günü      | 1      | 1,5   | 1,5          |
| Engelliler Haftası | 2      | 2,9   | 2,9          |
| Erasmus            | 1      | 1,5   | 1,5          |
| Felsefe Günü       | 1      | 1,5   | 1,5          |
| Festival           | 4      | 5,9   | 5,9          |
| İl Törenleri       | 1      | 1,5   | 1,5          |
| Keman Grubu        | 1      | 1,5   | 1,5          |
| Kulüp Etkinlikleri | 1      | 1,5   | 1,5          |
| Mezuniyet          | 6      | 8,8   | 8,8          |
| Okuma Bayramı      | 3      | 4,4   | 4,4          |
| Orkestra Konseri   | 2      | 2,9   | 2,9          |
| Sanat Haftası      | 1      | 1,5   | 1,5          |



|                 |    |       |       |
|-----------------|----|-------|-------|
| Şiir Dinletisi  | 1  | 1,5   | 1,5   |
| THM Konseri     | 1  | 1,5   | 1,5   |
| Tiyatrolar Günü | 1  | 1,5   | 1,5   |
| Tubitak         | 1  | 1,5   | 1,5   |
| Yarışma         | 2  | 2,9   | 2,9   |
| Yeni Yıl        | 1  | 1,5   | 1,5   |
| Yıl Sonu        | 14 | 20,6  | 20,6  |
| Yok             | 5  | 7,4   | 7,4   |
| Toplam          | 68 | 100,0 | 100,0 |

Yukarıdaki tabloya bakıldığında müzik eğitimcilerinin oldukça farklı gün ve etkinliklerde görev aldıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 12’de görüleceği üzere müzik eğitimcileri etkinliklerin türüne ve anlamına göre repertuarlarını değiştirmektedirler. Eser seçimlerini etkinliğin özelliklerine dikkat ederek gerçekleştirmektedirler. Buna dayalı olarak çok farklı konularda ve çok farklı içeriğe sahip etkinliklerde görev aldıkları görülmektedir. Buna göre müzik eğitimcilerinin art alan eğitimlerini bu geniş yelpazeyi dikkate alarak yapmaları önerilebilir.

### 3.Alt Probleme İlişkin Bulgular

**Müzik öğretmenlerinin belirli gün ve haftalara yönelik etkinliklerde performans sergilemek üzere yaptıkları ön çalışmalar nelerdir?**

*Tablo 13. Araştırmaya katılan müzik eğitimcilerinin belirli gün ve haftalarla ilgili çalışmalarında kendilerine yardımcı olan başka meslektaşlarının olup olmadığına ilişkin görüşleri*

|        | Sıklık | Yüzde | Gerçek Yüzde |
|--------|--------|-------|--------------|
| Evet   | 34     | 70,8  | 70,8         |
| Hayır  | 14     | 29,2  | 29,2         |
| Toplam | 48     | 100,0 | 100,0        |

Tabloda müzik eğitimcilerinin %70,8’ i başka branşlarda görev alan meslektaşlarından yardım aldıklarını belirtmiştir. Bu durum okullardaki iş birliğinin gerekliliğini, önemini ve performans gerektiren çalışmalara katkı sağladığı düşüncesini meydana getirmiştir. Ayrıca bu tür etkinliklerin paylaşım hoşgörüsü ve birlikte çalışma ve ekip olma ruhunu geliştirdiği söylenebilir.

*Tablo 14. Öğretmenlerin görüşlerine göre, okul yönetiminin öğretmenlerin belirli gün ve haftalarla ilgili yapacakları çalışmalara ve sergilemek istedikleri program içeriğine müdahale etme durumları*

|         | Sıklık | Yüzde | Gerçek Yüzde |
|---------|--------|-------|--------------|
| Hiç     | 22     | 45,8  | 45,8         |
| Kısmen  | 22     | 45,8  | 45,8         |
| Tamamen | 4      | 8,3   | 8,3          |
| Toplam  | 48     | 100,0 | 100,0        |

Bu soru eğitimcilerin yapacakları çalışmalarını şekillendirirken görüşlerini etkileyecek unsurlar tespit edilmek üzere sorulmuştur ve belirli gün ve haftalarla ilgili yapacakları çalışmalarını farklı değişkenlerin etkileyebileceği anlaşılmıştır. Buna dayalı olarak sadece art alan birikimlerinin değil, az da olsa okul ortamının da etkili olduğu anlaşılmaktadır.



**Tablo 15. Öğretmenlerin Belirli gün ve haftaların özelliklerinin yapacakları etkinlikleri ne şekilde etkilediğine ilişkin görüşleri**

|                   | Sıklık | Yüzde | Gerçek Yüzde |
|-------------------|--------|-------|--------------|
| Eser Seçimi       | 38     | 84,4  | 84,4         |
| Koreografi        | 1      | 2,2   | 2,2          |
| Kutlama veya Anma | 4      | 8,9   | 8,9          |
| Yer Mekan         | 2      | 4,4   | 4,4          |
| Toplam            | 45     | 100,0 | 100,0        |

Tabloda görüldüğü üzere belirli gün ve haftalar için yapılan çalışmalarda etkinliğin özelliği %84,4 oranla en çok eser seçimine kendini göstermektedir. Bunun yanı sıra programın anma ya da kutlama programı olması eser seçimini ve etkinliğin programını etkilemektedir. Bunlara programın sergileneceği yer mekan da eklenmiştir.

**Tablo 16. Öğretmenlerin, Lisans düzeyinde almış oldukları eğitim ve aldıkları derslerin belirli gün ve haftalarda yapılması gereken etkinlikleri destekleme durumuna ilişkin görüşleri**

|        | Sıklık | Yüzde | Gerçek Yüzde |
|--------|--------|-------|--------------|
| Evet   | 26     | 54,2  | 54,2         |
| Hayır  | 10     | 20,8  | 20,8         |
| Kısmen | 12     | 25,0  | 25,0         |
| Toplam | 48     | 100,0 | 100,0        |

Çalışmaya katılan eğitimciler sıklıkla lisans düzeyinde almış oldukları derslerin belirli gün ve haftalardaki çalışmalara etki ettiğini söylemiştir. Lisans dönemindeki derslerde belirli gün ve haftalara ilişkin derslerin ve içeriklerin gerekliliği bu soruda elde edilen verilen sonucunda daha belirgin bir hal almıştır.

Buradan eğitimcilerin art alanda yaptıkları çalışmaların belirli gün ve haftalara yönelik çalışmalarını etkilediği görüşünde oldukları söylenebilir.

**Tablo 17. Öğretmenlerin Belirli gün ve haftalar kapsamında yapılan çalışmaların ön hazırlığında kendi özel ilgilerinden ve yatkın oldukları konulardan faydalanyor olma durumlarına ilişkin görüşleri**

|        | Sıklık | Yüzde | Gerçek Yüzde |
|--------|--------|-------|--------------|
| Evet   | 44     | 91,7  | 91,7         |
| Hayır  | 2      | 4,2   | 4,2          |
| Kısmen | 2      | 4,2   | 4,2          |
| Toplam | 48     | 100,0 | 100,0        |

Çalışmada yer alan eğitimcilerin büyük bir çoğunluğu kendi kişisel ilgilerinden ve yatkınlıklarından faydalandıklarını belirtmiştir. Buna göre öğretmenlerin Belirli gün ve haftalar kapsamında yapılan çalışmaların ön hazırlığında kendi özel ilgilerinden ve yatkın oldukları art alana işaret eden konulardan yararlandıkları anlaşılmaktadır. Bir başka deyişle müzik öğretmenleri belirli gün ve haftalara ilişkin etkinlikleri programlar, eser seçer ve düzenleme yaparken geçmişte yaptıkları çalışmaların, ilgi alanlarının enstrümanlarının etkili olduğu görüşünü ortaya koydukları söylenebilir.



## SONUÇ VE ÖNERİLER

Yukarıdaki bulgulara bakıldığında müzik eğitimcilerinin almış oldukları eğitimin, hakim oldukları enstrümanların, içinde buldukları okul ortamının belirli gün ve haftalarda yapacakları etkinlikleri etkilediği, desteklediği ya da olumsuz yönde etki ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Buradan müzik eğitimcilerinin yetiştirilme sürecinin güzel sanatlar lisesi ve müzik eğitimi anasanat dallarında verilen eğitim başta olmak üzere bu etkinlikler dikkate alınarak geliştirilmesi önerilebilir. Örneğin 29 Ekim, 10 Kasım, 18 Mart, 23 Nisan, 19 Mayıs özellikle bu etkinliklerin müzik eğitimi alanında bağlantılarının kurulması ve müzik eğitimcilerine bu etkinliklere yönelik repertuar kazandırılması gerektiği anlaşılmıştır. Okul müziği dağarcığı, okul çalgıları, öğretim yöntem ve yaklaşımları gibi dersleri veren eğitimcilerin bu konudaki içerikleri kazandırma konusunda özen göstermeleri istenebilir.

Geleneklerimizin öğretilmesinde, aktarılmasında bir araç olarak da değerlendirilmesi mümkün olan bu günlerde küçük yaş grubu öğrencilerin de öğrenme süreçlerinde bu tür etkinliklere biraz daha fazla yer verilmesi birçok konuda öğrencilere fayda ve kazanım sağlayabilir.

Verilerde elden edilen sonuçlar eğitimcilerin lisans dönemindeki almış olduklarını bireysel çalgılarını daha aktif kullandığını göstermektedir. Bir eğitimcinin kendini çok yönlü geliştirmesinin gerekliliğinden yola çıkılarak lisans dönemindeki çalgı eğitimi dersleri kapsamında piyano başta olmak üzere, okul çalgıları, vurmali çalgılar, ritim çalgıları, blok flüt gibi okul müzik eğitiminde kullanılması tercih edilen enstrümanlara dair ders ve içeriklerin yeniden gözden geçirilmesinin gerekliliği sonucuna varılmıştır. Ayrıca bu çalışmaların başında gelen 29 Ekim, 10 Kasım, 18 Mart, 23 Nisan ve 19 Mayıs'ın yanı sıra eğitimciler çok geniş yelpazede belirli gün ve haftanın bulunduğunu, kutlanması ve anılması gereken günlerin, farkındalık oluşturması amacıyla gereken önemin verilmesi gerektiği günlerin olduğunu da belirtmişlerdir. Lisans dönemindeki eğitim öğretim sürecinde bütün önemli günler ve bu günler için repertuar çeşitliliği, çalgı önerileri muhakkak yapılmalı gereken özen lisans öğrencilerinin eğitimcileri tarafından gösterilmelidir.

## KAYNAKÇA

- Dönmez, L. (2016). *Sosyal Bilgilerde Sosyal Sorumluluk Bilinci Kazandırma: Belirli Gün ve Haftalara İlişkin Öğretmen Görüşleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Güçlü, N. (2009). *Müzik Öğretmenlerinin Çocuk Şarkılarına Yönelik Görüşlerinin İlköğretim 6. Sınıf Müzik Öğretim Programı Kapsamında Değerlendirilmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Gündüz, M.(2016). *Eğitim Ritüelleri Kitap Değerlendirmesi*. İnsan&Toplum Dergisi. 6(2). 155-163.
- Güneş Can, S. (2022). *Belirli Gün ve Haftaların Kutlanmasının Sosyal Bilgiler Dersi Açısından Önemi ve Öğretmen Görüşleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Halaçlı, S. (2005). *Belirli Gün ve Haftalar*. Ankara: İrem Yayıncılık.
- [https://ogm.meb.gov.tr/meb\\_iys\\_dosyalar/2019\\_09/25145204\\_SOSYAL\\_ETKYNLYKLER\\_YON.pdf](https://ogm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2019_09/25145204_SOSYAL_ETKYNLYKLER_YON.pdf)
- İlmen, N. (2007). *Belirli Gün ve Haftalar Oku-Düşün-Uygula*. Ankara: Yargı Yayınevi.



- Keskin, H. Kuru, G. (2018). *Sınıf Öğretmenlerinin Hayat Bilgisi Dersinde Kutlanan veya Anılan Belirli Gün ve Haftalara İlişkin Görüşleri*. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 19(2), 226-239
- Koçoğlu, E. (2016). *Sosyal Bilgiler Eğitimi ve Antropoloji, Sosyal Bilgilerin Temelleri*, (Ed.) Refik Turan-Tahsin Yıldırım, Ankara. ss.325-355, s.326 vd.
- Koç, H. (2021). *Okul Öncesi Eğitim Programındaki Belirli Gün ve Haftalar Çizelgesinin Öğretmen Görüşleri Açısından İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Çanakkale.
- Özçelik, M. (2011) *23 Nisan Çocuk Bayramı'nın Ortaya Çıkışı ve 1922-1929 Yılları Arasında 23 Nisan Kutlamaları*. Akademik Bakış Dergisi. 5(9), Kış 2011.
- Özdemir, V. (2018). *İlköğretim Okullarında Görev Yapan Müzik ve Sınıf Öğretmenlerinin Belirli Gün ve Haftalara Yönelik İşlenen Müzik Dersi ile İlgili Görüşleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Piji Küçük, D. Özdemir, V. (2020). *İlköğretim Okullarında Görev Yapan Müzik ve Sınıf Öğretmenlerinin Belirli Gün ve Haftalara Yönelik İşlenen Müzik Dersleri ile İlgili Görüşleri*. Social Science Studies. 8(1), 01-19.
- Sönmez, V. (2000). *Öğretmenlik Mesleğine Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Varış, Y.A. (2007). *Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Anabilim Dalları Orkestra ve Yönetimi Dersi Sürecinin Betimlenmesi ve Değerlendirilmesi*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.



**Profesyonel Müzik Eğitimi Alan Otizimli Öğrenciler İçin Repertuvar Seçimi Stratejileri**  
*Repertoire Selection Strategies for Students with Autism who receive Professional Music Education*

**İpek Aktürk**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ipekkakturkk185@gmail.com

**Özet**

Farklı öğrenenler arasında dikkat çeken gruplardan biri olan otizimli bireylerin özel yetenekleri vardır ve bu yetenekler arasında müzik önemli bir yer edinir. Son yıllarda; Güzel Sanatlar Liseleri başta olmak üzere profesyonel müzik eğitimi alan otizimli öğrenciler daha sık görülür olmuştur.

Eğitimin sonuçlarıyla ölçüldüğü düşünülmektedir. Hangi türde müzik eğitimi alırsa alsın, bireyin öğrendiklerini, edindiği bilgi ve becerilerini sergilemesi gerek kendisi gerek ailesi gerekse eğitimcisi tarafından beklenir. Profesyonel müzik eğitiminde sadece sınavlarda değil; solo, koro, oda müziği ve/veya orkestra gibi dinleti ve konserler alınan eğitimin başarılı olmasında önemli birer etken olarak görülür ve önemsenir.

Otizimli bireylerle çalışan çalgı eğitimcilerinin en sık dile getirdiği hususlardan biri repertuvar seçimi olmaktadır. Bu sorunun çözümü için eğitimcilerin kendi aralarındaki sözlü iletişim ve görüşmeler dışında henüz somut bir çalışma ortaya koyulmamıştır.

Bu çalışmada; konservatuvarlarda eğitim alan otizimli öğrencilerle çalışan çalgı eğitimcilerinin öğrencileri için geliştirdikleri repertuvar seçim stratejileri belirlenmiştir.

Nitel, betimsel, tarama modelini esas alan, bir durum tespiti amacındaki çalışmada veriler yapılandırılmış görüşme tekniği ile toplanmış ve nitel tekniklere göre çözümlenmiştir. Eğitimci stratejilerinin belirlenmesinin benzer öğrencilerle çalışan eğitimciler için örnek olabileceği, yeni ve özgün bir çalışma olması bakımlarından çalışmanın önemli olduğu, araştırma konusunun ise sempozyumun temasına, özellikle de; repertuvar seçimi alt başlığına uygun olduğu düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Otizm, çalgı eğitimi, repertuvar

**Abstract**

*Individuals with autism, one of the groups that draw attention among different learners, have special abilities and music takes an important place among these abilities. In recent years, students with autism who receive professional music education, especially in Fine Arts High Schools, have been seen more frequently.*

*It is thought that education is measured by its results. Regardless of what kind of musical education one receives, it is expected by the individual, his/her family, and the educator to exhibit what he/she has learned, the knowledge and skills he/she has acquired. In professional music education, not only in exams, but also concerts and concerts such as solo, choir, chamber music and/or orchestra are seen as important factors in the success of the education received and given importance.*

*One of the most frequently mentioned issues by instrument educators working with individuals with autism is the selection of repertoire. For the solution of this problem, no concrete work has been put forward, apart from the verbal communications and interviews among the educators.*





*In this study, it will be tried to determine the repertoire selection strategies developed by instrument educators working with students with autism who are educated in conservatories.*

*In the study, which is based on qualitative, descriptive, scanning model and aims to determine a situation, data will be collected by structured interview technique and analysed according to qualitative techniques. It is thought that the determination of educator strategies can be an example for educators working with similar students, the study is important in terms of being a new and original study, and the research topic is suitable for the theme of the symposium, especially the sub-title of repertoire selection.*

**Keywords:** Autism, Instrument Education, Repertoire

## GİRİŞ

Müziğe yetenekli otizmlı bireylerin mesleki müzik eğitimleri dikkate alındığında eskiye nazaran artış gösterdiği bilinmektedir. Aileler, çocukları için nitelikli müzik eğitimcisi bulamadığı ve mesleki müzik alımlarında zorluklar yaşadıklarını sıklıkla dile getirmektedirler.

Mesleki müzik eğitimi verilen kurumalarda eğitimciler farklı öğrenen bireylere nasıl davranacaklarını bilmedikleri için çekingen bir tavır sergiledikleri de söylenenler arasındadır.

Eğitimcilerin ise repertuar seçimi konusunda ne gibi yol izledikleri, öğrencilerin tercihlerini dikkate aldıkları/almadıkları, tercih belirtemiyorsa ne yaptıkları bilinmemektedir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda otizmlı bireylerin mesleki müzik eğitimleri sırasında repertuar tercihinin nasıl yapıldığı merak konusu olmuş ve araştırma şekillenmiştir.

Bu çalışmada; mesleki müzik eğitimi alan otizmlı bireylerin repertuar seçimi stratejilerinin nasıl olduğu, öğrencinin farklılığını göz önünde bulundukları/bulundurmadıkları, birlikte müzik yaptıkları/yapmadıkları, öğrencinin istihdamına yönelik ne gibi çalışmalar yaptıkları ve diğer eğitimcilerle iletişim halinde olup olmadıkları belirlenmiştir.

### Otizm

Otizm “erken çocukluk çağında belirtileri görülmeye başlayan bir nörogelişimsel bozukluktur” (Mukaddes, 2018:1). Kesin tanısı için kullanılan nesnel (objektif) bir yöntem yoktur. Gözleme dayanarak ve aileden alınan bilgilere göre tanı konur (Korkmaz, 2017:21).

Otizmlı bireylerin sayısı gün geçtikçe artış göstermektedir Genel olarak 36 aydan sonra fark edilmeye başlanmaktadır... Daha farklı bir ifade ile otizmin belirtileri, beynin farklı biçimde gelişmesi sebebiyle ortaya çıkmaktadır (Mukaddes, 2018: 1).

Pektaş’ın Diken’den alıntılıdığına göre otizm spektrum bozukluğu psiko-motor gelişimi, dil gelişimini, bilişsel gelişimi, sosyal ve duygusal gelişim gibi birden fazla gelişim alanını ve gelişim dönemini etkileyen bir bozukluktur (2019:17).

Otizm bir hastalık değil farkındalıktır. Son yıllarda bu farkındalığın giderek artış göstermekte olduğu ve otizmlı bireylerin sosyal gelişimleri için çalışmalar yapıldığı araştırmalar sonucu ortaya koyulmuştur.

Otizmlı bireylerin birbirinden farklı özellikleri vardır. Ergün bunu; “Her otizmlı çocuğun bir frekansı olduğunu öğrendim” (2022: 14) şeklinde açıklamıştır.

### Otizm ve Müzik

Otizm ve Müzik ortak alanında yapılmış olan çalışmalar oldukça az olmasıyla beraber son yıllarda giderek artış göstermektedir.



Müzik Eğitimi Uğur Türkmen tarafından 2021 yılında kurulan Otizm ve Müzik Yaz Okulu bunun en nitelikli örneğidir.

Müzik, her birey gibi, özel gereksinimli bireyler için de yaşamı renklendiren ve bireyin hayat kalitesini arttıran önemli bir unsur olmasının yanında, sanatsal ve terapötik yönüyle bireylerin eğitim süreçlerine ve kişisel gelişimlerine önemli katkılar sağlar (Göklen, A. ve Evginer, G. 2022:109).

Pektaş (2016: 109)'a göre; müziğin, doğru ve etkili kullanılması otizmlili çocukların bilişsel ve sosyal becerilerinin gelişimini; aileleri ve çevreleri ile iletişime geçmelerini ve kavram-beceri öğretilmesi sürecinde başarılı sonuçlar elde edilmesini sağlamaktadır.

### **Profesyonel (Mesleki) Müzik Eğitimi**

Uçan'a göre; mesleki müzik eğitimi, müzik alanının bütünü, bir kolunu, dalını, o bütün, kol veya dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları, yeterlikleri, birikimi kazandırmayı amaçlar... Sağlıklı bir mesleki müzik eğitimi için sağlam bir genel müzik eğitimi ve ona dayalı güçlü bir özengen müzik eğitimi almış olmak gerekir. Çünkü böyle bir eğitim çok güvenli bir temel oluşturur. Böyle bir temel oluşturmanın en doğru, en etkili ve en iyi yolu genel müzik eğitimi ile özengen müzik eğitimi birlikte, eşzamanlı ve eşgüdümlü almaktır (2018: 36,37).

Mesleki müzik eğitimi, çeşitli dallarıyla çok geniş bir alana yayılmakla kalmamış, disiplinler arası olmasıyla da farklı disiplinlerin içerisinde kendisine yer edinebilmiş bir alandır (Türkmen, 2020: 16).

Farklı öğrenenler arasında dikkat çeken gruplardan biri olan otizmlili bireylerin özel yetenekleri vardır ve bu yetenekler arasında müzik önemli bir yer edinir.

Son yıllarda olumlu gelişmeler olduğu gözlemlenmiş, otizmlili yetenekler profesyonel müzik eğitiminde daha çok görülür olmuşlardır.

### **Araştırmanın Problem Cümlesi**

Problem Cümlesi;

“Profesyonel Müzik Eğitimi Alan Otizmlili Öğrenciler İçin Repertuar Seçimi Stratejileri” olarak,

Alt Problemler ise;

1. Öğrencinizin farklılığını göz önünde bulunduruyor musunuz?
2. Eserleri öğrencinize uygun seçiyor musunuz?
3. Birlikte müzik yapıyor musunuz?
4. Diğer eğitimcilerle iletişim halinde misiniz?
5. Öğrencinizin mezun olduktan sonra ne yapacağına yönelik çalışmalarda bulunuyor musunuz? olarak belirlenmiştir.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmada; konservatuvarlarda eğitim alan otizmlili öğrencilerle çalışan çalgı eğitimcilerinin öğrencileri için geliştirdikleri repertuar seçim stratejileri belirlenmiştir. Elde edilen veriler neticesinde araştırmacı tarafından öneriler sunulacak olması, bilimsel yayımlar ile ilgililere paylaşılması çalışmanın amaçları arasındadır.



### **Araştırmanın Önemi**

Çalışma; repertuar seçim stratejisine dikkat çekmesi, repertuar seçimi alt başlığına uygun olarak bu alanda çalışma yapmak isteyenlere eğitimcilerin verdiği cevaplar doğrultusunda ilgililere ön bilgi sunacak ve kaynak teşkil edecek olması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

### **Yöntem**

Çalışma; nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülmüştür.

Yapılandırılmış görüşme yöntemiyle veriler toplanmıştır. Veriler gönüllü olarak katılan konservatuarlarda eğitim alan otizmlili bireylerin bireysel çalgı eğitimcilerine yönlendirilmiş ve yapılandırılmış görüşme yolu ile toplanmıştır. Sorular, uzmanların görüşleri alınarak şekillendirilmiştir.

### **Araştırmanın Modeli**

Çalışma; Profesyonel Müzik Eğitimi Alan Otizmlili Öğrenciler İçin Repertuar Seçimi Stratejileri'nin incelenmesi bakımından betimsel tarama modeli içerisinde yer alabilir.

Nitel araştırmada insanların kendilerinin ve diğerleriyle olan ilişkilerinin incelenmesini sağlayan ve daha çok karşılıklı etkileşim gerektiren stratejiler kullanılmaktadır... Survey olarak da adlandırılan yapılandırılmış görüşmelerde kapalı uçlu sorular önceden belirlenmiş ve cevapları kategorize edilmiştir. Görüşmeciler, görüşülenlerle yüz yüze, elektronik ortamda (bilgisayar destekli veya internet üzerinden), telefonla ya da bunların bir veya birkaçının bir arada olduğu surveyler uygulayabilirler (Demir, 2010: 290-291).

Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun bir biçimde "gözleyip" belirleyebilmektir... Tarama modeli ile yapılan bir araştırmanın iki temel sığınağı vardır. Bunlar veri bulma ile kontrol güçlükleridir (Karasar, 1994: 77).

### **Yapılandırılmış Görüşme**

Araştırmada veriler yapılandırılmış görüşme aracılığı ile elde edilmiş ve nitel tekniklere göre çözümlenmiştir.

Görüşme; "en az iki kişi arasında sözlü olarak sürdürülen bir iletişim sürecidir. Görüşme, araştırmada cevabı aranılan sorular çerçevesinde ilgili kişilerden veri toplama şeklinde ifade edilebilir" ... Yapılandırılmış görüşmelerde araştırmacının belirli bir sırayla önceden hazırlanmış olduğu sorular vardır. Bu yaklaşım kendi kendine yapılan anketin tersine görüşmeciye ihtiyaç duyulduğu anda kaynak kişinin sorularına cevap verme imkanları sağlar (Büyükoztürk vd, 2019: 158 - 159).

### **Verilerin Analizi**

Araştırmanın veri toplama aşamasında hazırlanmış olan yapılandırılmış sorular uzmanlara yöneltilmiştir. Uzmanların gerekli düzeltme ve önerilerinden sonra gönüllü olarak katılan konservatuarlarda eğitim alan otizmlili bireylerin bireysel çalgı eğitimcilerinden yapılandırılmış görüşme yolu ile toplanmıştır. Etik olarak isim vermemek için eğitimciler KE1'den KE3'e kadar kodlanmıştır. Eğitimcilerin verdiği yanıtlar içerik analizi yapılarak bulgulara ulaşılmıştır.



## BULGULAR VE YORUMLAR

### 1. Alt Probleme İlişkin Sorular

#### Öğrencinizin farklılığını göz önünde bulunduruyor musunuz?

Bu alt problemin yanıtlanması için eğitimcilere 3 soru yöneltilmiştir.

#### 1. Öğrencinizin bireysel farklılığını dikkate alıyor musunuz?

*KE1. Yalnızca otizmliler değil, tüm öğrencilerimin bireysel farklılığını dikkate alıyorum*

*KE2. Sadece otizmlilerde değil tüm öğrencilerimde her türlü bireysel farklılığa önem verip dikkate alıyorum.*

*KE3. Evet.*

Eğitmcilerin verdikleri cevaplara bakıldığında; sadece otizmliler değil, bütün öğrencilerin farklılıklarını dikkate aldıkları belirlenmiştir.

#### 2. Öğrencinizin fizyolojik yapısına dikkat ediyor musunuz?

*KE1. Evet, öğrencimin fizyolojik yapısına dikkat ediyorum. Bu noktada doğru teknik becerileri kazandırabilmeyi önemsiyorum.*

*KE2. Eğer gözle görülür fizyolojik bir sorun yoksa çok dikkat etmiyorum, sadece ellerine bakıyorum.*

*KE3. Evet.*

Eğitmciler; öğrencilerin fizyolojik yapılarına dikkat etmektedir.

#### 3. Öğrencinin hazır bulunuşluk seviyesine dikkat ediyor musunuz?

*KE1. Evet, buna dikkat ediyorum. Eser seçimi, egzersiz ve çalışmalarını buna göre belirliyorum*

*KE2. Evet, kesinlikle, hazır bulunuşluk zaten öğrenciye karşı oluşturduğum ilk yargımı şekillendiriyor*

*KE3. Evet.*

Öğrencilerin fizyolojik yapılarını dikkate alarak ders planının hazırlandığı belirlenmiştir.

### 2. Alt Probleme İlişkin Sorular

Eserleri öğrencinize uygun seçiyor musunuz?

Bu alt problemin yanıtlanması için eğitimcilere 6 soru yöneltilmiştir.

#### Hangi dönemden eserleri tercih ediyorsunuz?

*KE1. Her dönemden eserler çalışıyoruz.*

*KE2. Okulumuzun sınav müfredatına dikkat ederek eser seçimi yapıyorum, kendi isteğime göre yapıyorum. Genellikle her dönemden eserler mevcut müfredatımızda.*

*KE3. 4 dönemden eser vermeye özen gösteriyorum.*

Eğitmciler her dönemden eser tercih etmektedir.

#### Türk eserleri çaldırıyor musunuz?

*KE1. Türk bestecilerimizin eserlerinden çalmak üzere belirledik ancak yaşanan deprem sebebiyle derslerin farklı bir süreçte işlenmesi sonucu bu eseri çalışmaya zaman kalmadı.*



KE2. Sınav müfredatımızda bulunuyor, çaldırıyorum.

KE3. Evet.

Eğitmciler, sınav müfredatına uygun olarak eserler vermekte, müfredatta Türk eserlerin olması gerekiyorsa çaldırmaktadırlar.

### **Eserlerin melodik olup olmamasına dikkat ediyor musunuz?**

KE1. Melodik olmayan eser var mı?

KE2. Diğer öğrencilerimde dikkat etmiyorum fakat otizmlili öğrencilerimde dikkat ediyorum evet.

KE3. Hayır.

Eğitmcilerden biri melodik olmayan eser olmadığını dile getirmiş, diğerleri ise buna dikkat etmediklerini belirtmiştir.

### **Eslerin kolay ve zorluğuna dikkat ediyor musunuz?**

KE1. Eser seçiminde öğrenci düzeyini ve yapabilirliğini göz önünde bulunduruyorum.

KE2. Öğrencimin hazır bulunuşluğunu bildiğim için bu konuda daha rahat seçiyorum eserleri ama zor olması taraftarıyım.

KE3. Evet.

Öğrencilerin seviyesine uygun olarak kolay/zor eser tercih etmektedirler.

### **Az ve öz mü yoksa çok sayıda eser ve etüt vermeyi mi tercih ediyorsunuz?**

KE1. Az ve öz diyebilirim. Bir eser ya da etüdü tam anlamıyla çalışmadan geçmeyi uygun bulmuyorum.

KE2. Kesinlikle çok sayıda eser ve etüt vermeyi tercih ederim gelişimi için.

KE3. Öğrencinin seviyesine ve hazır bulunuşluğuna göre konçerto, sonat, eşlikle eser ve etüt olmak üzere her dönem 4 eser veriyorum.

Öğrencinin seviyesine uygun olarak çok sayıda, az sayıda ya da her dönemden eser tercih ettikleri belirlenmiştir.

### **Öğrencinin beğenisini dikkate alıyor musunuz?**

KE1. Evet. Düzeyine uygun eserler arasından beğendiği eseri çalışmak üzere seçmesine olanak sağlıyorum.

KE2. Hayır.

KE3. Evet.

Öğrencilerin beğenisi göz önünde bulundurulmaktadır.

## **3. Alt Probleme İlişkin Sorular**

### **Birlikte müzik yapıyor musunuz?**

Bu alt problemin yanıtlanması için eğitimcilere 1 soru yöneltilmiştir.

**1. Birlikte müzik yapabilmek için dersleriniz var mıdır? Varsa hangi dersler, hangi dönemden eserler seslendiriyorsunuz?**



**KE1.** Farklı çalgı çalan öğrencilerle bir araya gelerek, birlikte müzik yapabileceği derslerimiz var. İki öğrencinin de konser repertuarına uygun eserler seçiyoruz. Şimdiye kadar romantik dönem ağırlıklı çalıştığımızı söyleyebilirim.

**KE2.** Müfredatımızda yer alan Duo Piyano dersi dâhilinde beraber müzik yapıyoruz, dört el eserleri tercih ediyoruz. Birçok dönemden eser seçmeye çalışıyoruz.

**KE3.** Her hafta 1 ders 2 flüt eserlerini birlikte seslendiriyoruz. Her dönemden eser çalışıyoruz.

Birlikte müzik yapmak için müfredatlarında dersler olduğu ve öğrencilerle birlikte müzik yaptıkları söylenmiştir.

#### **4. Alt Probleme İlişkin Sorular**

##### **Öğrencinin sahne almasına dikkat ediyor musunuz?**

Bu alt problemin yanıtlanması için eğitimcilere 1 soru yöneltilmiştir.

##### **1. Dinleti, konser, resitallere yönelik eserler ile sınavlara yönelik eserler arasında ayırım yapıyor musunuz?**

**KE1.** Konserlerde kendinden emin olduğu ve rahat hissettiği eserleri çalmasına öncelik veriyorum.

**KE2.** Hayır yapmıyorum. Zaten sınav için hazırladığımız eserleri konserde de seslendiriyoruz.

**KE3.** Sınavlarda 4 dönemden 4 farklı eserden sorumlular. Konserde sadece eşlikle bir eser çalıyorlar.

Böyle bir ayırım olmadığı belirlenmiştir.

#### **5. ALT PROBLEME İLİŞKİN SORULAR**

##### **Diğer eğitimcilerle iletişim halinde misiniz?**

Bu alt problemin yanıtlanması için eğitimcilere 2 soru yöneltilmiştir.

##### **1. Okulunuzda bulunan diğer derslerin eğitimcileriyle iletişim halinde misiniz?**

**KE1.** Evet.

**KE2.** Evet.

**KE3.** Evet.

Eğitimcilerin, okullarında bulunun diğer eğitimcilerle iletişim halinde olduğu belirlenmiştir.

##### **1. Ülkemizdeki diğer konservatuvarlarda eğitim alan öğrencilerin repertuvarlarına yönelik eğitimcilerle iletişim halinde misiniz?**

**KE1.** Evet.

**KE2.** Hayır değilim.

**KE3.** Evet.

2 eğitimcinin diğer konservatuvarlarda bulunan eğitimcilerle iletişim halinde oldukları, 1'inin ise iletişim halinde olmadığı belirlenmiştir.

#### **6. ALT PROBLEME İLİŞKİN SORULAR**



## **Öğrencinizin mezun olduktan sonra ne yapacağına yönelik çalışmalarda bulunuyor musunuz?**

Bu alt problemin yanıtlanması için eğitimcilere 2 soru yöneltilmiştir.

### **1. Öğrencinizin mezun olduktan sonra ne yapacağına yönelik çalışmalarda bulunuyor musunuz?**

*KE1. Henüz lisans birinci sınıfta olduğundan buna karar vermek için erken olduğunu düşünüyorum fakat bazı araştırmalarım var.*

*KE2. Yardımcı olmaya çalışıyorum, ailesi ile fikir alışverişinde bulunuyoruz.*

*KE3. Evet.*

Eğitmcilerin genel olarak aileleriyle de iletişim halinde oldukları ve mezun olduktan sonra ne gibi çalışmalar yapacağına yönelik fikir paylaşımlarında buldukları belirlenmiştir.

### **2. Öğrencinin istihdamına yönelik ne gibi çalışmalar yapılabilir? Neler önerirsiniz?**

*KE1. Öğrencinin birlikte çalma yönü güçlendirilerek iyi bir eşlikçi olması desteklenebilir.*

*KE2. Zaten eğitim hayatı boyunca oluşturduğumuz bir repertuvar oluyor, onun dışında herhangi bir repertuvar seçmiyorum.*

*KE3. Kültür Bakanlığı, Halk Eğitim Merkezi, Gençlik Merkezi, Milli Eğitim Bakanlığı Sanat Merkezleri, Belediye Orkestraları.*

Piyano çalan öğrenci için eşlikli çalma yönünün güçlendirmek ve iyi bir eşlikçi olması için çalışmalar yapıldığı bunun dışında çeşitli belediye, merkezler ve orkestralarda çalabilecekleri belirlenmiştir.

## **SONUÇLAR VE ÖNERİLER**

Eğitmcilerin verdikleri cevaplara göre; sadece otizmlili öğrencilerinin değil diğer öğrencilerinin de farklılığını dikkate aldıkları, fizyolojik yapılarına ve hazırbulunuşluk seviyelerine dikkat ettikleri,

Her dönemden eser seçtikleri, özellikle türk bestecilerin eserlerinden de çaldırdıkları, öğrencinin düzeyine göre eser (kolay/zor) seçtikleri, bazı eğitimcilerin az ve öz, bazılarının ise çok sayıda eser ve etüt vermeyi tercih ettikleri, çoğunlukla öğrencinin beğenisini dikkate aldıkları,

Farklı çalgı çalan öğrencilerle bir araya gelerek, birlikte müzik yapabileceği derslerinin olduğu ve romantik dönemden eser tercih ettikleri, müfredatlarında yer alan Duo Piyano dersi dâhilinde beraber müzik yaptıkları ve birçok dönemden dört el eserleri tercih ettikleri,

Konserlerde kendinden emin olduğu ve rahat hissettiği eserleri çalmasına öncelik verdikleri ve dinleti, konser, resitallere yönelik eserler ile sınavlara yönelik eserler arasında ayırım yapmadıkları, öğrencinin sahne almasına çok önem verdikleri,

Çalıştıkları ve diğer kurumlardaki eğitimcilerle iletişim halinde oldukları,

Öğrencinin birlikte çalma yönü güçlendirilerek iyi bir eşlikçi olmasının desteklenebileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Eğitmcilerin diğer konservatuvarlarda bulunan eğitimcilerle iletişim halinde olup neler yapılabilir konusunda fikir paylaşımlarında bulunmaları,



Öğrencilerin eser seçimleri konusunda isteklerini belli etmeleri için işbirliği yapıp fikir paylaşımları ortaya koyulması,

Özellikle eşlikli çalma gibi derslerin öğrencilere sosyal becerilerini kazanmaları için etkisi olacağından bu gibi derslerin müfredatta sayısının artırılması,

Öğrenci ve eğitimcinin birlikte müzik yapmasının aralarında olumlu bir bağ oluşabileceği düşünüldüğü için bu konunun önemsenmesi,

Öğrencilerin istihdamına yönelik diğer eğitimci ve ailelerle iletişim halinde olup örneğin Türkiye'nin çeşitli yerlerinde Çalıştaylar düzenleyip fikir paylaşımları yapılması önerilmektedir.

### KAYNAKÇA

Büyüköztürk, Ş.; Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F., (2019). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Demir, O. Ö. (2010). *Nitel Araştırma Yöntemleri, Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Edt: Kaan Böke, İstanbul: Alfa Yayınları.

Göklen, A. ve Evginer, G. (2022). Müziğe Yetenekli Otizmli Bireylerin Eğitimlerini Destekleyici Çalışmalar: Otizm ve Müzik Yaz Okulu Örneği. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 8(15), 105-131.

Karasar, N. (1994). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler*. Ankara: 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd.

Korkmaz, B. (2017). *Ah Şu Otizm*. İstanbul: Aba Organizasyon, Eğitim ve Danışmanlık Ltd. Şti.

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

Pektaş, S. (2016). Otizm Spektrum Bozukluğu Tanısı Almış Çocuklarda Müzik Eğitiminin Önemi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 4(1), 95-110. DOI: 10.7816/sed-04-01-06

Pektaş, S. (2019). *Müzikal Etkinliklere Dönüştürülmüş Sosyal Öykü Uygulamalarının Gelişimsel Yetersizliği Olan Çocuklara Sosyal Beceri Öğretiminde Etkililiği*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.

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

Türkmen, E. F. (2020). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri*, Ankara: Pegem Akademi.





## Çok Kanallı Bateri Bileşenlerinin Müzik Prodüksiyonu Perspektifinden Makine Öğrenimi Algoritmalarıyla Sınıflandırılması

*Classification of Multi-Channel Drum Components from a Music Production Perspective by Machine Learning Algorithms*

**İsmet Emre Yücel**

Sakarya Üniversitesi  
eyucel@sakarya.edu.tr

**Ulaş Yurtsever**

Sakarya Üniversitesi  
ulas@sakarya.edu.tr

### Özet

Bateri seti birçok müzik tarzının aranjmanında önemli bir yere sahiptir. Makine öğrenmesi tabanlı sınıflandırma yöntemleri ise mühendislikten, Tıp'a oldukça geniş bir alanda uzun yıllardır uygulanmakta ve başarılı sonuçlar vermektedir. Bu çalışmanın amacı müzik prodüksiyonu perspektifinden bateri seti bileşenlerini sınıflandıracak bir makine öğrenmesi modeli geliştirmektir. Bu amaçla yakın tarzda 50 adet çok kanallı müzik projesi belirlenmiştir. Bu projelerin içerisinde bateri setine ait ses kanalları, müzik prodüksiyonu perspektifine uygun olarak kick, snare, hi-hat, toms, overhead ve room sınıflarını oluşturacak şekilde gruplandırılmıştır. Oluşturulan gruplar içerisindeki ses dosyalarından zaman ve izge temelli öznitelikler ve bu özniteliklerin her biri için ortalama, standart sapma, medyan ve varyans istatistikleri hesaplanarak bir öznitelik vektörü elde edilmiştir. Böylece 126188 örnek audio verisinden oluşan bir veri seti ortaya çıkmıştır. Bu veri seti K-Nearest Neighbor, Random Forest ve Decision Trees algoritmaları ile eğitilmiş ve %84,42 model doğruluk oranı ile en başarılı algoritmanın Random Forest algoritması olduğu tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik teknolojileri, otomatik çalgı tanımlama, bateri bileşenlerini tanımlama, yapay zeka, makine öğrenmesi

### Abstract

*The drum set plays an essential role in the arrangements of many musical styles. From engineering to medicine, machine learning applications have been applied in many areas, providing successful results over the years. This study aims to develop a machine-learning model to classify the drum set components from the music production perspective. For that purpose, the drum set-related tracks from 50 multi-channel music projects are grouped as kick, snare, hi-hat, toms, overhead, and room classes, accordingly to the music production perspective. While extracting temporal and spectral audio features for each audio file, mean, standard deviation, median, and variance are preferred statistics to build the research dataset. The emerging dataset has 126188 rows and was used to train K-Nearest Neighbor, Random Forest, and Decisions Tree machine learning algorithms. Consequently, the Random Forest provided the best classification result (%84.42) comparing the other machine learning algorithms for drum components.*

**Keywords:** Music technology, musical instrument detection, drumset component recognition, artificial intelligence, machine learning

## GİRİŞ

Müzikte vurmali çalgılar önemli bir yere sahiptir. İnsanlık tarihi boyunca vurmali çalgılar, kültürel ifadelerin, ritüellerin, müziklerin ve iletişimin önemli bir parçası olmuş, farklı kültürlerde farklı şekillerde anlam kazanmış ve kullanılmış olan bu çalgılar, insanların ifade biçimleri ve etkileşimleri üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Vurmali çalgılar popüler müzikte temel bir aranjman ögesi olup modern müzik yapımının ve performansının önemli bir parçasıdır. Bateri ise vurmali çalgıların daha organize hale getirildiği bir çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Baterinin evrimi, zaman içinde farklı çalgıların bir araya getirilmesi ve teknolojik gelişmelerle şekillenmiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru müzisyenler farklı vurmali çalgıları tek bir çerçeve üzerinde birleştirerek ilk bateri setini oluşturmaya başladı. Farklı çalgıların bir araya getirilmesi, daha çeşitli ve zengin seslerin elde edilmesini sağladı. 20. Yüzyılın başlarında bando takımlarında bas davul ve trampet bir arada kullanılmakta ve yine bu setlere düdük, çan, timpani, zil gibi diğer vurmali çalgılar eklenmekteydi. Hartigan (1995) bateri setinin günümüzdeki formunu 1940'lı yıllarda Caz müziği ile aldığını belirtmiştir. Bununla birlikte Pop, Rock, Caz ve diğer popüler müzik türlerinin yükselişi, bateri setlerini müzikte daha işlevsel hale getirdi (Brown, 1990). Günümüzde bateri setleri elektronik bileşenlerin entegrasyonu ve dijital ses işleme teknolojisinin kullanımı ile de daha da çeşitlenmiştir. Literatürde davul seti olarak da adlandırılan bateriler temelde kick (bas davul), snare (trampet), toms (alto davullar), floor toms (tomtomlar) olarak adlandırılan davullar ve hihat (pedal-zil), ride, crash olarak adlandırılan zillerden oluşmaktadır (Şekil 1).

**Şekil 27. Standart Bir Bateri ve Bileşenleri**



Tıpkı diğer ritmik çalgılar gibi baterinin müzikteki temel fonksiyonu icracıları hem kendi aralarında hem de performans sırasında ya da sonrası dinleyici ile senkronize etmektir. Bununla birlikte müzikteki duygu durumunun icracı ve dinleyicilere aktarılması, müzikal anlatının pekiştirilmesi bateri ve bileşenlerinin popüler müzikteki temel işlevleri arasında sayılabilir. Müzik türleri (genre) perspektifinden bakıldığında ise caz, pop, rock, elektronik dans müziği vb. türlerin ve ilgili alt türlerinin büyük kısmında yer alan bateriler çeşitli ebatlar, farklı bileşenler ile oluşturulmakta ve farklı teknikler (örneğin farklı baget tutuşları) ile icra edilmektedir. Owsinski (2014) popüler müzikte aranjman öğelerini 5 kategoride sıralamış ve davul setini “foundation” kategorisinde yer vermiştir (s. 41).



Müzik prodüksiyonunda baterinin kaydedilmesinin diğer çalgıların kaydedilmesine göre daha karmaşık olduğu görülmektedir. Bunun nedeni standart bir baterinin çeşitli membranofon ve idiofon bileşenlerden oluşması ve bu bileşenlerin birbirlerine fiziki olarak farklı uzaklıklarda konumlandırılmalarıdır. Ancak gerek bileşenlerin ses çıkışlarının yüksek oluşu, gerekse de mikrofonlar arasındaki mesafelerin yeteri kadar uzak olmaması kanallar arasında ses sızmalarına neden olmaktadır. Söz konusu sızıntılar tüm kanallar aynı anda dinlendiğinde faz farkına neden olmakta ve özellikle düşük (low) ve orta-düşük (low-mid) frekansların cılızlaşmasına, stereo imajda modülasyonların oluşmasına neden olmaktadır. Bununla birlikte her bir bileşeni mikrofonlamak yeterli olmayıp, bateryi tek bir kaynak gibi düşünülerek mikrofonlamak ve dolayısı ile bulunduğu mekânın tınısının da kaydetmek de sıklıkla karşılaşılan bir uygulamadır. Bu nedenle çok kanallı projelerde setin genelini ve zilleri kaydetmek için baş üstü (overhead) mikrofonlar ve setten biraz daha uzak konumlandırılarak ambiyansın kaydedildiği oda (room) mikrofonları genelde stereo bir çift olarak yerleştirilirler. Elbette müzik tarzı, icracının tercihi ve prodüksiyonun içeriğine uygun olarak farklı büyüklükte davul setleri dolayısı ile farklı mikrofonlama senaryoları uygulanabilir. Bunlardan en basit olanı üç mikrofon ile bir setin kaydedildiği Glyn Johns mikrofonlama tekniğidir (Owsinski, 2013:110). Prodüksiyonda her bir bileşenin kaydedildiği kanal o bileşenin adı ile adlandırılmaktadır. Bu nedenle çok kanallı müzik projelerinde kick, snare, toms, floor toms, hihat, ride, overhead, room gibi kanal isimlendirmeleri yaygın olarak kullanılmaktadır.

### **MIR/ACA, Çalgı Tanımlama**

Müzik bilgisi alma (Musical Information Retrieval, MIR) audio ve audio olmayan (MIDI, XML, vb.) müzikal formatlardan metadata elde edilmesini, ilgili verilerin işlenmesi ve yorumlanmasını amacıyla yazılım algoritmalarının geliştirildiği bir araştırma alanıdır. Böylece müziğin içeriği ile ilgili örneğin tempo, harmoni, melodik yapı algoritma ile tanımlanabilir (Burgoyne vd., 2015). Audio söz konusu olduğundan düşük seviye (low-level) olarak adlandırılan özniteliklerin elde edilmesinde ses içerik analizi (Audio Content Analysis, ACA) algoritmaları kullanılmaktadır. Basit olarak iki grupta toplanan zaman ve izge temelli nicel verilerden oluşan düşük seviye öznitelikler matematiksel formüller ile doğrudan sinyalden elde edilmektedir. Elde edilen veriler audio parmak izi (audio fingerprinting), müzik türü (genre), müzikal duygu durum (music emotion recognition), çalgı tanımlama (musical instrument recognition) gibi müzik sınıflandırma sistemlerinin geliştirilmesinde kullanılır (Lerch, 2021). Yine ACA çalışmaları müzik prodüksiyonunda karşılaşılan zorluk ve problemlerin çözülmesi, rutinlerin otomatikleştirilmesi amacı ile otonom ya da yardımcı sistemlerin geliştirilmesinde kullanılmaktadır (Yücel ve Özdemir, 2021; Man vd., 2014; Mimilakis vd., 2020; De Man vd., 2019; Ronan vd., 2015; Manjunath vd., 2020).

Bu çalışmanın da konusu olan çalgı tanımlama ile ilgili literatür incelendiğinde, tek kaynaklı ve çok kaynaklı kayıtlardan oluşan ses dosyalarındaki çalgıların belirlenmesi ile ilgili iki temel senaryo olduğu görülmektedir (Shreevathsa, 2020). Bununla birlikte yine çalgı tanımlamada kaynak tipinin monofonik, homofonik, heterofonik ve polifonik olduğu durumlarla da karşılaşılmaktadır (Jadhav, 2015). Öte yandan davul seti bileşenlerinin sınıflandırılması ile ilgili çalışmalar 20 yıllık aşkın bir süredir devam ettiği görülmektedir. Bu bağlamda ilk detaylı çalışmalarda davul seti bileşenlerinin sınıflandırılmasındaki en ilgili öznitelikler araştırılmıştır (Herrera vd., 2002). Yoshii ve diğerleri (2007) polifonik kaynaklardan başlangıç noktası bulabilen spectrogram modeli ile bas davul, trampet ve hi-hat bileşenlerini tanımlayabilen bir model önermişlerdir. Steelant ve diğerleri (2005) davul seslerinin tanınmasında karşılaşılan farklı zorluk seviyelerini; İzole edilmiş davullar, üst üste gelen vuruşlar ve diğer çalgılarla üst üste gelen davul sesleri olacak şekilde 3 durumda kategorize etmiş ve izole bas davul ve trampet seslerini ayırt etmede iki farklı SVM (Suppor



Vector Machine) algoritması ve çeşitli özniteliklerin bu algoritmalar ile elde edilen performans sonuçlarını kıyaslamıştır. Souza ve diğerleri (2015) ayrı ayrı davul bileşenlerin sınıflandırılmaları yerine China, Crash, Hi-hat, Ride ve Splash gibi farklı tipteki zil seslerinin sınıflandırılmasına odaklanmış ve en iyi sınıflandırmanın SVM algoritması ile elde edildiğini belirtmişlerdir. Gajhede ve diğerleri (2016) akustik ve sentezlenmiş MLS (Mel scale log magnitude spectrogram) üzerinden tanımlı 3000'den fazla Bas Davul, Trampet ve Hihat kaydını, farklı CNN (Convolutional Neural Network) algoritmaları ile sınıflandırmış ve batch normalization seçeneği ile %97 başarı elde etmiştir.

Bu çalışmada ise ACA literatüründe yer alan çalgı tanımlama algoritmalarını kullanarak bateri bileşenlerini sınıflandıracak makine öğrenmesi algoritmalarının karşılaştırmalı analizi yapılmaktadır. Diğer çalışmaların aksine bu çalışmada çalgı tanımlama literatürü müzik prodüksiyonu perspektifinden ele alınarak veri seti oluşturulmuştur. Böylece burada örneklenen makine öğrenmesi yaklaşımı müzik prodüksiyonunda örneğin kütüphaneden ilgili davul örneklerinin (samples) seçimi, otomatik mikraj ile ilgili modellerin geliştirilmesinin yanı sıra müzik transkripsiyonu, icra, tavır gibi uygulamalarda da kullanılabilir.

## YÖNTEM

Makine öğrenmesi modelleri yapay zeka uygulamalarının önemli bir parçasıdır. Makine öğrenmesi yöntemleri önceden belirlenmiş kurallar yerine veri setlerindeki kalıpları veya ilişkileri otomatik olarak belirleyerek çıkarımlar yapar. Diğer birçok alanda olduğu gibi, bu yöntemler müzik prodüksiyonunda karşılaşılan problemlerin çözümünde yüksek potansiyele sahiptir. Bu çalışmada öncelikle çalgı tanımlama (Instrument Recognition, IR) literatürü müzik prodüksiyonu perspektifinden değerlendirilerek bir veri seti oluşturulmuş ve bu veri seti denetimli makine öğrenmesi (Supervised Machine Learning) modelleri ile eğitilerek en iyi model tespit edilmiştir.

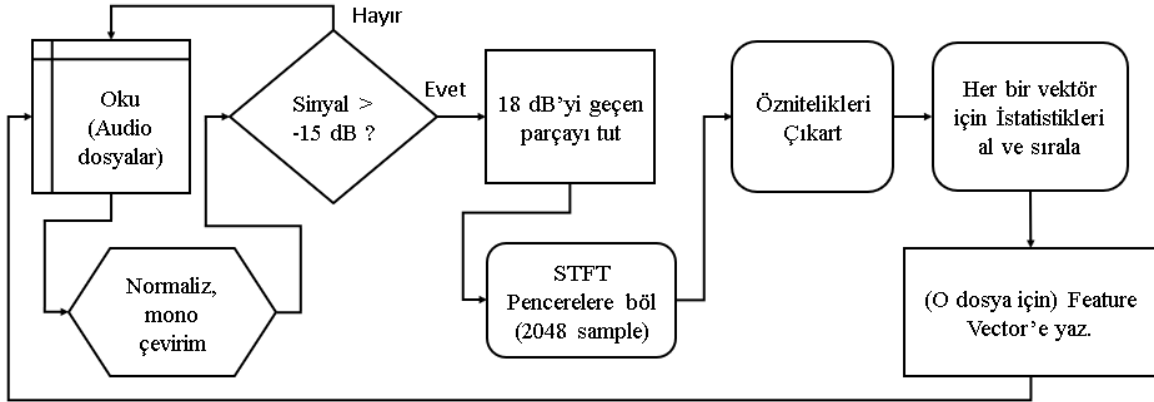
### Verilerin Elde Edilmesi

Bu çalışmada kullanılacak veri seti için Alt Rock / Blues / Country Rock / Indie / Funk / Reggae kategorisinde sıralanmış olan 50 farklı müzik projesinden akustik davul kayıtları alındı (Senior, 2018). Bu kayıtlardaki bileşenler müzik prodüksiyonu perspektifinden kick, snare, hi-hat, toms, overheads ve room olacak şekilde gruplandırıldı.

Gruplandırılan ses dosyalarından zaman ve izge temelli öznitelikler ile bu özniteliklerin her biri için ortalama, standart sapma, varyans, medyan istatistikleri hesaplandı. Bu hesaplamaların gerçekleştirilmesinde C++, Python ve Matlab programlama dillerinde müzik ve audio sinyal işlemeye imkân sağlayan pyACA (Lerch, 2022) kütüphanesi kullanılmış olup, ses dosyalarındaki sessiz kısımları ortadan kaldırmak, kanallara gelen düşük seviye sızıntıları öznitelik hesaplamasından hariç tutmak ve davul bileşenlerinin atak kısımlarının tespiti için bir Python kütüphanesi olan librosa'dan faydalanıldı (McFee vd., 2015). Bu amaçla geliştirilen algoritma (Şekil 2) ses dosyalarını normalize ettikten sonra sinyalin -15 dB RMS'e düştüğü noktalarda öznitelik hesabını pencere uzunluğu 2048 sample ve hop (pencere iç içe geçme) değeri %50 olacak şekilde her bir ses dosyası için ayrı ayrı hesaplamakta ve öznitelik vektörüne yazılmaktadır. Bu hesaplama sonucunda tüm ses dosyalarından öznitelik çıkarımı ile 126188 satırlık ve (bir tanesi bateri bileşenlerinin sınıf isimlerini temsil etmek üzere) 125 sütunluk bir veri seti elde edilmiştir. Elde edilen öznitelikler ve istatistikler Tablo 1'de verilmiştir.



Şekil 28. Öznitelik Çıkartma Algoritması Akış Diyagramı



Tablo 1. pyACA Kütüphanesi ile Elde Edilen Öznitelikler

|                                   |                                                                                                                                                                                                                     |
|-----------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Zaman temelli (Temporal Features) | ACF (Auto Correlation Function) Coefficient, Max ACF, Envelop 1, Envelope 2, RMS 1, RMS 2, ZCR (Zero Crossing Rate)                                                                                                 |
| İzge temelli (Spectral Features)  | Spectral Centroid, Spectral Crest Factor, Spectral Decrease, Spectral Flatness, Spectral Flux, Spectral Kurtosis, MFCC, Spectral Rolloff, Spectral Skewness, Spectral Slope, Spectral Spread, Spectral Tonal Ratio. |
| İstatistikler                     | Mean, Standart Sapma, Medyan, Varyans                                                                                                                                                                               |

### Öznitelik Seçimi

Makine öğrenmesi uygulamalarında artan veri boyutu teoride modelin kalitesini artırabilir, ancak pratikte veri analizi sırasında gürültüyü ve sayısını artırarak verinin işlenmesi ve analizini güçleştirmektedir. Bu durumu ilk olarak Bellman (1961) Öklid uzayının hacmindeki artışı açıklamak için kullanmış ve bu durumu çok boyutluluğun laneti (curse of dimensionality) olarak adlandırmıştır. Bu nedenle Makine öğrenmesi modellerindeki anlamlı verilerin tespiti önemlidir. Bu çalışmada anlamlı verilerin tespiti için öncelikli olarak veri setine varyans analizi yapılmış ve böylece düşük varyans değerlerine sahip olan öznitelikler veri setinden kaldırılmıştır. Varyans analizi sonucu veri setinden 45 adet öznitelik istatistiği belirlenmiştir (Tablo 2).

Tablo 2. Varyans Analizi Sonucu Seçilen En Anlamlı Öznitelik İstatistikleri

|   |                 |    |               |    |               |    |                |    |               |
|---|-----------------|----|---------------|----|---------------|----|----------------|----|---------------|
| 1 | Scent_mean      | 10 | Env_1_mean    | 19 | Env_1_std     | 28 | Mfccs_4_med    | 37 | SKurtosis_var |
| 2 | SKurtosis_mean  | 11 | Env_2_mean    | 20 | Env_2_std     | 29 | SRolloff_med   | 38 | Mfccs_1_var   |
| 3 | Mfccs_1_mean    | 12 | Rms_1_mean    | 21 | Rms_1_std     | 30 | SSpread_med    | 39 | Mfccs_2_var   |
| 4 | Mfccs_2_mean    | 13 | Rms_2_mean    | 22 | Rms_2_std     | 31 | AcfCoeff_1_med | 40 | SRolloff_var  |
| 5 | Mfccs_3_mean    | 14 | Scent_std     | 23 | Scent_med     | 32 | Env_1_med      | 41 | SSpread_var   |
| 6 | Mfccs_4_mean    | 15 | SKurtosis_std | 24 | SKurtosis_med | 33 | Env_2_med      | 42 | Env_1_var     |
| 7 | SRolloff_mean   | 16 | Mfccs_1_std   | 25 | Mfccs_1_med   | 34 | Rms_1_med      | 43 | Env_2_var     |
| 8 | SSpread_mean    | 17 | SRolloff_std  | 26 | Mfccs_2_med   | 35 | Rms_2_med      | 44 | Rms_1_var     |
| 9 | AcfCoeff_1_mean | 18 | SSpread_std   | 27 | Mfccs_3_med   | 36 | Scent_var      | 45 | Rms_2_var     |



Söz konusu 45 öznitelik için sarmal bir öznitelik seçim algoritması (wrapper method) olan Recursive Feature Elimination (RFE) algoritması uygulanmıştır (Chen ve Jeong, 2007). RFE algoritması ile 22 adet öznitelik seçilmiştir, böylece bu çalışmada kullanılacak olan makine öğrenmesi modellerinin daha hızlı ve verimli çalışması hedeflenmiştir. Söz konusu öznitelikler Tablo 3'te verilmiştir.

**Tablo 3. Recursive Feature Elimination Yöntemi Seçilen 22 Öznitelik**

|    |               |    |             |
|----|---------------|----|-------------|
| 1  | SCent_mean    | 12 | Rms_1_std   |
| 2  | Mfccs_1_mean  | 13 | Rms_2_std   |
| 3  | Mfccs_2_mean  | 14 | Mfccs_1_med |
| 4  | SRolloff_mean | 15 | Env_1_med   |
| 5  | SSpread_mean  | 16 | Env_2_med   |
| 6  | Env_1_mean    | 17 | Rms_1_med   |
| 7  | Env_2_mean    | 18 | Rms_2_med   |
| 8  | Rms_1_mean    | 19 | Mfccs_1_var |
| 9  | Mfccs_1_std   | 20 | SSpread_var |
| 10 | Env_1_std     | 21 | Rms_1_var   |
| 11 | Env_2_std     | 22 | Rms_2_var   |

Bu işlemlerden sonra veri seti 22 feature, 1 target olmak üzere 126188 örnekten oluşmaktadır. Veri setinin sınıf bazında veri dağılımı Tablo 4'te verilmiştir ve görüldüğü gibi sınıflar ve ilgili örneklerin dağılımları eşit değildir.

**Tablo 4. Veri setindeki Sınıflar Örnek Sayısı**

| Sınıflar      | Veri seti içindeki örnek sayısı |
|---------------|---------------------------------|
| 1_Kick        | 27202                           |
| 2_Snare       | 22625                           |
| 3_Hi-hat      | 11429                           |
| 4_Toms        | 18891                           |
| 5_OH          | 25373                           |
| 6_Room        | 20668                           |
| <b>TOPLAM</b> | <b>126188</b>                   |

### **Kullanılan Makine Öğrenmesi Modelleri ve Parametreleri**

Bu çalışmada öznitelik seçiminden sonra elde edilen veri seti %80'i eğitim %20'si test ver seti olacak şekilde ayrılmıştır. Test verisinde yer alan örneklerin sınıf bazında sayıları Tablo 5'te verilmiştir. Mevcut veri seti K-Nearest Neighbor (Jiang vd., 2012), Random Forest (Breiman, 2001) ve Decision Trees (Quinlan, 1987) algoritmaları kullanılarak eğitilmiştir. Model eğitimlerinde söz konusu makine öğrenmesi algoritmaları için en iyi performans parametreleri Python GridSearchCV yöntemi ile belirlendi. Belirlenen parametreler Tablo 6'da verilmiştir.

**Tablo 5. Test Verisinde Yer Alan Sınıf Bazında Örnek Sayıları**

| Sınıf  | Test veri seti içindeki örnek sayısı |
|--------|--------------------------------------|
| Kick   | 5440                                 |
| Snare  | 4525                                 |
| Hi-hat | 2286                                 |
| Toms   | 3778                                 |



|               |              |
|---------------|--------------|
| OH            | 5075         |
| Room          | 4134         |
| <b>Toplam</b> | <b>25238</b> |

**Tablo 6. GridSearchCV Yöntemi ile Tespit Edilen En İyi Parametreler**

| Sınıflandırıcı        | Sınıflandırıcı Parametreleri |                  |                      |
|-----------------------|------------------------------|------------------|----------------------|
| <b>KNN</b>            | Komşu sayısı: 5              | p= 0.25          | Weights= distance    |
| <b>Decision Trees</b> | Criterion = entropy          | Max_depth = None | Max_Features= None   |
| <b>Random Forest</b>  | Criterion = entropy          | Max_depth = None | Max_Features= 6      |
|                       |                              |                  | Min_samples_leaf= 1  |
|                       |                              |                  | Min_samples_split= 2 |
|                       |                              |                  | N_estimator= 80      |

Makine öğrenmesi modellerinin başarı ölçütleri karışıklık matrisinde (confusion matrix) gösterilmektedir (Tablo 7). Bir karışıklık matrisinde makine öğrenmesi modelinin tahmin ettiği sonuç ile o sonucun gerçekte doğru olup olmadığı karşılaştırılır. Böylece bir karışıklık matrisi ile doğru pozitif (DP), yanlış pozitif (YP), yanlış negatif (YN) ve doğru negatif (DN) değerler bir tablo şeklinde gösterilir (Ting, 2011). Bu değerlerin Kesinlik (Precision), Duyarlılık (Recall), F1-skor ve Doğruluk (Accuracy) oranlamaları ile makine öğrenmesi modelinin performans analizi yapılır (Murphy, 2012). İlgili performans analizlerinin hesaplanmaları Denklem 1-2-3-4'te verilmiştir.

$$\text{Kesinlik (Precision)} = \frac{DP}{DP+YP} \quad (1)$$

$$\text{Duyarlılık (Recall)} = \frac{DP}{DP+YN} \quad (2)$$

$$F1 - \text{Skoru} = 2 * \frac{\text{Kesinlik} * \text{Duyarlılık}}{\text{Kesinlik} + \text{Duyarlılık}} \quad (3)$$

$$\text{Doğruluk (Accuracy)} = \frac{DN+DP}{DN+YP+DP+YN} \quad (4)$$

**Tablo 7. Karışıklık Matrisi (Confusion Matrix)**

|                        |         | Gerçek (Actual) Değerler |         |
|------------------------|---------|--------------------------|---------|
|                        |         | Pozitif                  | Negatif |
| Tahmin Edilen Değerler | Pozitif | DP                       | YP      |
|                        | Negatif | YN                       | DN      |



## BULGULAR VE SONUÇLAR

pyACA kütüphanesi ve Python kütüphanesi olan librosa kullanılarak elde edilmiş olan özelliklerden oluşan veri setimiz KNN, Decision Trees ve Random Forest algoritmaları kullanılarak eğitilmiştir. KNN modeli ile %83.61, Decision Trees modeli ile %75.0, Random Forest modeli ile %84.42 doğruluk (accuracy) elde edilmiş ve sınıf bazlı model performans metrikleri Tablo 8’de verilmiştir.

**Tablo 8. Model Performans Metrikleri**

| Model          | Ölçütler   | Sınıflar ve Başarı Oranları |        |        |        |        |        |
|----------------|------------|-----------------------------|--------|--------|--------|--------|--------|
|                |            | Kick                        | Snare  | Hi-hat | Toms   | OH     | Room   |
| KNN            | Kesinlik   | %96,98                      | %85,23 | %77,92 | %78,54 | %77,59 | %79,74 |
|                | Duyarlılık | %94,93                      | %88,62 | %79,48 | %77,58 | %79,05 | %76,63 |
|                | F1-Skoru   | %95,94                      | %86,89 | %78,69 | %78,06 | %78,31 | %78,15 |
|                | Doğruluk   |                             |        |        |        |        | %83,61 |
| Decision Trees | Kesinlik   | %93,39                      | %78,14 | %69,66 | %67,13 | %66,66 | %68,05 |
|                | Duyarlılık | %92,22                      | %78,45 | %74,93 | %67,31 | %66,34 | %66,26 |
|                | F1-Score   | %92,80                      | %78,30 | %72,20 | %67,22 | %66,50 | %67,14 |
|                | Doğruluk   |                             |        |        |        |        | %75,0  |
| Random Forest  | Kesinlik   | %95,89                      | %85,51 | %87,05 | %80,31 | %76,03 | %81,71 |
|                | Duyarlılık | %94,76                      | %88,84 | %76,77 | %78,16 | %82,54 | %78,23 |
|                | F1-Score   | %95,32                      | %87,15 | %81,59 | %79,22 | %79,15 | %79,93 |
|                | Doğruluk   |                             |        |        |        |        | %84,42 |

Modellerin doğruluk oranları ve performans metrikleri yanında her bir modeldeki sınıfların doğru tahmin oranları da önemlidir. Tablo 9’da KNN makine öğrenmesi modelinin karışıklık matrisi verilmiştir olup, sol üst köşeden sağ alt köşeye çaprazda yer alan koyu renkli hücreler doğru tahmin edilen örnek sayısını göstermektedir.

**Tablo 9. KNN Algoritması Karışıklık Matrisi**

|                 |        |      |      |      |      |      |      |      |                                        |
|-----------------|--------|------|------|------|------|------|------|------|----------------------------------------|
| Gerçek Sınıflar | Kick   | 5164 | 63   | 10   | 68   | 74   | 61   | 5440 | Test Verisindeki Sınıf Örneği Sayıları |
|                 | Snare  | 13   | 4010 | 80   | 109  | 191  | 122  | 4525 |                                        |
|                 | Hi-hat | 8    | 82   | 1817 | 165  | 148  | 66   | 2286 |                                        |
|                 | Toms   | 64   | 148  | 181  | 2931 | 255  | 199  | 3778 |                                        |
|                 | OH     | 33   | 244  | 175  | 254  | 4012 | 357  | 5075 |                                        |
|                 | Room   | 43   | 158  | 69   | 205  | 491  | 3168 | 4134 |                                        |





Kick Snare Hi-hat Toms OH Room  
**Tahmin Edilen Sınıflar**

Decision Trees algoritması karışıklık matrisi sonuçları Tablo 10'da görülmektedir.

**Tablo 10. Decision Trees Algoritması Karışıklık Matrisi**

| Gerçek Sınıflar | Tahmin Edilen Sınıflar |       |        |      |      |      | Test Verisindeki Sınıf Örneği Sayıları |
|-----------------|------------------------|-------|--------|------|------|------|----------------------------------------|
|                 | Kick                   | Snare | Hi-hat | Toms | OH   | Room |                                        |
| Kick            | 5017                   | 80    | 19     | 129  | 97   | 98   | 5440                                   |
| Snare           | 61                     | 3550  | 133    | 201  | 347  | 233  | 4525                                   |
| Hi-hat          | 18                     | 113   | 1713   | 167  | 207  | 68   | 2286                                   |
| Toms            | 111                    | 201   | 194    | 2543 | 406  | 323  | 3778                                   |
| OH              | 87                     | 366   | 264    | 427  | 3367 | 564  | 5075                                   |
| Room            | 78                     | 233   | 136    | 321  | 627  | 2739 | 4134                                   |

Random Forest algoritması karışıklık matrisi Tablo 11'de verilmiştir.

**Tablo 11. Random Forest Algoritması Karışıklık Matrisi**

| Gerçek Sınıflar | Tahmin Edilen Sınıflar |       |        |      |      |      | Test Verisindeki Sınıf Örneği Sayıları |
|-----------------|------------------------|-------|--------|------|------|------|----------------------------------------|
|                 | Kick                   | Snare | Hi-hat | Toms | OH   | Room |                                        |
| Kick            | 5155                   | 69    | 8      | 89   | 68   | 51   | 5440                                   |
| Snare           | 19                     | 4020  | 21     | 103  | 238  | 124  | 4525                                   |
| Hi-hat          | 12                     | 106   | 1755   | 154  | 198  | 61   | 2286                                   |
| Toms            | 80                     | 136   | 126    | 2953 | 299  | 184  | 3778                                   |
| OH              | 45                     | 223   | 90     | 224  | 4189 | 304  | 5075                                   |
| Room            | 65                     | 147   | 16     | 154  | 518  | 3234 | 4134                                   |



Bu noktada modellerin genel doğruluk sonuçlarından ziyade F1-skorlarını kıyaslamak daha doğru olacaktır. Tablo 12’de görüldüğü gibi bu çalışmada kullanılan veri seti ile bateri bileşenlerini müzik prodüksiyonu perspektifinden en başarılı şekilde ayırt edebilen model Random Forest modelidir. Bu modelde sınıfların doğruluk sırasının kick, snare, hi-hat, room, toms ve OH şeklinde olduğu görülmektedir. Tüm modellerde en başarılı sınıflandırmanın yüksek oranla kick sınıfında elde edildiği, bu sınıfı ise Snare ve hi-hat sınıflarının takip ettiği görülmüştür.

**Tablo 12. Makine Öğrenmesi Modellerinin Sınıf Bazında F1-Skor Karşılaştırmaları**

| Sınıflar      | F1-score |                |               |
|---------------|----------|----------------|---------------|
|               | KNN      | Decision Trees | Random Forest |
| <b>Kick</b>   | 95,94%   | 92,80%         | 95,32%        |
| <b>Snare</b>  | 86,89%   | 78,30%         | 87,15%        |
| <b>Hi-hat</b> | 78,69%   | 72,20%         | 81,59%        |
| <b>Toms</b>   | 78,06%   | 67,22%         | 79,22%        |
| <b>OH</b>     | 78,31%   | 66,50%         | 79,15%        |
| <b>Room</b>   | 78,15%   | 67,14%         | 79,93%        |

Öte yandan room ve OH sınıflarına ait kayıtların sınıflandırılma başarısının nispeten daha düşük olması bu kanalların bateri setinin tüm bileşenlerinin duyulması dolayısı ile heterofonik ya da polifonik yapıya sahip olmalarından kaynaklı olduğu söylenebilir. Ayrıca bu kanallarda oda ambiyansının (yansımalar ve reverb) fazla olması kaynakların (yani bileşenlerin) tınısını değiştirmektedir. Dolayısı ile farklı odalarda kaydedilmiş çalgıların kaynağa yakınlıkları ve odanın akustik özelliklerinin değişiklik gösterdiği göz önünde bulundurulmalıdır.

Sonuçlara göre bateri bileşenlerinin sınıflandırılmasında kick, snare ve hi-hat sınıflarının tespitinin oldukça başarılı olduğu görülmektedir. Bu durum özellikle müzik prodüksiyonu ve yapay zeka çalışma alanında birçok uygulamanın geliştirilmesinin önünü açacaktır. Bu uygulamalar prodüksiyonda;

1. Uygun ritmik yapının otomatik olarak belirlenmesi,
2. Belirlenen ritmik yapı ve bileşenler için yeni ritmik yapının otomatik olarak üretilmesi,
3. Mevcut olan davul kayıtlarının otomatik modifikasyonu,
4. Otomatik davul tetikleme (drum triggering),
5. Bateri bileşenlerinin belirlendikten sonra otomatik olarak sample ses bankasındaki eşlenikleri ile değiştirilmesi,
6. Otomatik davul mikseleme modellerinin geliştirilmesi, olarak sıralanabilir.

Ayrıca bu çalışmada önerilen modeller baterinin tek bir audio dosyasında olduğu ses kayıtlarda bileşenlerin analizi ve ritmik transkripsiyonun elde edilmesi uygulamalarında da kullanılabilir. Dolayısı bu çalışmada öne sürülen yöntem ve yaklaşımlar bilgisayar tabanlı çalgı eğitimi modellerinin geliştirilmesinde de yüksek potansiyele sahiptir.



## KAYNAKÇA

- Hartigan, R. (1995). The Heritage of the Drumset. *African American Review*, 29(2), 234. doi:10.2307/3042298
- Brown, A. (1990). Modern Jazz Drumset Artistry. *The Black Perspective in Music*, 18(1/2), 39. doi:10.2307/1214857
- Owsinski, B. (2014). *The Mixing Engineer's Handbook, (3rd Edition)*. Boston: Cengage Learning PTR.
- Owsinski B. (2013). *The Recording Engineer's Handbook (3rd Edition)*. Boston: Cengage Learning PTR
- Burgoyne, J.A., Fujinaga, I. and Downie, J.S. (2015). Music Information Retrieval. Schreibman S. (Ed.), Siemens R. (Ed.), Unsworth J. (Ed.) *In a New Companion to Digital Humanities*. (1. baskı, s. 213-228), Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118680605>.
- Lerch, A. (2021). *Audio Content Analysis*. Erişim Adresi: <https://arxiv.org/pdf/2101.00132.pdf>
- Yücel, İ. E. & Özdemir, T. (2021). Using Audio Loops for Instrument Family Recognition in Machine Learning Tasks. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi* (21)7-19.
- Man, B.D., Leonard, B., King, R.L., & Reiss, J.D. (2014). *An Analysis and Evaluation of Audio Features for Multitrack Music Mixtures*. 15th International Society for Music Information Retrieval Conference. 27-34 Ekim 2014, Taipei, Taiwan
- Mimilakis, S.I., Bryan, N.J., & Smaragdis, P. (2020). *One-Shot Parametric Audio Production Style Transfer with Application to Frequency Equalization*. IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP), 04-08 Mayıs 2020 Barcelona, İspanya, ss.256-260. DOI: 10.1109/ICASSP40776.2020.9054108
- De Man, B., Stables, R., & Reiss, J.D. (2019). *Intelligent Music Production (1st ed.)*. Focal Press.
- Ronan, D., Gunes, H., Moffat, D., & Reiss, J.D. (2015). *Automatic Subgrouping of Multitrack Audio*. 18th International Conference on Digital Audio Effects. 30 Kasım-3Aralık, Trondheim, Norway.
- Manjunath, T., Pawani, J. K., Lerch, A., (2020). *Automatic Classification of Live and Studio Audio Recordings*. 149th Convention of Audio Engineering Society, 27-30 Ekim, Online.
- Shreevathsa, P.K., Harshith, M., Rao M, A., & Ashwini (2020). *Music Instrument Recognition using Machine Learning Algorithms*. International Conference on Computation, Automation and Knowledge Management (ICCAKM), 9-10 Ocak, Dubai, UAE. ss. 161-166. doi: 10.1109/ICCAKM46823.2020.9051514.
- Jadhav, P. (2015). Classification of Musical Instruments Sounds by Using MFCC and Timbral Audio Descriptors. *International Journal on Recent and Innovation Trends in Computing and Communication*, 3(7), ss. 5001–5006. Doi:10.17762/ijritcc.v3i7.4778
- Herrera, P., Yeterian, A., & Gouyon, F. (2002). *Automatic Classification of Drum Sounds: A Comparison of Feature Selection Methods and Classification Techniques*. 2th International Conference on Music and Artificial Intelligence ICMAI. 12-14 Eylül, Edinburg, Scotland.



- Yoshii, K., Goto, M., & Okuno, H.G. (2007). Drum Sound Recognition for Polyphonic Audio Signals by Adaptation and Matching of Spectrogram Templates With Harmonic Structure Suppression. *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 15(1), 333-345.
- Steelant, D. V., Tanghe, K., Degroeve, S., De Baets, B., Leman, M., & Martens, J. P. (2005). *Support Vector Machines for Bass and Snare Drum Recognition*. In Classification—the Ubiquitous Challenge: Proceedings of the 28 th Annual Conference of the Gesellschaft für Klassifikation eV University of Dortmund, 9–11 Mart, Berlin, Heidelberg.
- Souza, V.M., Batista, G.E., & Souza-Filho, N.E. (2015). *Automatic Classification Of Drum Sounds with Indefinite Pitch*. 2015 International Joint Conference on Neural Networks (IJCNN), 12-17 Temmuz, Killarney, İrlanda.
- Gajhede, N., Beck, O., & Purwins, H. (2016). Convolutional Neural Networks with Batch Normalization for Classifying Hi-hat, Snare, and Bass Percussion Sound Samples. *Proceedings of the Audio Mostly 2016*. Tam Metin Kitabı, 4-6 Ekim 2016, Norrköping, Sweden, ss 111-115.
- Lerch, A. (2022). libACA, pyACA, and ACA-Code: Audio Content Analysis in 3 Languages. *Softw. Impacts*, 13, 100349.
- McFee, B., Raffel, C., Liang, D., Ellis, D.P., McVicar, M., Battenberg, E., & Nieto, O. (2015). librosa: Audio and Music Signal Analysis in Python. *Proceedings of The 14th Python in Science Conference*. 6-12 Temmuz, 2015 Austin, Texas.
- Bellman, R.E. (1961) *Adaptive Control Processes*. Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Chen, X., ve Jeong, J.C. (2007). Enhanced recursive feature elimination. *6th International Conference on Machine Learning and Applications (ICMLA 2007)*. Tam Metin Kitabı 13-15 Aralık 2007, Cincinnati, USA, ss. 429-435.
- Jiang, S., Pang, G., Wu, M., & Kuang, L. (2012). An Improved K-Nearest-Neighbor Algorithm for Text Categorization. *Expert Systems with Applications* 39(1), 1503-1509.
- Breiman, L. (2001). Random Forests. *Machine Learning* (45), 5–32.
- Quinlan, J.R. (1987). Simplifying Decision Trees. *International Journal of Man-Machine Studies*, 27(3), 221-234.
- Ting, K.M. (2011). *Confusion Matrix*. C., Sammut (Ed.), G.I. Webb (Ed.) *Encyclopedia of Machine Learning* (2. Baskı, s.260) içinde. Boston, MA: Springer.
- Murphy, K. P. (2012). *Machine Learning: A Probabilistic Perspective*. MIT press.



**Münekkit Adayları için Müzik Kritiğinin Bileşenleri**  
*The Components of Music Criticism for Critic Candidates*

**İsmet Karadeniz**

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

ismet.karadeniz@mgu.edu.tr

**Özet**

*İğnelemek, söz dokundurmak* anlamındaki *tenkit* sözcüğünden türeyen *münekkit*, yani eleştirmen, fikir ve tespitlerinin öznel birer yoruma indirgenememesi noktasında birtakım kriterlere sahip olmak durumundadır. Yargıda bulunma hakkına sahip eleştirmenin, yazılarında kullandığı bileşenler söz konusu kritik yazısının geçerlilik seviyesini, bir anlamda kalitesini belirlemektedir. Entelektüel bir faaliyet olan kritik alanı, bu çalışmada müzik ekseninde ele alınmış ve “yaratıcılık”, “temsil edilen ‘şey’e sadakat” ve “yorumcunun manipülatif yönü” bağlamlarında detaylandırılmıştır. Sanat eseri kritiğinde izlenmesi gereken ve belli aşamalara sahip olan yolda, münekkidin, bu aşamaların hangilerinde öznel, hangilerinde nesnel birikiminin ürünlerine yer vermesi gerekliliği tartışılmış; bu iki uç arasındaki dengenin (veya dengesizliğin) olası sonuçları 1924 tarihinden günümüze değin kaleme alınmış konser eleştiri yazılarından çeşitli kesitlerle örneklenmiştir. Bu yolla, bir kritik yazısının “yapıcı olma zorunluluğu” başta olmak üzere, “olmazsa olmaz”larına ilişkin bazı bileşenlere ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik performansı analizi, konser eleştirisi, tenkit, münekkit, eleştiri, eleştirmen

**Abstract**

*The munekkit (critic) is derived from the word tenkit (criticism) and is associated with sarcasm and irony. In order for criticism to be effective, it must meet certain criteria that prevent it from being reduced to subjective interpretations. The components employed by a critic, who is authorized to make judgments, determine the level of validity and quality of the critical writing in question. This study analyzes the intellectual activity of criticism in the context of music, elaborating on its aspects of “creativity”, “loyalty to the represented ‘thing,” and “the manipulative aspect of the interpreter.” To effectively critique a work of art, it is important to balance subjective and objective knowledge at each stage of the process. The potential consequences of an imbalanced approach are illustrated by analyzing various sections of concert criticism articles from 1924 to the present day. The essential components of a critical article, particularly the “obligation to be constructive”, have been identified through this analysis.*

**Keywords:** Analysis of music performance, concert critique, critique, critic, criticism

**GİRİŞ**

“Eleştiri” sözcüğünün, kökeni itibarı ile içermesi gereken bazı nitelikleri mevcuttur. Farklı dillerdeki kullanımları incelendiğinde “yargılama” ve “kusur bulma” türünden anlamlara sıklıkla rastlanmaktadır.



Tablo 1. Çeşitli Dillerde “Kritik” Sözcükler<sup>62</sup>

| Dil      | Sözcük              | İlişkili Sözcük          | Anlamı                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|----------|---------------------|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Es.Yun   | <i>krínō</i> κρίνω  |                          | Karar vermek, hüküm vermek, değerlendirmek; seçmek, ayırmak.                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|          |                     | <i>krítikós</i> κριτικός | Karar verebilen; yargıç + yargıçla ilgili veya yargıçlıkla ilgili.                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|          |                     | <i>krítikē</i> κριτική   | Yargılama, hüküm verme.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|          |                     | <i>kríteer</i> κριτήρ    | Yargıç.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Lat      | <i>crimen</i>       | Suçlama, itham.          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| İng      |                     | <i>critique</i>          | Eleştiri, tenkit, kritik.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|          |                     | <i>critic</i>            | Tenkitçi, olumsuz noktalar üzerinde duran kimse. Eleştirmen.                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|          |                     | <i>critical</i>          | Tenkitçi; kusur bulmaya meyilli; kusur bulmak amacıyla söylenen/yapılan. Eleştirel, değerlendirme amacıyla yapılan.                                                                                                                                                                                                                                                  |
|          |                     | <i>criticism</i>         | Tenkit, kusur bulma. Eleştiri.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| Fr       |                     | <i>critique</i>          | Kritik, eleştirel, eleştiri, tenkit, eleştirmen.<br>Ölüm kalıma değgin, can alıcı. Eleştiri. Eleştiren.                                                                                                                                                                                                                                                              |
|          |                     | <i>critère</i>           | Ölçüt, kriter.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| Tr       |                     | <i>krítik</i>            | Ciddi. Eleştiri. Nazik.<br>Tenkit. Tenkitçi, münekkit. Tenkitli. Buhrana dönüşebilecek nâzik ve sıkıntılı hâl.                                                                                                                                                                                                                                                       |
|          |                     | <i>kríteer</i>           | Değerlendirme ölçütü.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Ar       | <i>tanqîd</i> تنقيد |                          | Şiddetle iğneleme.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| İbr/Aram |                     | <i>naqđ</i> נאָד         | Gagalama, eleştirme.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|          |                     | <i>naqđ</i> נאָד         | Noktalama, sivri bir nesneyle tıklama.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| Aram     |                     | <i>nāqad</i> נאָד        | Delmek, noktalamak, galamak.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| Es.Tr    |                     | <i>tenkid</i> تنقيد      | Bir konuya ait yazıyı veya eseri değer bakımından gözden geçirme, eleştirme.<br>İyi kötüden ayırma. Bir eser, kişi veya olay hakkında hüküm yürütme, iyi ve kötü taraflarını belirtme, eleştirme, eleştiri. Edebiyat ve sanat eserlerini inceleyip iyi ve fena taraflarını belirtme ve benzer eserlerle kıyaslayarak tanıtmak, intikad, kritik, eleştirme, eleştiri. |
|          |                     | <i>intikad</i> انتقاد    | Kalp parayı geçeceğinden ayırma. Tenkîd.<br>Fikrî ve edebî eserlerin tarafsız olarak incelenip değerlendirilmesi, tenkit, kritik. Kalbî gerçekten ayırma.                                                                                                                                                                                                            |
|          |                     | <i>münekkid</i> منقذ     | Tenkitçi. Eleştirici, eleştirmen.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|          |                     | <i>nakd</i> نقد          | Akçe, madeni para, nakit. [Arapça sözcüğün ilk anlamı “nokta, çentik” veya “noktalı (sikke)” olmalıdır.] Paranın sağlamı ile kalpini ayırma. Nazmın, şiirin kusurlarını belirten ilim.                                                                                                                                                                               |
|          |                     | <i>tenkit</i>            | Eleştirme, eleştiri. Kritik.<br>Noktalama.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|          |                     | <i>münekkit</i>          | Eleştirmen, eleştirici.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|          |                     | <i>eleştirmek</i>        | Bir düşüncüyü, bir eseri, bir yargıyı inceleyerek doğruluk veya yanlışlığını ortaya çıkarmak ve gerçek değerini belirtmek, tenkit etmek.                                                                                                                                                                                                                             |
| Tr       |                     | <i>eleştirmen</i>        | Eleştiri yapan kimse, eleştirmeci, eleştirici, tenkitçi, münekkit.                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|          |                     | <i>eleştiri</i>          | Bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi, tenkit. Bir edebiyat veya sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacıyla yazılan yazı türü, tenkit, kritik. Özellikle bilginin temellerini ve doğruluk durumunu inceleme, sınama, yargılama.                                           |

<sup>62</sup> Yararlanılan sözlükler: Akalın, 2011: 786, 787, 1513, 1728, 2322; Bezmez ve Brown, 2009: 97; Çelgin, 2011: 385; Devellioğlu, 2007: 443, 1080; Doğan, 2020: 582, 1400, 1684, 1728, 2272; Nişanyan, 2018: 480, 593, 606, 621, 850; Saraç, 1976: 312, 313; Şekerci, 2006: 105.



Öyleyse “müzik eleştirisi” veya “müzik kritiği” için, “kompozisyon veya performans alanı ya da her ikisi hakkında ‘yargıda bulunma’ ile ilgilenir” demek mümkündür. Ancak söz konusu “kritik etme” eylemi için çeşitli “kriter”lere ihtiyaç duyuluyor oluşu da bir gerçektir.

## NİTELİKLİ ELEŞTİRİ YOLUNDA

Müzikolog Alan Walker (1998); eleştirilerde “standartlar”ın varlığı ve tanımlanabilirliği üzerine düşüncelerini oluştururken, söz konusu standartların nesnellliğini de tartışır. Ve yazar aynı yazısında şu belirleyici soruyu sorar: “Eleştiri eğer, öznel bir yorum seviyesine indirgenebiliyorsa, eleştirmenin söylediği, herhangi başka birinin söylediğinden neden daha doğru olsun?”<sup>63</sup> Bu noktada Walker, geçerli ve nitelikli bir performans analizi yapmak isteyen eleştirmenin sahip olmak zorunda olduğu entelektüel birikimin önemine dikkat çeker.

### Yargıda Bulunma

“Müzik eleştirisi” olarak adlandırılabilir “organize bir bilgi bütünü” yoktur (Walker, 1998). Bu, müzikologları ve eleştirmenleri zorlayan bir durumdur, çünkü elde somut kriterler olmadığında, her eleştiri öznel birtakım fikirlerle aynı seviyede kalabilmektedir. Peki sözcüğün etimolojik kökeninden ileri gelen “yargıda bulunma” eylemi için hangi niteliklere sahip olmak gerekmektedir? Bu konuya Hikmet Şimşek (1965: 13) şu maddelerle açıklık getirmeye çalışmıştır:

- 1- Hüküm vereceği konunun kanunlarını iyi bilmek,
- 2- Mutlak olarak tarafsız bulunmak, peşin hüküm sahibi olmamak ve kişisel duygulara kapılmamak,
- 3- Kişilik, sağduyu ve keskin görüş sahibi olmak,
- 4- Hüküm verirken yıkmayı değil, düzeltmeyi düşünmek; kabahati cezalandırırken kişiyi harcamamak,
- 5- Olayların bütün şartlarını iyi saptamak ve ona göre hüküm vermek,
- 6- Herkeste emniyet duygusu uyandırmak ve kararların adilliği hususunda şüphe uyandırmamak.

Oxford Companion to Music, müzik eleştirisini “entelektüel faaliyet” olarak tanımlamaktadır (Bujić, 2002: 324). “Entelekt” kavramı, konunun doğrudan “anlama” edimi ile ilişkisi dolayısıyla bu noktada kritik öneme sahiptir. Herhangi bir “yorum”u entelektüel bir “eleştiri” yapacak olan yaklaşım ise analitik bir zemine oturmak mecburiyetindedir.

### Analiz Konunun Neresinde?

Görsel sanat eserlerinin eleştirisi için oluşturulmuş dört aşamalı bir model bulunmaktadır. Bu modelde sırasıyla atılması gereken dört adım “tanımlama”, “analiz etme”, “yorumlama” ve “yargılama”dır (Ragans, 2005: 27). Her bir adım için ise spesifik bir soru kalıbı, doğru kapıyı aralama noktasında eleştirmene yardımcı olmaktadır:

- Ne görüyorum? (Tanım)
- Eser nasıl organize edilmiş? (Analiz)
- Eser ne mesaj iletiyor? (Yorum)
- Bu, başarılı bir sanat eseri mi? (Yargı)

Burada üstünde önemle durulması gereken nokta, “analiz”in “yorum”dan önce geliyor oluşudur. Adımlar bu sırayla atılmadığı takdirde kaleme alınan eleştiri yazılarının değeri doğal olarak, tatmin edicilikten uzak kalmakta, öznel bir yorum seviyesinde seyretmektedir. Ancak

<sup>63</sup> Tüm çeviriler –kaynakçada aksi belirtilmedikçe– bildirinin yazarı tarafından yapılmıştır.



analizin yorumlanması konusunda söz konusu öznelliğe de oldukça ihtiyaç duyulmaktadır. Bu aşama, eleştirel yaklaşımdaki nüansları ortaya koymada gerekli zemini sağlamaktadır.

Müzik eleştirisi için Walker (1998) bir tanım ortaya atmaktadır: “Eleştiri, sezgisel müzik anlayışının rasyonelleşmesidir.” Sezgisellik, müzik gibi gayet somut bir yazı dilinden türeyen bir icranın neresinde konumlanabilir? Bu noktada yorumun olmazsa olmazlarından birine değinilmesi gerekmektedir: Yaratıcılık.

### Yaratıcılık

“Yorumlama yaratıcılık gerektirir. Yorum, nesneyi (eseri) yeniden üretmez; ama temsil eder ve bu nedenle, yorumlama, nesneye ‘sadakat’i de bünyesinde barındırır” (Thom, 2006: 438). Felsefi hermeneutiğe göre performansın, “kabul edilebilir bir yorum” kategorisinde ele alınabilmesi için, yorumun yaratıcılığının ve bunun sahnelenmesinin de bir sınırı olması gerektiğini sahne sanatları felsefeci Paul Thom, temsil edilen “şey”e sadakat olarak gerekçelendirir. Yani münekkit tarafından hem tenkit edilecek yorumdaki yaratıcılığın bulunup yazıya dökülmesi hem de bu yaratıcılığın, eserin özüne uygun, esere sadık bir yaklaşım olup olmadığının değerlendirilmesi gerekmektedir. Sadakat konusuna ilişkin olarak verilebilecek şu örnekler aracılığıyla, söz konusu eser bölümlerinin “alışlageldik” yorum tercihlerinden farkları üzerine düşünmek, okurun zihninde istenen soru işaretlerini oluşturmada kanımızca yeterli olacaktır.

**Şekil 1.** *Yorum 1 (Medici.tv, 2019) Görsel Kesiti ve QR Kodu*



“Yorumcular, eserin bazı yönlerini vurgularken, bazı yönlerini de bilinçli olarak görmezden gelir veya çarpıtırlar” (Thom, 2006: 439).

“Yorumcunun, yeniden yaratma olgusu sırasında yaptığı katkı, birtakım süslemelerin ya da geçitlerin doğaçtan çalınması değildir. Onun kişiliği ve teknik donanımı, notada gösterilen ya da gösterilmeyen birçok ayrıntıyı etkiler. Şarkıcının ses rengi, vibratosu ve glisandoları, piyanoda pedal ve dokunma teknikleri, yaylı çalgılarda yayın kullanım tarzındaki ince ayrımlar ve orkestra yönetmeninin, hem teknik hem de ruhbilimsel yönden topluluk üzerinde kurduğu egemenlik, bu etkilerin başlıcalarıdır. Böyle her seslendirmede yapıt, değişik nitelikler kazanmaktadır. (...) Her şeyden önce yapılan seslendirmeyi bestecinin onaylayıp onaylamayacağı sorusu üzerinde durulmaktadır” (Kütahyalı, 1996: 12).



**Şekil 2. Yorum 2 (SinfonicodeGalicia, 2015) Görsel Kesiti ve QR Kodu**



Konuya “yorumcu” açısından bakan Thom, piyanist Horowitz’in şu cümlelerini aktarır: “Bach’ın ya da başka bir bestecinin eseri olsun, notalar benzerdir ancak notaların arkasında başka bir şey anlatılıyor ve bu da yorumcunun bulması gereken şey. Yorumcu, her durumda müzikle bir şeyler yapmalı. En kötüsü ise, hiçbir şey yapmamak” (akt. Thom, 2006: 450-451).

**Şekil 3. Yorum 3 (Gould, 2017) Görsel Kesiti ve QR Kodu**



Dikkat çekilen kesitlerdeki yaratıcılığı veya kabul edilemeyecek düzeydeki yorum tercihlerini saptamak üzere yola çıkan eleştirmenler arasında da kimi ayrımlar söz konusudur. Bu noktada; “intikad” kabiliyetine, yani sahte ile gerçeği birbirinden ayırma yeteneğine sahip “münekkidin” hangi tür eleştirmen olduğuna ve niteliklerine odaklanmak gerekmektedir.



## Eleştirmen Tipleri

“Analiz”in belirleyiciliğini eleştirmen tiplerinden de anlayabilmekteyiz. Şimşek’e (1965: 15) göre en ideal eleştirmen tipi profesyonel eleştirmen tipidir ve bu tipin ayırt edici yönü ise analiz alanına yaklaşımıdır.

“1- Sanatçı olan eleştirici: Sanatın çok girift yapısı düşünülürse en iyi eleştiricinin bu tip olduğu sanılabilir. Halbuki uygulamada böyle değildir. Sanatçı belirli yargılara ve sonuçlara ulaşmış, bu inançlarla yaratan kişidir. Kendi tarzının dışındaki yaratmalar çok zaman onun değer ölçütlerinin dışında kalacaktır. Bu sebepten tarafsız olamaz. Nitekim meslektaşları hakkında en büyük yanılmaları sanatçılar yapmışlardır.

2- Profesyonel eleştirici: Bu tip, konusunun eğitim ve öğrenimini yapmış, teknik incelikleri bilen kimsedir. Yaratıcı olmasa bile, sanat malzemesinin nasıl kullanılması gerektiğini ve işçiliğini bilir. Geniş bir sanat görgü ve kültürüne sahip olmak ve ‘akademik’ hatlar içinde donup kalmamak şartı ile en ideal eleştirici tipi budur.

3- Amatör eleştirici: Bu kişiler sanatla ya amatörce uğraşmış, ya da hiç öğrenim görmediği hâlde sevgiyle bağlanarak kendi kendini yetiştirmiştir. Peşin akademik yargıları olmadığı için bilhassa yenilikler karşısında sağduyuları ile değme profesyonel eleştiricinin yetişemediği sonuçlara varmışlardır” (Şimşek, 1965: 15).

Obua sanatçısı ve müzik yazarı olan Ali Kemal Kaya (1950: 4) eleştirmenleri iki grupta ele almaktadır: “1) Kompozitörler, 2) Komple müzik tahsili yapmış olanlar.”

“Kompozitörler (yalnız kompozisyon sahasına sapananlar hariç) branşları bakımından bir eseri en iyi tahlil ve tenkid edebilecek kimselerdir. Fakat unutmayalım ki, bu işi sadece kompozisyon bilgileriyle değil, yardımcı bilgileriyle de takviye ederler. Komple müzik tahsili yapmış olanlar, kuvvetlerini, eserin kompozisyon tarafına değil, bütününün icrası ve stil üzerine teksif ederler. Yani bu gibi kimseler, genel armoni ve kontrpuan sanatının inceliklerine dalamazlar. Onlar bir müzisyenin bileceğini hazmetmişler ve geri kalan enerjileriyle müzik tarihi, enstrümantasyon, orkestrasyon ve form bilgisine sarılmışlardır” (Kaya, 1950: 4-5).

Müzik yazarı Daniyal Eriç ise ideal bir eleştirmenin portresini şu şekilde çizmektedir:

“İyi bir eleştirmecinin kulak terbiyesinin yanı sıra oldukça geniş bir müzik tarihi bilgisi olması, formları ve üslupları iyice tanınması, dünyadaki müzik olaylarının gidişini, müzikte cereyanların akışını izlemesi lazımdır. Ayrıca nota ve partiyon okuyabilmek, armoni ve kompozisyon bilgisine sahip bulunmak, güzel sanatların diğer dallarıyla da, eleştirmeciliğin gerektirdiğinden fazla olmamak kaydıyla, uğraşabilmek leyhte kaydedilecek özelliklerdir. Bu arada eleştirmecinin evinde yeteri kadar plağa ve bunları çalacak kaliteli bir seslendirme sistemine malik bulunması, müzik kültürünü arttıracak kitaplara sahip olması faydalıdır ve tabii eleştirmecinin okuyabilmesi için en az bir yabancı dili iyi bilmesi gerekir” (Eriç, 1965: 29).

Bu niteliklere sahip bir münekkit ve kaleminin kılı kırk yarmak üzere hazır bulunacağı açıktır. Ünlü opera sanatçısı Saadet İkesus (1964: 7) da “Kritik, ehil ellerle ve tarafsız yazıldığı zaman her ciddi sanatçının en değerli yardımcısıdır. Ancak bu iş bilgisiz ellerde veya kötü niyetle yapılmışsa iş değişir. Avrupa’da her sanatçı, hakkında yazılan kritikleri toplar ve bunları bir nevi tavsiye mektubu gibi değerlendirir” derken eleştirmenin kritik edebilme yetisinin önemine dikkat çekmektedir.

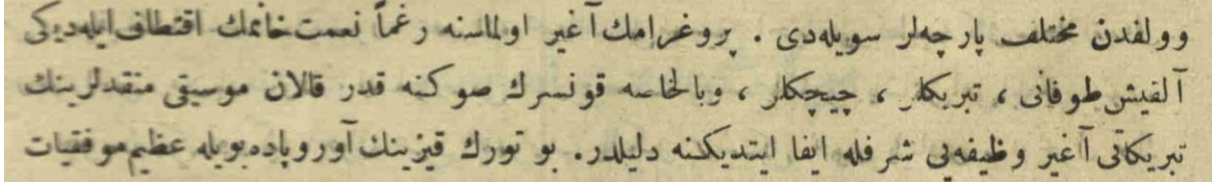
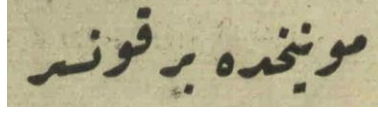
Aşağıda, asırlık Cumhuriyet tarihimiz boyunca kaleme alınmış eleştiri yazılarından seçilmiş bazı kesitler verilmiştir. Bu kesitlerin cümlesel kategorizasyonundaki farklılıklar, nitelikli eleştirme işinin ne denli zor ve mühim olduğu konusunda okuyucuyu düşünmeye sevk etmektedir.



## ÖRNEKLER

### Şekil 4. Konser eleştirisi yazısı kesiti (“Münih’de Bir Konser”, 1924: 135-136)

–Rafine Koleksiyon–



#### 1924 - Münih’de Bir Konser

(...) Programın ağır olmasına rağmen Nimet Hanım’ın iktitâf eylediği alkış tûfânı, tebrikleri, çiçekleri, ve bilhâssa konserin sonuna kadar kalan mûsiki münekkidlerinin tebrikâtı ağır vazîfeyi şerefle îfâ ettiğine delildir. (...) (“Münih’de Bir Konser”, 1924: 136) [E<sup>g</sup>]<sup>64</sup>

#### 1935 - Konservatuvar Orkestrasının Dokuzuncu Konseri

Bütün bekleşmelerin tersine olarak bu eser<sup>[65]</sup>, ümit olunduğu kadar iyi çalınmadı. Gerek meşhur olan film ile ve gerekse müteaddit gramofon plakları ve radyo yayımı ile hemen herkesin çok iyi tanıdığı bu senfoni, tahminimizce, çok iyi çalınmak istenmesinin biraz kurbanı oldu. Herkes ruh ilâve etmek ve çok fazla itina etmek istedi, lâkin hiç dikkat etmedi ki mübalağaya gidiliyor... Gerek piyanissimolarda ve gerekse fortelerde ifrata kaçıldığını görüyoruz (E., 1935: 14)<sup>66</sup>. [E<sup>n</sup>]<sup>67</sup>

#### 1950 - Pnina Salzman Resitali

(...) O günkü Salzman ile bugünkü artisti mukayese edince genç piyanistin âlet üzerindeki tecrübe ve hakimiyetinin artmış olduğu ve fakat bazı kusurlarını da düzeltemediği neticesine varıyoruz. Bu kusurların başında pedala ayağı ile vurarak sahnede lüzumsuz gürültü yapması gelir. Bu gürültü dinleyicinin kendini çalınan esere vermesine mani olmuş ve Liszt sonatının birçok kısımları bu yüzden fazla sert bir hâl almıştır. (...) (Fenmen, 1950: 16)<sup>68</sup> [E<sup>n</sup>]

#### 1952 - Safiya Ayla ve Konseri

Mevsim kış... Havalarda pek mütereddit... Dolayısıyla boğaz hastalıkları kendini gösteriyor. Konser boyunca öksürmeler kesilmedi. Zaten her konserde böyledir. Radyodan paraziti, konserden de öksürüğü kaldıramayız. Kanepeler de pek gıcırtilı şeyler: Onların gürültüsü de öksürüğe yardım ediyor. Mutad veçhile kürkleri, tuvaletleri kendini gösteriyor. Hep de kürkten bahsederiz. Konsere de hırka ile gelinmez ya... (Arar, 1952: 29) [A.D.]<sup>69</sup>

#### 1978 - Müzikçiler Geçidi

(...) Baştan sona büyük bir ilgiyle izlenen dinletinin her bölümünün kendisine özgü nitelikler taşıyan yönleri vardı; altı yılda bir ülkemize de gelen Arp Topluluğu, her ne kadar

<sup>64</sup> [E<sup>g</sup>]: Genel eleştirisi.

<sup>65</sup> Schubert, Senfoni, No. 8.

<sup>66</sup> Bu eleştirisi yazısı ilk olarak şu çalışmada incelenmiştir: Karadeniz ve Berki, 2017.

<sup>67</sup> [E<sup>n</sup>]: Nitelikli eleştirisi.

<sup>68</sup> Bu ve takip eden eleştirisi yazısı ilk olarak şu çalışmada incelenmiştir: Karadeniz ve Berki, 2018.

<sup>69</sup> [A.D.]: Analiz dışı.



*büyük bir ad yapabilecek gösterişli ve iddialı bir müzik topluluğu ise de bu kez ve bu dinletisine özgü olarak pek önemli bir varlık gösterdiği söylenemez. Teknik olumluluk müzikte her şey değildir ve müzicinin tek amacı olarak düşünülemez. (...)* (Eriç, 1978: 30) [E<sup>s</sup> ve E<sup>n</sup>] (Karadeniz, 2022: 185)

### **1980 - C. R. Rey ve Solistleri – Beethoven Konseri – Piyanist Zoll**

*(...) Şimşek'in dozu yüksek acelesi ilk bölümün çeşitlemelerindeki lezzeti ancak tattırabilirdi. İkinci bölüm "Ölüm Marşı" aynı tutumla yas duygusundan kayba uğramış, "av sahnesi" diye tanımlanan "üçüncü bölüm"ün (Scherzo) girişindeki sallantıda avcılar düşmekten güç kurtulmuştu. (...)* (Yener, 1980: 52) [E<sup>n</sup>] (Karadeniz, 2022: 187)

### **1991 - Seçkin Bir Keman Ustası: Vaclav Hudecek**

*(...) Orkestra eşliğinin, bu yorumdaki temel özellikleri belirgin kılabilirdiğini söyleyemeyeceğim. Öyle sanıyorum ki, İzmir DSO'nun yönetmeni Bay İosif Conta orkestrayı o eşliğe ısındıramamıştı yeterince; yer yer başgösteren sallanmaları, kopma derecesine varan boşlukları önleyemedi o yüzden. (...)* (Birkan, 1991: 55) [E<sup>n</sup>] (Karadeniz, 2022: 188)

### **2005 - Festivalden İzlenimler**

*(...) Konser Şostakoviç'in en güzel senfonilerinden biri olan 10. Senfoniyle başladı. İlk bölüm, hüznü dolu, ağır bir tempoyla, derinliklerden gelerek kulaklarımıza yansıdığı anda, olağanüstü bir şef ve orkestrayı dinlemekte olduğumuzu anladık. (...)* (Öktem, 2005: 57) [Y]<sup>70</sup>

### **2017 - Efsane'nin Yaşadığı ve Yaşattığı Dram!**

*Ivo, annesi Sırp, babası Hırvat, Belgrad'da doğmuş olmasına karşın, vatandaşlık aidiyeti olarak annesini değil, babasını tercih etmiş ve Hırvatistan vatandaşı olmuş bir sanatçı. Acaba annesinin uzaklığı vs gibi nedenlerle, hocasını annesi yerine mi koydu? Bunu ancak onun psikiyatristleri cevaplandırabilir. (Kahramankaptan, 2017) [A.D.]*

### **2023 - Piyano ile Anlatmak: Hélène Grimaud Resitali Üzerine İzlenimler**

*(...) Satie'nin bu küçük piyano parçaları genellikle kendini tekrar eden kesitlerden oluşuyor. Grimaud'nun neredeyse her kendini tekrar eden kesitte farklı bir hattı ön plana çıkarması, farklı dinamikler kullanması ve farklı ses renkleri arıyor olması, bu çoğu zaman bis parçası olarak çalınan kısa eserler üzerine bile ne kadar kafa yordüğünü gösteriyor. Üstelik bunları basitçe bir "biraz farklı şeyler yapayım ki daha ilginç duyulsun" düşüncesiyle değil, eserlerin müzikal ve mimari bütünlüğünü gözeterek yapıyordu. Zaten gerçek anlamda profesyonellik de bunu gerektirir. (Yeşilmenderes, 2023) [B ve E<sup>n</sup>]<sup>71</sup>*

## **DEĞERLENDİRME**

Bu çalışmada; bir konser eleştirisinin

- Öğretici olma,
- Toplumun kültür yaşamına katkı sağlama,
- Müzikseverler kadar müzik profesyonellerine de hitap etme misyonlarını gerçekleştirebilmek üzere,

eleştirmenin, sahibi olmak zorunda bulunduğu "bilgi"nin önemi ortaya konmaya çalışılmıştır. Müzik eleştirmenin, hangi alandan olursa olsun, müziğin içinden ve eğitilmiş/donanımlı olması; bunun yanında, bize sunacağı "katkı sağlayıcı" cümle oranından dolayı, bir eleştiri yazısının, muhakkak asgari kalitede bir "bilgi"den türemesi ve yapıcı bir

<sup>70</sup> [Y]: Yorum.

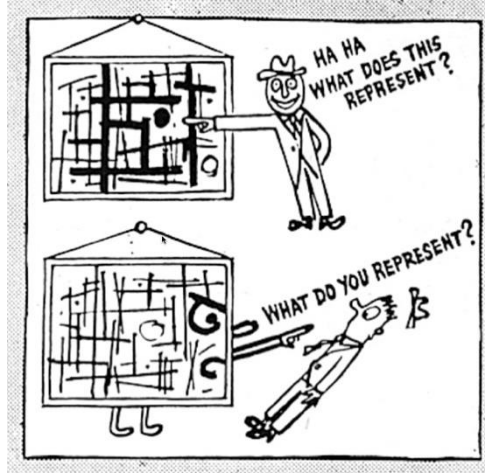
<sup>71</sup> [B]: Bilgi.



sonuca varması gerekliliği önem arz etmektedir. Özel yorumların analizin önüne geçmediği, olumsuz cümleleri yapıcı eleştiriye dönüştüren bir yazı ancak amacına uygun bir kritik yazısı olarak literatürdeki yerini alabilmektedir.

İncelenen yorum (icra) ve kritik kesitlerinde ışık tutulan yaratıcı özün yorumdaki yansımalarının kritik yazısında da yer alabilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla yorumcu kadar münekkit veya münekkit adayının da sanatsal/yaratıcı bakış açısına sahip olması elzemdir. Eserin bazı yönlerini öne çıkarırken bazı yönlerini ise geri plana atarak görmezden gelen yorumcunun bu manipülatif yönünün kritik yazısında layıkıyla değerlendirilebilmesi için münekkit ve kaleminin kalitesi birinci derecede rol oynamaktadır.

Şekil 5. “Sanat eleştirisi”ne dair bir karikatür (Reinhardt, 1947: 23)



#### KAYNAKÇA

- Akalın, Ş. H. (Haz.). (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arar, M. (1952). Safiye Ayla ve Konseri. *Senfoni*, 1, 29.
- Bezmez, S. ve Brown, C. H. (Haz.). (2009). *Redhouse Büyük El Sözlüğü / İngilizce-Türkçe – Türkçe-İngilizce*. İstanbul: SEV Matbaacılık ve Yayıncılık Eğitim Ticaret A.Ş.
- Birkan, Ü. (1991). Seçkin Bir Keman Ustası: Vaclav Hudecek. *Milliyet Sanat Dergisi*, 258, 55.
- Bujić, B. (2002). Criticism of music. A. Latham (Ed.), *The Oxford companion to music* (s. 324-326) içinde. New York: Oxford University Press.
- Çelgin, G. (2011). *Eski Yunanca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğan, D. M. (2020). *Osmanlıca Yazılışlı / Doğan / Büyük Türkçe Sözlük - 2 Cilt*. Ankara: Yazar Yayınları.
- E. (1935). Konservatuar Orkestrasının Dokuzuncu Konseri. *Müzik ve Sanat Hareketleri*, (8), 13-14.
- Eriç, D. (1965). Müzikte Eleştirmeci Nedir, Ne Değildir? *Opus*, 27(3), 29.
- Eriç, D. (1978). Müzikçiler Geçidi. *Milliyet Sanat Dergisi*, 258, 30-31.
- Fenmen, M. (1950). Pnina Salzman Resitali. *Müzik Görüşleri*, 14(2), 16.
- Gould, G. (2017). Sonata No. 23 in F Minor, Op. 57 “Appassionata”: I. Allegro assai



- (Remastered) [Video]. Erişim adresi:  
<https://www.youtube.com/watch?v=mHFFRyGYpl0>
- İkesus, S. (1964). Kritik. *Opus*, 15(2), 7.
- Kahramankaptan, Ş. (2017). Efsane'nin Yaşadığı ve Yaşattığı Dram!. Sanattan Yansımalar:  
<https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/sefik-kahramankaptan/efsanenin-yasadigi-ve-yasattigi-dram/1282/>
- Karadeniz, İ. (2022). Türkiye Basınında Konser Eleştirileri: Bir Şablon Önerisi için Analizler III (1973-1997). K. Gülbeyaz ve T. Yazıcı (Ed.). *X. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi: 15-19 Ağustos, Bildiriler Kitabı* (s. 181-197). Sakarya: Eksen Yayınları.
- Karadeniz, İ. ve Berki, T. (2017). Konser Eleştirileri: Bir Şablon Önerisi İçin Analizler (1/4). Ç. Adar (Haz.). *VIII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: 12-14 Mayıs 2017 / Tam Metin Kitabı / "Müzik Medya Teknoloji"* (s. 280-287). Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi.
- Karadeniz, İ. ve Berki, T. (2018). Konser Eleştirileri: Bir Şablon Önerisi İçin Analizler (2/4). Ö. D. Varlı (Ed.). *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu: 22-24 Mart 2018 / "Müzik ve Politika"* (s. 294-307). Bursa: Etnomüzikoloji Derneği.
- Kaya, A. K. (1950). Bizde Tenkit Yapılabilir mi? *Müzik Görüşleri*, 9, 4-5.
- Kütahyalı, Ö. (1996). Yorum ve yorumcunun konumu. *Orkestra*, 35(268), 9-16.
- Medici.tv. (2019, 20 Ocak). Fazıl Say - Mozart: Turkish March Improvisation [Video]. Erişim adresi: [https://www.youtube.com/watch?v=T6rFBN6j\\_Bc](https://www.youtube.com/watch?v=T6rFBN6j_Bc)
- "Münih'de Bir Konser." (1924 [R.1340]). *Dârülelhan Mecmuası*, 1(3), 135-136.
- Nişanyan, S. (2018). *Nişanyan Sözlük - Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. İstanbul: Liber Plus Yayınları.
- Öktem, A. (2005). Festivalden İzlenimler. *Andante*, 2(17), 56-57.
- Ragans, R. (2005). *ArtTalk*. United States of America: Glencoe/McGraw-Hill.
- Reinhardt, A. (1947). How to Look at Space. *Arts & Architecture*, January.
- Saraç, T. (1976). *Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük - 2 Cilt*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- SinfonicodeGalicia. (2015). Rimsky-Korsakov: Scheherazade op.35 - Leif Segerstam - Sinfónica de Galicia [Video]. Erişim adresi: [https://youtu.be/zY4w4\\_W30aQ?t=2668](https://youtu.be/zY4w4_W30aQ?t=2668)
- Şekerci, Ö. (2006). *İngilizce-Türkçe Tamlamalar Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şimşek, H. (1965). Sanat Kritiği ve Namusu. *Ankara Filarmoni*, 1(6), 13-16.
- Thom, P. (2006). Toward a broad understanding of musical interpretation. *Revue internationale de philosophie*, 238(4), 437-452. Erişim adresi: <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2006-4-page-437.html>
- Walker, A. (1998). Musical criticism. *Encyclopædia britannica* içinde. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/topic/musical-criticism>
- Yener, F. (1980). C. R. Rey ve Solistleri - Beethoven Konseri - Piyanist Zoll. *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi 13, 52.
- Yeşilmenderes, M. (2023). Piyano ile Anlatmak: Hélène Grimaud Resitali Üzerine İzlenimler. *Andante*: <https://www.andante.com.tr/tr/10975/Piyano-ile-Anlatmak-Hélène-Grimaud-Resitali-uzerine-izlenimler>



## Ruhi Su ve Yorumun Kompozisyona Etkisi: *Arioso Alla Turca*

### *Ruhi Su, and the Effect of Interpretation on Composition: Arioso Alla Turca*

İsmet Karadeniz

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

ismet.karadeniz@mgu.edu.tr

#### Özet

Cumhuriyet dönemi Türk Halk Müziği geleneğinde söyleyiş üslûbu, tekniği ve müziğin anlatımcı yönüne hak ettiği itibarı gösteren temel yaklaşımıyla apayrı bir yere sahip olan Mehmet Ruhi Su'nun (1912-1985) bu konumunda Türk ve Batı müzik türlerini kapsayan yorumculuğu önemli rol oynamıştır. Kendisinin, müzik performansına ilişkin kimi detaylarla ön plana çıkan teknik okuyuculuğunun yanı sıra seslendirdiği yapıtlara analitik bakışının da ürünü olan, form tespiti temelli kompozisyon oluşturucu tutumu ise ayrıca dikkate değerdir. Bu yönüyle, söyleyişin önüne geçmeyen, bir anlamda ona ışık tutan bir form, Ruhi Su'nun yorumculuğunda o eserin önemli bileşenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu özgün yaklaşımın, türkü stilinde dramatik söyleyiş (*Arioso alla turca*) biçiminde teorize edilmesi mümkün olup çalışmada, Ruhi Su'nun; eserin kompozisyonunu doğrudan etkileyebilecek nitelikteki “düşünölmüş yorum”u önceleyen kimliği, kendisinin çeşitli dönem müzik performanslarının kıyaslamalı analizi yoluyla mercek altına alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ruhi Su, yorum, form, Türk halk müziği, kompozisyon, *arioso*

#### Abstract

*Mehmet Ruhi Su (1912-1985) holds a distinctive place in the tradition of Turkish Folk Music during the Republican period due to his unique singing style, technique, and approach that emphasize the expressive aspect of music. His interpretation of both Turkish and Western music genres played an important role in establishing this position. Beyond his exceptional technical proficiency, the musician's compositional approach is deserving of note. He conducts a meticulous analysis of the pieces he performs, leading to a pronounced emphasis on form determination that is discernible in his musical renditions. In this respect, a form that does not get in the way of the singing, and in a sense sheds light on it, appears as one of the important components of the work in Ruhi Su's interpretation. This unique approach can be theorized in the form of dramatic singing in folk song style (*Arioso alla turca*). In this study, Ruhi Su's identity that prioritizes “thoughtful interpretation”, which can directly affect the composition of the work, is examined through the comparative analysis of his musical performances from various periods.*

**Keywords:** Ruhi Su, interpretation, form, Turkish folk music, composition, *arioso*

## GİRİŞ

Müzik kritiğinin tanımında karşımıza çıkan bir anahtar sözcük grubuna, Cumhuriyet dönemi Türk Halk Müziği geleneğinde apayrı bir yere sahip olan Ruhi Su'nun (1912-1985), yorum ve üslûbu tekelinde barındırdığı düşünölen “sanat” kavramına yönelttiği eleştirisinde de rastlıyoruz: “Entelektöel faaliyet.”

“Genel anlamda müzik eleştirisi, bireysel müzik eserlerinin veya tüm müzik gruplarının ya da türlerinin değeri ve mükemmellik derecesi hakkında yargılar formöle eden bir entelektöel faaliyettir. Müzik sadece icrada değil, yazılı (veya basılı) hâliyle da var olduğundan, müzik eleştirisi birbiriyle ilişkili birçok faaliyet alanını kapsar: Bireysel bestecilerin başarılarının değeri değerlendirilmesi, notalardaki eserlerin eleştirel yorumu ve analizi, yeni yaratılan eserlerin



değerlendirilmesi, halka açık performansların ve elektronik formdaki kayıtların anlatımı” (Bujić, 2002: 324)<sup>72</sup>.

“Türkü söylemenin kolay görünmesi, türkülerin erişilmez sadeliğinden ve sağlamlığından gelir. Bundan dolayı da, nasıl söylenirse söylesin, yine de bir şeyler kalır türkülerden. Bu hâl bir umursamazlığa, sanki aslında da türkülerin böyle söylendiği ve söylenmesi gerektiği gibi yanlış bir yargıya götürebilir insanı. Yorum ve üslup ancak entelektüel bir faaliyet olan sanata, sanat müziğine hasmış gibi gelirse de, bunun bir kuruntudan ve bir kendini beğenmişlikten geldiğini sanıyorum. İkel çağlara gittikçe türkülerin sihir ve kehanete karışması, ozanların vecde gelip kendinden geçmesi, her şeyden önce yorumla, karşısındakini etkileme çabasıyla ilgili görünüyor. Türküler de tıpkı operalar ve ‘Lied’ler gibi çeşitli konularda ve değişik biçimlerde olduğundan onlar gibi renkli ve değişik bir icrayı zorunlu kılar. Bunun da bir yetki, bir hüner işi olduğu açıktır” (Su, 1968: 1).

Ruhi Su’nun, türkü söyleyiş üslûbundaki özü görünür kılan teorisini yine kendi cümleleriyle ortaya koymak mümkündür:

“(…) Mesela, Tosca operasındaki meşhur tenor aryanın alaturka bir üslupla söylendiği andaki gülünç hâli bir düşünelim! (...) Bu hâlin tamamıyla aksini kendi şarkılarımız için neden düşünmeyelim? ‘Schubert şöyle söylenir, Mozart şöyle çalınır,’ diye düşünürken ‘Alaturka bir şarkı şöyle söylenir, fakat bir halk şarkısı da şöyle söylenir,’ diye neden düşünmeyelim?

Garbın şan tekniği, bizim için iyi bir idealdi, aldık. Ve onunla şarkı sesimizdeki pısrıklığı atmaya çalışıyoruz. Bu tekniği yalnız ecnebi şarkılarını söyleyebilmek için aldığımız düşünülemez. (...)

Halk şarkılarımızı, bir saz şairinin yayık ve disiplinsiz sesiyle değil, fakat bir şehirli muganninin ağzıyla da değil; halk şarkılarımızı, Garp tekniği içinde halk gibi, fakat halktan ayrı olarak söylemeliyiz” (Su, 1940: 338).

“(…) bizi de çoksesli müziğe götürecek en sağlam yol, esasında zaten polifonik bir karakterde olan halk müziğimizin yoludur diyorum. Müziğimizin bu yolda bir adım atabilmesi ise, yalnız kompozitörün değil, kompozitörle birlikte bütün icracılar topluluğunun işidir. İrcacılardan kastım, bir eseri çalanlar veya söyleyenlerdir.

(...) türkülerin bir kısmı şarkı anlamına gelen lied, bir kısmı arya, bir kısmı da resitatif karakterindedir. Bunlara sahip olmakla bizim şarkı sesimiz, birtakım cilveli oyunlardan, ağlamaklı, miyavlamaklı olmaktan kurtulabilir” (Su, 1961: 9-10).

Anlaşıldığı üzere Ruhi Su; yorumcuyu, yapıt üzerinde kompozitöre yakın bir söz sahibi olma noktasına vardırılmaktadır. Türkülerle lied, arya ve resitatif arasında kurduğu bağlantı ile de bu iki kültür alanının ortaklığına işaret etmektedir.

“Halk bir kompozitör gibi ortaya bir sürü türküler koymuş. Bu türkülerin her biri bir şey söylüyor. Kimi dertli, kimi sevinçli, kimi korkudan, kimi yiğitlikten bahsediyor. (...) Yerine, sırasına [göre] bir türkünün muhtevası bir arya’nın, ya da bir lied’in (bir şarkının) içeriğinden hiç de basit, daha önemsiz değil. Hatta bir bakıma daha da önemli. Bunların hepsini dinleyiciye duyurmak lazım. Türküdür diye bu anlatım işi küçümsenemez. Halk, söylediklerinin hepsi duyulsun, anlaşılın ve çare bulunsun diye ortaya koymuş bu türkülerin çoğunu. Bir türkünün ne söylediğine bakmak o türkünün nasıl söyleneceğini çözümleyebilir. Ama bütün bunları bildiği halde bir insan yine de bir türküyü iyi söyleyemez. Yani iyi yorumlayamaz. Burada

<sup>72</sup> Tüm çeviriler –kaynakçada aksi belirtilmedikçe– bildirinin yazarı tarafından yapılmıştır.





‘yorum’ sözü ile ‘ifade etmeyi’, ‘değerlendirmeyi’ kastediyorum. Öyle ise iyi bir yorum nasıl yapılabilir?

(...)

Halk türküleri ortak bir sanattır, fakat bu, söyleyişte de bir ortaklık olacak demek değildir. İçinde bulunduğumuz kültür, ister istemez birtakım kişisel anlamlar getirecektir söyleyişe. Önemli olan, bu söyleyişlerden hangisinin zevkimizi daha ileri götüreceğidir” (Su, 1964: 25-26).

### ANALİZ

Ruhi Su’nun, opera sanatçılığının ötesinde bir “lied sanatçılığı” kimliği mevcuttur. 1949-1950 sezonunda Ankara Devlet Operası turne için İstanbul’a gittiğinde, opera temsillerinin yanı sıra İstanbul radyosunda Ruhi Su’nun dört konser verdiği bilinmektedir: İkisi, piyano eşlikli lied konseri; ikisi, bağlama eşlikli türkü konseri (Kütahyalı, 1995).

Ruhi Su, halk türkülerinin söylenişindeki sentezin yaratıcısı olarak teknik ve üslûpta Doğu-Batı dengesini sağlamaya çalışmıştır. Bu niteliğinin yanı sıra Ruhi Su’nun performatif sanatında bağlama hiç şüphesiz “eşlik” için yer almakta; ancak kimi yorumlarda, “ara saz”ın “form oluşturma” noktasında kullanıldığına da şahit olunmaktadır. Bu tür bir yorum yaklaşımına örnek olarak Ruhi Su’nun, farklı yıllarda kaydedilmiş *Erzurum Dağları Kar ile Boran* adlı türkü yorumuna odaklanmak yerinde olacaktır. Kayıtların ilki 1968-1971 yılları arasında tarihlenirken, ikinci yorum 1976, üçüncü yorum ise 1981 yılına aittir. Şu nokta ilginçtir ki, her üç icrada da benzer köşe noktalarının saz ve ses ile korunduğu, yorumlama ile bir kompozisyon oluşturma gayesiyle hareket edildiği dikkat çekmektedir.

Aşağıdaki notada, tüm kesitin yanı sıra vurgulanmış olan noktalara (saz partilerinin başlangıç ve bitiş noktaları ile mısralar arasındaki dinamik farklarına) odaklanılarak her üç kayıt arasındaki benzerlik ilişkisinin kurulması mümkündür. (Notanın ardından yer verilen yorum kesitlerindeki QR kodlar aracılığı ile yorumlar dinlenebilmekte/izlenebilmektedir.)

Şekil 1. “Erzurum Dağları Kar ile Boran” – Yorumla Tespit Edilmiş Kompozisyon

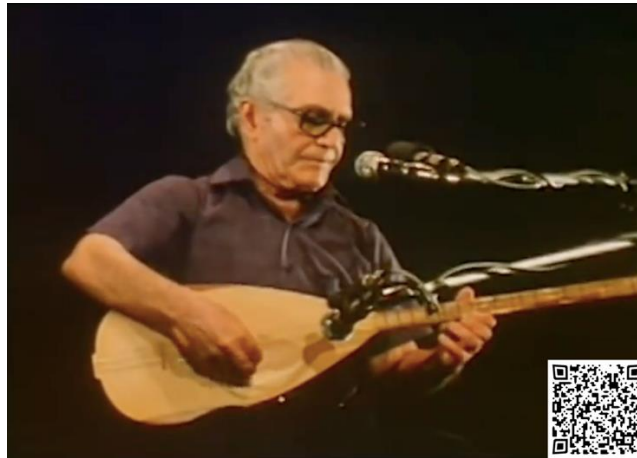
Şekil 2. “Erzurum Dağları” 1. Yorum (Su, 1968-1971) Görsel Kesiti ve QR Kodu



Şekil 3. “Erzurum Dağları” 2. Yorum (Su, 1976) Görsel Kesiti ve QR Kodu



Şekil 4. “Erzurum Dağları” 3. Yorum (Su, 1981) Görsel Kesiti ve QR Kodu



Türkünün ikinci kıtasında da aynı formun sazla ve sesin gürlük dereceleriyle korunduğu görülmektedir.

Ruhi Su'nun benzer bir tutumu, türkünün (sözün) öncesine eklediği saz partisi ile bir tür “prelüd” izlenimi veren form tespiti yaklaşımında da görülmektedir. *Göç* başlıklı türkünün 1974 ve 1980 yıllarından iki ayrı kaydında aynı formel yapıyı bulmak mümkündür:

Şekil 5. “Göç” 1. Yorum (Su, 1974) Görsel Kesiti ve QR Kodu



Şekil 6. “Göç” 2. Yorum (Su, 1980) Görsel Kesiti ve QR Kodu



## SONUÇ

*Bana, “Sen bu türküleri nasıl söylediğini anlat”, dedikleri zaman,  
bunlardan başka söyleyecek bir şey gelmiyor aklıma.  
Kısacası, “Bu benim terbiyem icabıdır”,  
diyemiyorum.*

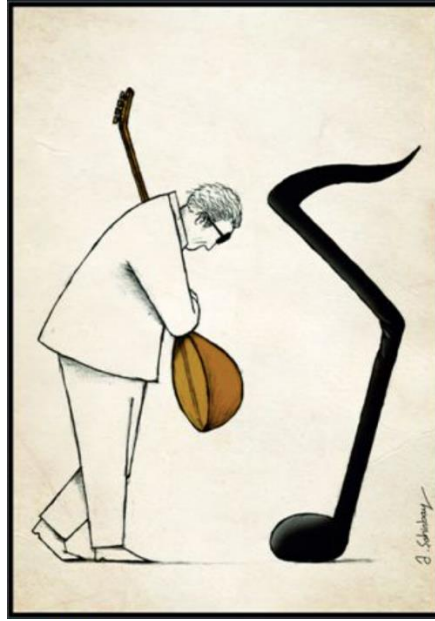
(Su, 1968: 2)

Klasik Türk musikisinde Münir Nureddin (Selçuk) Bey'in, Avrupa Klasik Batı Müziği'nde Leyla Gencer'in ismini anabileceğimiz bu alanda, halk müziğimiz için de Ruhi Su'nun, “yorumlama ile kompozisyonu etkileme bağlamında” öncülük ettiğini kaydetmek yanlış olmayacaktır.



Ruhi Su'nun, söylediği türkülerin formlarında değişikliğe gitmesi, opera sanatçılığının dram öğesini ön planda ele alması niteliğinden doğmakta (Şimşek, 1995), bundan dolayı halk şarkılarını söylerken dramatik deyimleri özellikle vurgulamaktadır. Kendisi bunu kimi zaman gür bir dinamikle, kimi zaman sönük, çok hafif gürlükte bir dinamikle sergilemektedir. Söyleyişin önüne geçmeyen, bir anlamda ona ışık tutan bir form, Ruhi Su'nun yorumculuğunda o eserin önemli bileşenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu özgün yaklaşımın, türkü stilinde dramatik söyleyiş, *Arioso alla turca* biçiminde teorize edilmesi mümkün olup çalışmada, türkü yorumculuğunda bir ekol oluşturmuş Ruhi Su'nun; eserin kompozisyonunu doğrudan etkileyebilecek nitelikte, seslendirdiği yapıtlara analitik bakışının ürünü olan “düşünölmüş yorum”u önceleyen kimliği aydınlatılmaya çalışılmıştır.

**Şekil 7. Aytur Şahinbay'ın 2012 tarihli “Ruhi Su” karikatürü (Şahinbay, 2012)**



#### KAYNAKÇA

- Bujić, B. (2002). Criticism of music. A. Latham (Ed.), *The Oxford companion to music* (s. 324-326) içinde. New York: Oxford University Press.
- Kütahyalı, Ö. (1995). *Ruhi Su Paneli – Video kaydı*. [Rafine Koleksiyon].
- Su, R. (1940). Halk Şarkılarının Söylenişi. *Varlık*, 7(157), 337-338.
- Su, R. (1961). Halk Türkülerinin Söylenişi. *Yeditepe*, 12(45), 9-10.
- Su, R. (1964). Türküleri Nasıl Söylemeli? *Folklore Show*, Mart, 25-26.
- Su, R. (1968). Türküler ve Türkü Söyleyenler. *İmece Plakları Takım II* (s. 1-2) içinde. İstanbul: Ertur Basımevi.
- Su, R. (1968-1971). Lâvık / Erzurum Dağları Kar ile Boran. [45 RPM]. İmece Plakları No. 13.
- Su, R. (1974). Göç. [TRT Arşiv]. YouTube: <https://youtu.be/KOoBVsgoa3w?si=IR5oIPafXGKvHnzz&t=177> (Erişim Tarihi: 26.08.2023)
- Su, R. (1976). Erzurum Dağları. *Ruhi Su Dinletisi [LP]*. İmece Plakları No. 29.
- Su, R. (1980). Göç. *Çocuklar Göçler Balıklar [LP]*. İmece Plakları No. 26.



Su, R. (1981, Mart). Erzurum Dağları. *Ruhi Su – Avusturalya Konseri Belgeseli*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=NumC1ant0iE> (Erişim Tarihi: 26.08.2023)

Şahinbay, A. (2012). Ruhi Su. *Ruhi Su Karikatür Sergisi*. [https://www.istanbulgercegi.com/fotogaleriler/ruhi-su-karikatur-sergisi\\_260.html-page=6](https://www.istanbulgercegi.com/fotogaleriler/ruhi-su-karikatur-sergisi_260.html-page=6) (Erişim Tarihi: 26.08.2023)

Şimşek, H. (1995). *Ruhi Su Paneli – Video kaydı*. [Rafine Koleksiyon].

## QR Kodlar

### Şekil 2.

[https://drive.google.com/file/d/1P6xfYqOh9o1BjmTue0ZsI8cKidtdiEIj/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1P6xfYqOh9o1BjmTue0ZsI8cKidtdiEIj/view?usp=share_link)

### Şekil 3.

[https://drive.google.com/file/d/15szkuGONwBcsgjwTMAUfSzSIYHHmKaM7/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/15szkuGONwBcsgjwTMAUfSzSIYHHmKaM7/view?usp=share_link)

Şekil 4. [https://drive.google.com/file/d/1SviEU4tyCcjNfaMyywCV-Uc7mbCoHbq\\_/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1SviEU4tyCcjNfaMyywCV-Uc7mbCoHbq_/view?usp=share_link)

### Şekil 5.

[https://drive.google.com/file/d/1BJAgq5bzoP9ah2gCQCknGSmS2LnWGNUq/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1BJAgq5bzoP9ah2gCQCknGSmS2LnWGNUq/view?usp=share_link)

### Şekil 6.

[https://drive.google.com/file/d/1\\_wPAAMIs8OceECpUBPoCMGDFqVraiEOT/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1_wPAAMIs8OceECpUBPoCMGDFqVraiEOT/view?usp=share_link)



## Konservatuvar Eğitiminde Kuram – Uygulama Kutuplaşması:

### Müzik Formları Derslerinin Performansa Yönelik Uygulamalarla Zenginleştirilmesi

#### *The Theory-Performance Polarization in Music Schools Curricula:*

#### *Musical Forms Courses with Performance-based Practices*

**M. Erdem Çöloğlu**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

mesut.erdem.cologlu@msgsu.edu.tr

#### **Özet**

Konservatuvarlarda okutulan mesleki dersler iki kategoriye ayrılır. Ortaokul ve lise öğrencisi çalgı, korrepitasyon, oda müziği, orkestra ve koro derslerinde performansa yönelik bilgi ve beceri kazanırken, solfej, müzik teorisi, armoni gibi kuramsal derslerde de müzik dilinin temellerini, bir bakıma bu dilde okumayı ve yazmayı öğrenir. Solfej derslerinde amaç çalgısı üzerinde henüz yeterli hakimiyeti geliştirememiş öğrenciye, kendi sesini bir çalgı gibi ele alarak nota okumayı, ritim çözümlenmeyi öğretmek, müzisyenliğin temelini kendi sesi yoluyla kazandırmaktır. Lise ve lisans sınıflarındaki armoni, müzik analizi, müzik formları, müzik tarihi gibi dersler ise öğrencinin entelektüel ve analitik bir bakış geliştirmesine, yorumculuğunu ve müzikal algısını bilinçli bir zemin üzerinde inşa etmesine yardımcı olmayı amaçlar.

Ancak, kuramsal derslerde çalgı uygulamalarına yer verilmemesi, kuram ve uygulama alanlarının birbirinden ayrı yöntemlerle ve içeriklerle ele alınması bu hedeflere ulaşılmasını bir ölçüde zorlaştırır. Solfej kazanımlarına yönelik yenilikçi bir yaklaşım olan Müzikal Formasyon (*Formation Musicale*) bu sorunu aşmayı amaçlar; bu yaklaşımda öğrencinin deşifre, dikte, okuma ve analiz gibi becerileri repertuvardan üretilen ve repertuvarın yaygın özelliklerine öncelik veren çalışmalarla kazanması amaçlanır. Bu yaklaşım ülkemizin çeşitli konservatuvarlarında kullanılmakta ve verimli sonuçlar elde edilmektedir. Ancak, Müzikal Formasyon dersleri müzik eğitimin ilk yıllarıyla sınırlıdır ve lise/lisans devresindeki derslerle desteklenmediği sürece, bu dersin kazanımları kalıcı olmamaktadır.

Müzik formları dersleri, yaygın olarak, biçim kalıplarının öğretilmesi ve bu kalıpların yapıtlar üzerinde çözümlenmesi üzerine temellenir. Derslerde repertuvarın önemli yapıtları ele alınır, ancak çözümlenme ve değerlendirme süreçlerinde bu yapıtların yaratım, aktarım ve algılama etkileşimiyle oluştuğu ve bestecinin temel amacının bir biçim modelini tekrarlamak olmadığı gibi temel gerçekler çoğunlukla göz ardı edilir. Derslerde kullanılan yöntemler öğrenciyi biçim analizini özgün bir performansın yaratılmasında faydalanabileceği bir yordam olarak ele almaya teşvik etmez. Aslında bu ders kuram-performans ayrımının eğitim sürecinde yarattığı iletişimsizliği giderebilecek stratejik bir öneme sahiptir. Müzik formları dersinin performans çalışmalarıyla ve performans analizleriyle desteklenmesi, biçim tasarımı – estetik etki ilişkisinin canlı performanslar ve performans analizleri yoluyla ele alınması, kuramsal bilginin/birikimin performans süreçlerine taşınmasına yönelik yenilikçi yöntemler yaratılması gibi girişimlerle alanlar arasında eksik kalan iletişim yeniden kurulabilir. Bu çalışmada kuram-performans kutuplaşmasından doğan verimsizliği ortadan kaldırmaya ve yapıtların besteci-yorumcu-dinleyici üçgeninde oluşan bütünler olduğunu vurgulamaya yönelik çeşitli yaklaşımlar ve uygulamalar önerilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik formları eğitimi, kuram-performans kutuplaşması, yorum analizi



### **Abstract**

*The music schools' curricula consist of two diverse course-categories. While the instrument, accompaniment, ensemble, orchestra, and choir classes aim to develop at the college level students the ability and knowledge on performance, classes such solfeggio, theory, and harmony have their focus on the basis and the theoretical features of the music language; in a sense these courses aim at the education of reading and writing in the music language. The goal of the solfeggio class is to teach the sight-singing and rhythmical reading to the freshman, who has not yet been competent on his instrument, and who solely rely on his own voice to obtain the basis of musicianship and to experience the musical performance. At the next level in their education, classes such as harmony, music analyses, musical forms, and music history support and encourage her/him to develop an analytical approach on his/her own and to construct an intellectual understanding of performance and musical perception on a conscious ground.*

*However, polarizing the theory and performance dimensions through isolated methods, approaches, and contents, do not match up with this aim. The Formation Musicale approach, a quasi-solfeggio course –in the widest sense, challenges this problem. In this approach the student obtains his achievements through exercises and studies prioritizing the instrumental and vocal repertory of the common era. Being in use in many Turkish music school for two decades, the Formation Musicale approach has yielded highly efficient results on the primary years of professional music education.*

*Musical forms courses are based, typically, on the teaching of form models and the analysis of musical works through these models. The methods and exercises for this aim generally neglect the musical work as the result of an interaction of creation, transmission, and perception of the aesthetic emotion. The teaching methods do not promote the student to appreciate the form analysis as a tool possessing the potential to help her/him in the creation of an authentic performance. Nonetheless, this course has a crucial importance to disperse the abyss created by the theory-practice polarization. Enhancing this course with short performance practices and performance analyses, interpreting the interaction between the form design and aesthetic emotions through analyzing live performance in class, and creating innovative methods to transmit the theoretical knowledge into performance would help to overcome this polarization. In this paper some hybrid approaches and methods will be suggested to eliminate this inefficient polarization.*

**Keywords:** *Musical forms courses, theory-performance polarization, performance analysis*

### **GİRİŞ**

Türkiye'deki konservatuvarların müzik bölümünde ilköğretim, lise ve lisans devrelerinde görülen dersler kabaca üç ana gruba ayrılır. İlk grupta 'kültür dersleri' olarak tanımlanan ve ilköğretim/lise devrelerinde müfredatın büyük kısmını oluşturan dersler vardır. İkinci grup dersler 'meslek' ya da 'sanat' dersleri şeklinde tanımlanır. Bu dersler arasında dal çalgısı, oda müziği, orkestra ve solfej yer alır. Son grup ise armoni, müzik analizi, müzik formları gibi dersleri içeren 'yardımcı meslek – yardımcı sanat' dersleridir. Diğer taraftan meslek ve yardımcı meslek dersleri, öğrencinin çalgısıyla katıldığı ve çalgısını kullanmadığı dersler şeklinde, başka bir sınıflandırmaya göre de ele alınabilir. Bu sınıflandırmaya göre ortaokul ve lise öğrencisi çalgı, korrepetisyon, oda müziği, orkestra ve koro derslerinde performansla yönelik bilgi ve beceri kazanırken, solfej, müzik teorisi, armoni gibi kuramsal derslerde de müzik dilinin temellerini, bir bakıma bu dilde okumayı ve yazmayı öğrenir. Solfej derslerinde amaç, çalgısı üzerinde henüz yeterli hakimiyeti geliştirememiş öğrenciye, kendi



sesini bir çalgı gibi ele alarak nota okumayı, ritim çözümlmeyi öğretmek, müzisyenliğin temelini kendi sesi yoluyla kazandırmaktır. Lise ve lisans sınıflarındaki armoni, müzik analizi, müzik formları, müzik tarihi gibi dersler ise öğrencinin entelektüel ve analitik bir bakış geliştirmesine, yorumculuğunu ve müzikal algısını bilinçli bir zemin üzerinde inşa etmesine yardımcı olmayı amaçlar. Bu şekilde ele alındığında, konservatuvar müzik eğitiminde kültür dersleri dışında kalan dersler çalgının kullanıldığı uygulamalı dersler ile, çalgının kullanılmadığı kuramsal dersler şeklinde ikiye ayrılır.

Ancak, kuramsal derslerde çalgı uygulamalarına yer verilmemesi, kuram ve uygulama alanlarının birbirinden ayrı yöntemlerle ve içeriklerle ele alınması öğrenci nezdinde iki alan arasında bir iletişimsizlik yaratır. Bu noktada iki temel sorun görülür: (1) Kuramsal derslerde kullanılan metotlar gerçek repertuarı çok sınırlı ölçüde içerir ve yansıtır. (2) Solfej ve kuramsal derslerde çalgıya yer verilmemesi öğrencinin buradaki kazanımlarını çalgı performansına aktarmasını zorlaştırır. Bunun sonucunda alanlar arasında belirgin bir kopukluk ve iletişimsizlik ortaya çıkar; öğrenci iki ayrı alanda, birinden diğerine aktarılmayacak bilgi ve beceriler kazandığını düşünür. 90'lı yıllarda Fransa'da yapılan araştırmalarda öğrencinin müzik okur yazarlığını ve duyuş becerisini sadece eğitim amaçlı solfej metotları üzerinden geliştirme çabasının, öğrencinin kapsamlı ve yetkin bir müzik kültürü ve deneyimi kazanmasını desteklemediği tespit edilmiş ve geleneksel solfej metotları yerine *Formation Musicale* (Müzikal Formasyon) adı verilen yeni bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu yaklaşımda öğrencinin deşifre, dikte, okuma, analiz gibi becerileri ve bilgileri repertuvarından üretilen ve repertuarın yaygın özelliklerine öncelik veren çalışmalarla kazanması amaçlanır. Bu yaklaşımda öğrencinin çaldığı ve dinlediği parçaları, kimi noktalarda çalgı performansına yönelik yaklaşımlarla ele alan ve bunlar üzerinden dinleme, algılama ve uygulama becerilerini geliştirmeyi amaçlayan yeni yöntemler geliştirilir. Bu yaklaşım 2000'li yılların başından bu yana Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı önde olmak üzere, ülkemizin çeşitli konservatuvarlarında kullanılmakta ve verimli sonuçlar elde edilmektedir.

Müzikal Formasyon yaklaşımı gerçek repertuarı solfej uygulamalarıyla entegre ederek yukarıda değinilen kopukluğu kısmen giderir, ancak derslerde çalgının sınırlı yer bulması ya da hiç kullanılmaması kazanımları sınırlar.<sup>73</sup> Müzikal Formasyon yöntemleri sağlam bir zemin için bir ilk adım olarak anlamlı olsa da, bu yaklaşımların ilköğretim sınıflarındaki solfej dersleriyle sınırlı olması, bu devredeki diğer derslerle desteklenmemesinin yanı sıra, lisede solfejin devamını sağlayacak derslerin saat olarak yetersiz kalması nedeniyle de yeterli ve güçlü bir zemin oluşmasını tam olarak sağlayamaz. Alanlar arası güçlü bir iletişimin kurulması için, müzikal formasyon yöntemlerinin ilköğretim devresindeki çalgı uygulamalı derslerin yanı sıra lise devresindeki kuramsal derslerde de sürdürülmesi gerekmektedir.

Bu çerçevede bu çalışmada çalgı ile kuram alanları arasındaki kopukluğu ve ayrıklığı giderme amacıyla müzik formları derslerinin yeniden yapılandırılması konusu ele alınmıştır. Yeniden yapılandırma önerisinin amacı öğrencinin kuramsal bilgi ve deneyimini doğrudan çalgı performansına yansıtabilmesini sağlamak ve bu dersi öğrencinin entelektüel ve analitik bir bakış geliştirmesine, yorumculuğunu ve müzikal algısını bilinçli bir zemin üzerinde inşa etmesine yardımcı olacak şekilde tasarlamaktır. Bu çerçevede bu çalışmanın temel araştırma alanı, öğrencinin müzisyen kimliğini ve yorumculuğunu geliştirmek amacıyla müzik formları dersinde benimsenmesi gereken yaklaşımlar ve yöntemlerdir. Çalışmanın ilk adımında müzik formları derslerinde kullanılan yöntemler değerlendirilecek, daha sonra bu yöntemlerin dersin

<sup>73</sup> MSGSÜ kapsamında yürütülen "Çalgı Müfredatı ve Eğitim Yöntemlerinin Başlangıç Düzeyi Solfej Eğitiminde Kullanılması" başlıklı Bilimsel Araştırma Projesinde bu konu ele alınmakta ve ilköğretim 5. ve 6. sınıflarda çalgı müfredatıyla paralel ilerleyen ve çalgı kullanımını da içeren bir solfej eğitimi olanağı araştırılmaktadır.





hedeflerini sağlamak konusunda yeterliliği tartışılacaktır. İkinci başlıkta müzik formları dersinin merkezi olarak biçim modelleri yerine biçim-yorum ilişkisinin alınmasının getireceği faydalar değerlendirilecektir. Son başlık müzikal yorumu müzik formları dersinin eksenine taşıyacak öneriler ve örnek bir ders tasarımı için ayrılmıştır. Çalışma, bulguların değerlendirileceği bir sonuç başlığıyla tamamlanacaktır.

### Müzik Formları Dersi

Türk konservatuvarlarında sıklıkla müzik formları ya da form bilgisi adlarıyla yer bulan dersler çoğunlukla, biçim analizine dair cümle, bölme, kalış gibi temel kavramların öğretilmesi, sonat biçimleri, rondo, bölmeli biçimler gibi modellerin tanıtılması ve yapıtlar üzerinde çözümlenmelerle bu modellerin araştırılması üzerine temellenir. İlk derslerde genelde örnekler ve kaynaklar üzerinden temel kavramlar tanıtılır, daha sonra analiz sürecine geçilir. Analiz için seçilen parçaların partiyonları öğrencilere dağıtıldıktan sonra bu parçalar kayıtlar, çevrimiçi kaynaklar ya da kimi zaman piyanoda seslendirme yoluyla öğrencilere dinletilir. Parçaları nota üzerinden takip eden öğrenciler, derslerde öğrendikleri terimler ve modelleri kullanarak parçayı oluşturan grupları belirleme ve tanımlama yoluyla bu parçaları çözümlerler. MSGSÜ Ders tanıtım formlarında bu dersin yöntemi şu şekilde tanımlanmıştır: “Müzik repertuarından seçilmiş yapıtlar ‘Partiyon Üzerinde Analiz’ ya da ‘Dinleyerek Analiz’ yöntemleriyle incelenir. Formların açıklanmasına partiyon üzerinde yapılan armoni analizleri zemin oluşturur. Yapıtların yapısal özellikleri karşılaştırmalı olarak incelenir.” Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı (HÜADK) ders tanıtım formlarında ise bu dersin amacı “Klasik Müzik literatüründe karşılaşılan müzik formları ve ilgili formları oluşturan alt müzik gereçlerinin belirlenerek, yapıtların tanımlanmasını sağlamak” şeklinde tanımlanmıştır.<sup>74</sup>

MSGSÜ İDK Ders tanıtım formlarından Müzik Formları dersinin amacı olarak altı husus belirtilmiştir:

1. Müzik tarihinin farklı dönemlerdeki formlar ve türler hakkında bilgi sahibi olmak;
2. Bir müzik yapıtlarını oluşturan formel unsurların ayırımına varmak ve bu unsurların ilişkilerini açıklayabilmek;
3. Bir müzik yapıtlarının armonik kurgusunu işitsel olarak ve partiyon üzerinde algılayabilmek;
4. Farklı müzik dillerini oluşturan unsurları ayırt edebilmek;
5. Bir müzik yapıtlarının ses malzemesi ve formu arasındaki ilişkinin farkında olmak;
6. Analitik duyuyu geliştirmek.

HÜADK Form Bilgisi dersinin öğrenme çıktıları ise aşağıdaki şekildedir:

1. Müzik yapıtlarının bileşenlerine ayrıştırılması yetkesini kazanırlar.
2. Müzik yapıtlarının bünyesinde barındırdığı ayırt edici niteliklerine ilişkin mutlak bilince sağlanırlar.
3. Müzik yapıtlarının yaratım dinamiklerinin saptanması ile yapıtların yorumuna ilişkin bir yol haritası elde ederler.
4. Bir müzik kompozisyonunun ortaya çıkış dinamiklerine ilişkin fikir sahibi olurlar.
5. Müzik yapıtlarının pratik olarak değerlendirildiği aşamalarda yapıtların formuna ilişkin bilgi verebilecek donanıma sahip olurlar.

<sup>74</sup> HÜADK Form Bilgisi ders tanıtım formlarına aşağıda belirtilen adresten erişilmiştir. MSGSÜ İDK Müzik Formları ders tanıtım formları çevrimiçi ortamda bulunmadığından kurumun Müzik Bölümü arşivi yoluyla erişilmiştir.

[https://akts.hacettepe.edu.tr/ders\\_detay.php?ders\\_ref=410c62643d7c44cf013d8ce4b3c52657&ders\\_kod=KOM263&zs\\_link=1&prg\\_kod=478&submenuheader=2](https://akts.hacettepe.edu.tr/ders_detay.php?ders_ref=410c62643d7c44cf013d8ce4b3c52657&ders_kod=KOM263&zs_link=1&prg_kod=478&submenuheader=2) Erişim tarihi: 11 Ağustos 2023.



Bu derste yaygın kullanılan kaynaklar arasında İlhan Usmanbaş: *Müzikte Biçimler*, Fuad Koray: *Müzik Formları* ve Nurhan Cangal: *Müzik Formları* kitapları dışında, Leon Stein: *Structure and Style*, William Caplin: *Classical Form* ve Elliot Kohs: *Musical Form* kitapları yer alır. Bu kitapların konuyu ele alış şekli büyük ölçüde yukarıda belirtilen yaklaşımla örtüşür: İlk konularda biçim terminolojisi tanıtılır, daha sonra küçük biçimlerden büyük biçimlere doğru, zaman zaman tarihsel ya da estetik çıkarımlara yer verilse de ağırlıklı olarak analiz üzerinden ilerleyen kuramsal bir eksen görülür.

Bu şekilde ele alınan ve yürütülen ders sonunda, bir müzik parçası ile temasını çoğunlukla çalgısı yoluyla kuran öğrencinin müzik yapıtını çalgı tekniği boyutunun ötesinde değerlendirebilme ve partiyon üzerine düşünme becerisi kazanması beklenir. Öğrenci analiz yoluyla besteleme sürecinde biçimin nasıl tasarladığını kavramaya çalışır, besteci kimliğiyle yaklaşır, çeşitli çıkarımlar yapar ve soyut düşünme becerisi geliştirir. Ancak öğrencinin bu süreçte çalgısını kullanmaması, biçimi oluşturan öğeleri performans yoluyla deneyimlememesi, biçimin performans ile ilişkisini kavramasını ve müzisyen kimliğini öğrenme sürecine katmasını ve bu ilişkiyi içselleştirmesini güçleştirir. Müzik eğitiminin ilk sınıflarından itibaren çalgısıyla geliştirdiği sıkı ilişki, çalgıyı öğrencinin müzik eğitiminde öncelikli ve doğal bir araç kılar. Oysa çalgı üzerinden, çalarak düşünmek, müzisyenliğin getirdiği sezgilerle biçimi kavramak, kazanımların yerleşmesini sağlayacak temel etkenlerdir. Bir çalgı öğrencisi için performansla aktaramadığı müzikal bir bilginin/becerinin işlevi sınırlıdır. Elbette, müziğin kuramsal ve kültürel yönlerinin çalgı kullanmadan öğretilmeyeceği iddia edilemez, ancak özellikle çalgı eğitiminin bir parçası olduğunda, imkân olduğu sürece çalgı kullanımını müzik formları, armoni gibi kuramsal kazanımları desteklemekte ve kolaylaştırmaktadır.

Bunun dışında form derslerinde çoğunlukla bir müzik yapıtının estetik etkinin yaratılması, aktarılması ve algılanması etkileşimiyle oluşan bir bütün olduğu çoğunlukla göz ardı edilir; biçime yaklaşım büyük ölçüde besteci perspektifiyle sınırlıdır. Ayrıca bestecinin tasarımı da estetik bir bütün olmaktan çok kuramsal bir içerik gibi ele alınır. Biçimi oluşturan öğelerin genelde haritalama yöntemiyle gösterilmesi, bu haritanın doğru bir şekilde tasarlanmasını, terimlerin yerinde kullanımını dersin temel amacı kılar; bir bakıma ele alınan müzik parçası doğru yanıtı aranan bir soruya dönüşür. Bu süreçte biçimsel tasarımın dinleyici deneyimi, estetik amaçlar, üslup özellikleri ve çalgı tekniğiyle etkileşimi ikincil plana ötelenir. Derslerde kullanılan ve haritalamayla kategorilemeye öncelik veren yaklaşımlar ve çalışmalar, öğrenciyi biçimi kişisel görüşünü geliştirebileceği bir alan, analizi de özgün bir performansın yaratılmasında faydalanabileceği bir yordam olarak ele almaya teşvik etmez. Bu şekilde ele alındığında müzik formları dersleri, biçim ile yorum arasında kimi zaman konvansiyonel kimi zaman spekülatif ilişkiyi göstermekten ve öğrenciyi bu çerçevede özgün bir tavır geliştirmekten uzaklaştırır.

Halbuki eğitim yöntemleri ve dersin işleyişi gözden geçirildiğinde müzik formları dersleri uygulama-kuram ayrıklığını aşmaya yönelik ciddi bir potansiyel barındırır. Bu değişimin temel dayanakları müzik formları derslerinde öğrenciye kendi kişisel biçim deneyimini kendi çalgısı üzerinde araştırma olanağı sunmak ve biçim ile yorum arasındaki sıkı ilişkiyi araştırmaktır.

### **Biçim – Yorum İlişkisi**

Konservatuarlarda müzik eğitimi öğrenciyi çalgısında ustalaştırmanın yanı sıra kişisel yorumunu kurabilmesine yönelik deneyim geliştirmesini, araştırma, eleştirel düşünme, sanata farklı perspektiflerden yaklaşma becerilerini kazandırmayı ve müzik kültürü açısından öğrenciyi zenginleştirmeyi de hedefler. Çalgı derslerinde öğrenci alıştırmalar ve etütler yoluyla çalgıyı teknik anlamda kullanmayı, farklı repertuvarları üslup özelliklerini gözeterak çalmayı



ve kendisine özgün müzikal tavırlar geliştirmeyi bir bütünlük içinde öğrenir. Müzik formları, armoni, müzik tarihi ve analiz gibi kuramsal dersler ise öğrenciye bir yapıtın ya da üslubun estetik ve sanatsal değerinin kaynaklarını araştırmayı, bir yapıtı özgün kılan yönleri, bir yapıtı benzerlerinden ayıran ve özel değer kazandıran tasarım özellikleri değerlendirme becerisi kazandırmayı amaçlar. Bu açıdan bakıldığında çalgının kullanıldığı uygulamalı derslerin kuramsal derslerle kesiştiği temel nokta, ‘yorum’dur. Bir çalgı öğrencisinin nihai hedefi bir icracı değil, bir yorumcu olmaktır. Leonard Meyer için yorumcu “*şahsına has duygu duyarlılığı ve hayalgücüyle, partisyonda sunulan ya da yetiştiği sözlü gelenek yoluyla kendisine aktarılan ilişkilere hayat veren bir yaratıcıdır*” (Meyer, 1956:199). Meyer’in değindiği duygu duyarlılığı ve hayal gücünün kökeni, genç yorumcunun yetişirken gözlemlediği dünyadır; bu dünyada kişisel deneyimlerin yanı sıra, müzikle ilgili her türlü temasın bıraktığı izler de vardır. Müzik eğitimindeki kuramsal dersler bu teması sağlamlaştırmakla, yorumcu adayının duygu duyarlılığına, hayal gücüne, sanat deneyimine katkı sağlamlaştırmakla işlevselliğini kazanır.

Yorum çok farklı bileşenlerden oluşan karmaşık bir olgudur. Kişisel bir yorum, yorumcunun tempo, dinamik, artikülasyon, genel karakter, ifade ve cümleleme gibi yapıttan doğan parametrelerdeki tercihlerinin yanı sıra, yorumcunun teknik becerisi, ses kimliği (tonu), sanat anlayışı gibi kişisel özellikleri arasında, çoğu zaman bilinçli bir süreçten çok refleks ve alışkanlıklarla şekillenir. Yorum, yorumcunun hayatı boyunca edindiği kazanımın ve deneyimin bir parçaya yansımalarıdır.

Yorumun ilk kaynağı partisyondur, ancak bir partiyon bestecinin tasarımını ancak belli bir ölçüde aktarabilir. En detaylı hazırlanmış bir partisyonda dahi farklı yorumlanabilecek hususlar bulunur, zira partiyon yapıtın kendisi değil, bir tür kodlamasıdır. Genellikle yorumcu bu kodlamayı yorumlayarak bestecinin tasarımına ulaşmaya çalışır. Partiyonun kimi noktaları oldukça nesnel; notalar, ritimler başta olmak üzere birçok husus farklı yorumlara izin vermeyen, kapalı unsurlardır. Ancak partiyon bundan daha fazlasını içerir; dinamik ve artikülasyona dair işaretler çoğu zaman bir kesinlikten ziyade farklı yorumlara açık alanlardır. Ayrıca parçanın temposunun seçimi ve içerdiği tempo değişimleri ya da cümleleme gibi alanlar üzerinde de yorumcu kişisel tercihlerini yansıtabilir. Partiyonun açık hususlarında bestecinin fikirlerini merak eden bir yorumcu bestecinin notları, mektuplaşmaları ve benzer kaynaklardan hareketle, dilerse, bu alanlarda da bestecinin tercihlerine bağlı kalmayı seçebilir. Doğrudan bestecinin elinden çıkan bu tür kaynaklar dışında üslubun genel tercihleri ve yorum alışkanlıkları da partiyonun önemli bir bütünlüğüdür. Bestecinin, dönemin ve türün üslup özellikleri, bestecinin tasarımına bağlı kalmak isteyen bir yorumcu için dilerse kullanabileceği kaynaklar arasındadır.

Diğer taraftan bir yorumcu, yorumunu bütünüyle besteciye sadakat üzerinden kurmayı tercih etmeden, partiyonu bir hedef değil, bir çıkış noktası olarak ele almayı tercih edebilir. Bir yorumun her zaman müzisyenin kişisel özelliklerinden kaynaklanan yönleri vardır. Yukarıda belirtildiği gibi müzisyenin ses kimliği, performans alışkanlıkları, dinleyici kimliğinden taşıdığı alışkanlıkların yanı sıra, sanatsal ve kültürel birikimi de yorum sürecindeki tercihlerini şekillendirir. Yorumcu, yorumunda bu yönleri ön plana çıkarmayı da tercih edebilir.

İki durumda da parçanın yapı ve biçim özellikleri yorumun oluşacağı bir zemin olarak anlamını kazanır. Partiyona sadakat arayışındaki bir yorumcu için bestecinin oluşturduğu grupları anlaşılır biçimde aktarmak, yapısal incelikleri gösterebilmek yorumun önemli bir parçasıdır. Kişisel yorumunu ön plana çıkarmak isteyen bir yorumcu ise, yapıtın biçimini kendi deneyimi çerçevesinde ne şekilde kavradığını, öğeler arasındaki hangi ilişkileri görünür kılacağını parçanın biçim ve yapısından hareketle belirler. Bu süreç kimi yönlerden bir şiirin okunmasında, hangi sözcüklerin belirtileceği, dramatik etkiyi arttırmak için hangi sözcükler arasında bekleneceği, hangilerinin başka tonlamalarla okunacağını belirlemek için okurun şiirin



anlamı ve yapısı üzerine düşünmesine benzer. Bu bağlamda bir yorumcu da yorumunu yapının üzerinde düşünerek, analiz ederek, yapısal anlamda önemli ve çarpıcı noktalarını belirleyerek kurmayı tercih edebilir. Bu tür bir yaklaşımda yorumcu, sezgisel tercihlerin yanı sıra, partisyona ve üsluba bilinçli bir yaklaşımla bir yorum stratejisi geliştirir. Bu nedenle her yorum bilinçli ve sezgisel süreçlerin farklı yoğunluklarda bir bileşimidir ve biçim ile yapıya dair bilinçli ya da sezgisel tercihler içerir.

Lerdahl ve Jackendoff, Mozart K. 331'den seçtikleri bir pasaj üzerinden gruptama ile yorum arasındaki ilişkiyi açıklarken yorumun sezgisel yönünün altını çizerek: “[Farklı yorumcuların tercih ettikleri] *incelikli artikülasyon çeşitlemeleri, algılanan gruptamayı etkilemek için icracılar tarafından kullanılan tipik stratejilerdendir. Ancak, şunu belirtmek gerekir ki, icracının bu konudaki bilinçli farkındalığı genelde ‘şu değil de bu cümlemeyi tercih et’ ifadesinin ötesine geçmez*” (Lerdahl ve Jackendoff, 1983:64). Bu ifade bir taraftan gruptama ile yorum arasındaki ilişkiyi gösterir bir taraftan da gruptamanın bilinçli bir tercih süreci olmasından çok sezgisel yönüne dikkat çeker. Yazarlar biçimi oluşturan gruptama süreci ile yorum arasında doğrudan bir ilişki bulunduğunu birçok kez dile getirir: “*Gruptama algısı, bir icracının parçanın özgün bir kavrayışını yansıtmak amacıyla icracının şekil verebileceği en önemli değişkendir*” (Lerdahl ve Jackendoff, 1983:63), bir müzisyen partisyonda yazılı olan notaları ya da ritmi değiştiremez<sup>75</sup> ama biçim gruplarını tasarlamak ve göstermek konusunda geniş bir özgürlüğe sahiptir. Tempoyla, artikülasyonla ya da dinamikle ilgili kişisel tercihler neredeyse her zaman biçim ve yapıyla ilgili sezgisel ya da bilinçli gözlemlerin sonucunda oluşur.

Bu çerçevede ele alındığında, biçim, yorumun önemli bir bileşenine dönüşür. Ancak bu bağlamda biçim, ele alınan parçanın birtakım modellere benzetilmesi ya da terminolojik bir haritalama çalışması değil, parçanın yapısı ve bu yapının sunduğu yorum olanakları ve tercihler üzerine düşündürmektir. Yorumun amacı, yorumcunun kişisel görüşü ve deneyimi ile parçanın eşsizliğini buluşturmadır; biçim parçanın eşsizliğinin olduğu temeldir. Edward Cone bu noktaya çarpıcı bir incelemeyle değinir: “*Bir-sanat-olarak-müzik ile başka-bir-şey-olarak-müzik arasındaki fark nerede yatar? Biçim, sanatın ayırt edici özelliği değil midir? Yanıt bir sözcük oyunu gibi gözükebilir ama kastedilen bu değildir. Her türlü müziğin biçimi vardır fakat sanat eseri olan bir müzik parçasının bir biçimi vardır. Sanat eseri olan bir müzik parçasını duymak için, onun biçimini -sadece genel sınıfını (sonat, rondo, çeşitleme) değil, bestenin eşsiz, özel yapısının da- farkına varmak gerekir* (Cone, 1987:135).” Parçanın kendisine özgü, kendisini eşsiz kılan biçiminin farkına varmak için, bu parçanın dönemin yaygın modelleriyle ilişkisini bilmek gereklidir, zira parçanın kendi biçimi bir ölçüde bu modellere atıflarla, modellerden sapmalarla oluşur. Ancak bu bağlamda biçim modeli sınıflandırma amacından çok sapmaların tespit edilmesi amacıyla işlevseldir. Ayrıca, parçanın biçim modelinin belirlenmesi analizin bittiği nokta değildir; yorumla ilişki kapsamında ele alındığında analiz, parçanın özgün yapısal özelliklerinin neler olabileceğini keşfetmeye yönelik analitik ve eleştirel bir yaklaşım sürecinin adıdır. Yoruma yönelik bir analiz örtüşmelerden çok sapmaları, kesinliklerden çok belirsizlikleri araştırır.

### **Gruptama, Biçim Modelleri ve Beklenti**

Müzikte biçimin yapıtaşısı ses, akor, ritim gibi müzik uyaranlarının oluşturduğu gruplardır. Bu gruplar art arda dizilir, farklı katmanlarda kümelenecek geniş yapılar oluşturur.

<sup>75</sup> Bu tespit bir kesinliği değil, bir genellemeyi gösterir. Kimi üsluplar bu tür değişikliklere izin verir, hatta şart koşar. Klasik üslup öncesinin *partimenti* geleneğinde, Da Capo aryalarda ya da 20. yüzyılın rastlamsal repertuarında besteci müzisyenin notalara/ritimlere müdahale etmesini bekler. Ancak konservatuvar eğitiminin belkemiğini oluşturan Klasik/Romantik repertuarlar müdahaleye aynı ölçüde açık değildir ve müzisyenin partisyona müdahalesi yukarıda da belirtilen parametrelerle sınırlıdır.



Nihai yapı yapının kendisidir. Müzik formları dersinde bu grupların oluşumu incelenir. Aslında gruplama, müziğin değil, insan algısının bir özelliğidir: “*Gruplama süreci insan bilişinin birçok alanında ortaktır. Bir kişi, bir öğeler dizisi ya da bir olaylar dizilimiyle karşı karşıya kaldığında, kendiliğinden bu öğeleri ya da olayları, farklı türde gruplara ayırır, parçalar*” (Lerdahl ve Jackendoff, 1983:13). Bu açıdan bakıldığında biçim yapıtta değil, algıda oluşur ve bir müzik parçasının biçimi her algıda farklı karşılık bulabilir. Bu durum biçim ile yorum arasındaki doğrudan ilişkilerden biridir; biçimin özgünlüğü ile yorumun kişiselliği birbiriyle örtüşür.

Ancak besteci perspektifinden ele alındığında, analiz süreci bestecinin gruplar arası sınırları ne şekilde tasarladığı, oluşan grupların hangi terimlerle tanımlanacağı ve bütünü hangi biçim modeli kategorisine konulacağı hedefleriyle sınırlıdır. Bu yaklaşımda analizin amacı bestecinin zihninde tasarladığı biçimi keşfetmeye çalışmaktır. Oysaki, besteci müzik yapıtının ortaya çıkma sürecindeki tek rol değildir; bir müzik yapıtı besteci-yorumcu-dinleyici üçgeninde ortaya çıkar. Aslında bu tek odaklı yaklaşım müzik kuramının birçok noktasında gözlenen bir durumdur. Sözelimi, müzik kuramına yönelik bilgiler de bu öğeleri öznelerden bağımsız mutlak bir gerçeklikmiş gibi sunar, oysa bu bilgiler dönemden döneme değişebildiği gibi, besteci, yorumcu ve dinleyici açısından farklı yönleri olan öğelerin bilgisidir. Lerdahl ve Jackendoff müzik kuramını tanımlarken dinleyici öznenin önemine dikkat çekerek müzik kuramının amacını dinleyici üzerinden tanımlar: «*bir müzikal stilde deneyim sahibi dinleyicinin müzikal sezgilerinin biçimsel betimlemesini amaçlar*” (Lerdahl ve Jackendoff, 1983:1).

Yukarıda da belirtildiği gibi müzik formları dersinde temel eksen biçim modelleridir. Dersin müfredatı incelendiğinde konuların yıllara bu şekilde dağıtıldığı görülür, örneğin eğitimin ikinci yılının eksenini sonat biçimleridir. Müzik formları dersinin ikinci yılında öğrenci, seçilen yapıtlar üzerinden sonat biçimleri kategorisi altından toplanan biçimlerin genel özelliklerini, öğelerin sıralanış düzenini öğrenir, farklı üsluplarda bu biçimlerin nasıl değiştiğini inceler. Çözümleme sürecinde yapıtta biçim gruplarının dizilimi ile biçim modeli arasında örtüşen özellikleri dikkate alır. Önceden de belirtildiği gibi, bu tür uygulamalar biçimin kavranması bağlamında önemli bir aşamadır, ancak bu nokta analizin tamamlandığı değil, başladığı noktadır ve muhakkak modelden sapmaların ve yapıtta özgü yapısal yönlerin de değerlendirilmesi gerekir. Ayrıca farklı gruplama olanakları da bu çerçevede incelenmelidir. Derslerde çalgının kullanımı bu noktada anlam kazanır. Farklı gruplama olasılıklarının yaratacağı etkiler öğrenciler tarafından çalgılarında deneyimlendiği ve üzerine fikir yürütüldüğü zaman kuramsal bilgi performans bağlamında anlam kazanmaya başlar.

Gruplama konusu yorum bağlamında farklı gruplama olasılıklarının araştırılması bağlamında önemlidir. Müzik biçimleri üzerine yazılmış kitaplar ve geliştirilmiş kuramların birçoğu konuyu bu yönden ele alır. Bu bağlamda Lerdahl ve Jackendoff’un geliştirdiği kuram müzikte gruplama sürecinin bilişsel temellerini araştırması yönünden dikkat çeker. Biçimin oluşmasında bir diğer önemli mekanizma ise beklentidir. Özellikle tonal müzikte yapı büyük ölçüde armonik, ritmik ve yapısal ilişkilerin yarattığı beklentilerin hazırlanması, gerçekleşmesi, ötelenmesi gibi süreçler üzerine kuruludur. Meyer *Emotion. And Meaning in Music* adlı çalışmasında (1956) müzikte anlamın ve estetik etkinin büyük ölçüde tonalite ve metrik yapıdan kaynaklanan beklenti süreçlerinin sonucunda oluştuğunu öne sürer. David Huron, Meyer’in yaklaşımını şöyle özetler: “*Meyer, müziğin temel duygusal içeriğinin bestecinin beklenti koreografisi yoluyla ortaya çıktığını iddia eder [...] müziğin duygusal gücünün temel kaynağı beklentiler dünyasında yatar*” (Huron, 2006:2). İki yazarın da odak noktası biçimin oluşmasında üslubun içerdiği konvansiyonlar ile yapıtın kendisiyle sınırlı biçimsel niteliklerin yapıtı bir taraftan anlaşılabilir diğer taraftan eşsiz kıldığıdır. Huron’a göre “*beklentinin nesnesi zaman içinde yer alan bir olaydır. Belirsizlik sadece ne olacağına değil ne zaman olacağına da*



eşlik eder. [...] Bir şema zihne sağlam bir şekilde yerleştiğinde, şematik beklentiye uymayarak bir tepki yanıtı yaratılması mümkün olur” (Huron, 2006:6 ve 14).

Bu noktalardan hareketle gruplama ve beklenti olgularının bir biçimin oluşmasında temel rol oynayan etkenler olduğu öne sürülebilir. Bunun sonucunda müzik formları dersinin ekseninde biçim modellerinin yanı sıra, gruplama ve beklenti olgularının da detaylı incelenmesi yer almalıdır. Aynı gruplamada olduğu gibi, beklentinin biçimin oluşmasına etkisi de ancak çalgı üzerinde denemeler yoluyla ve bu denemelerin etkilerinin tartışılmasıyla kazanılabilecek bir deneyimdir.

Gruplama ve beklenti çerçevesinde ele alındığında bir parçanın biçimi statik bir modelin tekrarlanmasından çok müzikal hareketin oluşturduğu grupların ilişkisiyle ortaya çıkar; bu nedenle biçimin oluşumu statik ve kapalı değil, dinamik ve açık bir süreçtir. Biçimi oluşturan tüm gruplarında bu dinamizm görülür, örneğin Cone cümlelerin “*bir başlangıç, hareket süresi ve bir varış noktasından*” oluştuğunu belirterek, müzik cümlesini atılan bir topun enerjisinden doğan hareket benzetmesiyle tanımlar (Cone, 1968:28). Bir grubun içeriği izleyen grupların içeriğine dair türlü beklentiler yaratır. Müziğin zamansal doğası bu beklentilerin yarattığı dinamizmi biçimin önemli bir bileşeni kılar. Bir müzisyenin grupları, grupların içeriğini ve gruplar arası ilişkileri vurgulama şekli kişiseldir. İcrayı yoruma dönüştüren bu kişisellik ve özgünlük, artikülasyon, dinamik, zamansal dalgalanmalar, renk ve tını gibi parametreleri dönüştürerek bestecinin tasarımını zenginleştirir, bu sayede yorumcu yaratı sürecine ortak olur. Bir yorumcu katmanlı gruplardan oluşan müzikal yapıda hangi düzeyi ve ilişkiyi öne çıkaracağına, hangilerini arka planda tutacağına, kısacası, yorum stratejisinin biçimle ilişkili yönlerine kimi zaman alışkanlıklarıyla, kimi zaman da bilinçli bir arayışla karar verir. Ayrıca besteci gibi yorumcu da zaman içinde sanatını geliştiren ve yeni arayışlara yönelen bir yaratıcıdır. Bir yorumcu ilk yorumlarında o zamana kadar yapılmış yüzlerce kayıta bulunan bir klişe-yorumu tekrarlamayı tercih edip, zaman içinde olgunlaştıkça ‘doğruluğu uzmanlarca onanmış’ olan klişe yaklaşımları tekrarlamak yerine, yenilikçi arayışlara girebilir. Bir sanatçının değeri, bu arayış içinde olmasıyla anlam kazanır.

Biçim bu şekilde tanımlandığında müzik formları dersi bu açık süreçleri, beklentinin yönetilmesini, yapıtın üslupla kesiştiği ve saptığı noktaları tespit etmeyi öğretmeli, bir yorumcu adayı olan öğrenciye biçimin oluşma sürecini yönetme, alternatif yaklaşımlar geliştirme, uzlaşmış tavırlar ile özgün seçimler arasındaki hassas dengeyi araştırma gibi konularda deneyim kazandırmalıdır. Bu hedefler çalgı üzerinde performans deneyimiyle ve alternatifleri deneyimleme yoluyla gösterildiğinde öğrenci bu dersin kazanımlarını daha sağlıklı ve bütünlüklü bir şekilde edinecektir.

### **Müzik Formları Dersine Yönelik Yeni Bir Yaklaşım**

Bu kazanımları sağlamak için müzik formları dersi biçim modellerini öğretmenin yanı sıra, müzikte biçimin her performansta yeniden oluşan dinamik bir olgu olduğunu gösterecek performans çalışmalarıyla ve performans analizleriyle zenginleştirilmelidir. Derste konuların biçim tasarımı – estetik etki etkileşiminin canlı performanslar ve performans analizleri yoluyla ele alınması, kuramsal bilgi/birikimin performans süreçlerine taşınmasına yönelik yenilikçi yöntemler yaratılmasını sağlayacaktır. Müzik formları dersinde biçimi yorumun temel bir bileşeni olarak tanıtarak öğrencinin biçim ilişkilerini çalgısı üzerinden deneyimlemesi, yapıtının izin verdiği farklı gruplama olasılıklarını estetik bir bakışla araştırması, farklı yordamlarla beklenti süreçleri, üslupla örtüşen ve üsluptan sapan noktalar gibi hususlarda besteci ile dinleyici arasında iletişimi sağlayan yaratıcı bir kimliğe doğru yönelmesi teşvik edilmelidir.



Bu çalışmada yapılan tespitler çerçevesinde müzik formları dersleri için önerilen yenilikçi yaklaşımlar kısaca şu şekilde listelenebilir:

1. Form derslerinde statik bir bütün olarak biçimin özelliklerinin yanı sıra, dinamik bir süreç olan yapıya da değinmek;
2. Müzikte biçimi beklenti, hareket ve gruplama deneyimleri ekseninde öğretmek;
3. Alternatif gruplamaların dinleme deneyimini ne şekilde etkilediğini tartışmak;
4. Biçimi statik grupların dizilimi olarak değil, ezgisel, ritmik ve armonik öğelerin etkileşimiyle oluşan bir hareket şekli olarak açıklamak;
5. Biçim modellerini konvansiyonların ve sapmaların etkileşimini gösteren bir kılavuz olarak sunmak, bir yapıtın biçimini uzlaşmalar/sapmalar çerçevesinde açıklamak;
6. Yapının oluşmasındaki temel öğelerin (hareket, içerik ilişkileri, gruplama, beklenti, vb.) müzikal yorum ile sıkı ilişkisini yorum örnekleri yoluyla anlatmak ve çalgı üzerinde denetmek;
7. Biçimi dinleme deneyiminde sürekli yenilenen, retrospektif değerlendirmeler içeren bir süreç olarak açıklamak;
8. Dinleyicinin deneyiminde yapının ve biçimin yorumcu tarafından oluşturulduğunu, bu nedenle yorumcunun hem bir aktarıcı hem de bir yaratıcı olduğunu yorum analizleriyle ve performans uygulamalarıyla göstermek.

Son olarak, müzik formları derslerinde öğrencinin müzik yapıtını teknik bir analiz süreci yerine estetik bir yaklaşımla ele alabilmesi için biçime dair kavramları kuramsal tanımlar yerine sanatsal bir perspektiften tanıtmak önerilebilir. Böylece sanat söz konusu olduğunda analiz gibi kuramsal bir olgunun bile özünde sanatsal bir eylem barındırdığı vurgulanmış olur. Cone'un cümle tanımı bu yaklaşıma güzel bir örnektir: "*Cümle kompozisyonun bir mikrokozmosudur*" (Cone, 1968:26). Müzik yazarlarının, bestecilerin ve yorumcuların bu tür sanatsal ve estetik atıflı görüşleri, öğrencileri biçim, yorum ve müzik deneyimi olguları arasında doğrudan ilişki kurmaya teşvik edecektir.

## YÖNTEM

Özetle müzik formları dersleri, bilgi aktarımı yerine, deneyim paylaşımı, tartışmalar, eleştirel değerlendirmeler üzerine kurulmalı ve öğrencinin çalgıyla ilişkisinin doğal bir bileşeni olarak müzikte biçim ve yapı yaklaşımı hedeflenmelidir. Buna yönelik örnek bir dersin adımları aşağıdaki şekilde düzenlenebilir:

1. Çalışılacak yapıtlar bir hafta önceden verilir. Yapıtı çalacak öğrenci/öğrenciler parçayı herhangi bir kayıt dinlemeden hazırlar. Diğerleri parçayı dinler ve biçime dair deneyimlerini not ederler.
2. Derste parçanın biçimi, yapı özellikleri ve kurgusu üzerine öğrencilerin tespitleri ve görüşleri dinlenir. Özellikle biçim, yapı ve kurgu açısından parçanın dikkat çeken yönleri sorgulanır. Daha sonra bunların olası kaynağı hakkında tartışılır.
3. Parçayı hazırlamış olan öğrenci/öğrencilere gözlemleri ve tespitleri sorulur.
4. Öğrenciler parçayı seslendirirler. Dinleyen öğrencilere bu performansın önceki tespitleri yansıtıp yansıtmadığı ve biçim gruplamalarının ve gruplar arası ilişkilerin hangi performans yöntemleriyle dinleyiciye aktarıldığı sorulur.
5. Dinleyici öğrenciler gruplamaya ve gruplamasının performans yöntemleriyle aktarılmasına yönelik öneriler sunarlar. Bu öneriler çalan öğrenciler tarafından denenir ve sonuçlar hakkında tartışılır.
6. Aynı parçanın farklı kayıtları dinlenir, bu kayıtlarla ilgili öğrencilerin gözlemleri sorulur. Bu yorumlarda tercih edilen gruplamalar, hareket ve beklenti kurgusu hakkında tartışılır.



7. Yapıttan seçilen bir yorum parametresi (örneğin farklı bekleme süreleri arasındaki ilişkinin tasarlanması) üzerinden biçim-yorum ilişkisine yönelik fikirler geliştirilir.
8. Üslup ve yapıt çerçevesinde uzlaşma ve sapma noktaları hakkında konuşulur.
9. Yukarıda belirtilen süreç kaçınılmaz olarak biçim analizi hakkında konuşulmasına olanak tanıyacak ortak bir terminolojinin gereğini gösterir. Kavramlar, terimler ve yöntemler bu çerçevede öğrencilere öğretilir.

### SONUÇ

Müzik formları dersleri öğrencide entelektüel beceriler geliştirmesinin yanı sıra bu becerileri performans sürecine ve dinleme deneyimine aktarabilmesi açısından müzik eğitiminde stratejik bir konuma sahiptir. Ancak geleneksel yöntemler bu sonuca ulaşma konusunda öğrenciyi teşvik etmemektedir. Bu sorunu aşmanın temel yolu, öğrencinin çalgı pratiği üzerinden biçim ve yapıya dair bir deneyim geliştirmesini ve bu deneyimi özgün yorumunun önemli bir bileşeni olarak ele almasını sağlamaktır. Temel hedef müzikte biçimi hareket, beklenti ve gruplama üçgeninde oluşan dinamik bir deneyim olarak sunmak ve öğrenciyi bu süreçleri yorumcu ve dinleyici olarak deneyimlemeye ve deneyimi üzerine düşünmeye yönlendirmektir.

Ancak müzik formları dersinin bu şekilde ele alınması, kuram-uygulama alanları arasındaki kopukluğu gidermek için yeterli değildir. Benzer girişimlerin başka derslerde de denenmesinin yanı sıra, kuram ve uygulamaya eşit ağırlık veren karma programlar yaratmak, kuram ile uygulamanın bulaşacağı yeni kuşak dersler tasarlamak, bir alanda uzmanlaşmış eğitimcilerin yanı sıra, disiplinler arası eğitimciler yetiştirmek ve öğrencileri farklı alanlarda deneyim kazanma konusunda teşvik etmek bütünlüklü ve etkili bir eğitimin sağlanmasında denenebilecek diğer yollar arasındadır.

### KAYNAKÇA

- Abromont, Cl. (Ed.) (2010). *Guide des Formes de la Musique Occidentale*. Estella : Librairie Arthème Fayard et Éditions Henry Lemoine.
- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Burnham, S. (2008). Form. Th. W. Christensen (Ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 880-906) içinde. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cadwallader, A. ve Gagné, D. (2011). *Analysis of Tonal Music*. New York: Oxford University Press.
- Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form*. New York: Oxford University Press.
- Caplin, W. E. (2010). What are Formal Functions. P. Bergé (Ed.) *Musical Form, Forms Formenlehre* içinde. Leuven University Press.
- Caplin W. E. (2004). The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions. *Journal of the American Musicological Society*, 57 (1), 51-117.
- Caplin W. E. (2018). Beyond the Classical Cadence: Thematic Closure in Early Romantic Music. *Music Theory Spectrum*, 40 (1), 1-26.
- Clendinning, J. P. ve Marvin, E. W. (2011). *Theory and Analysis*. New York: W. W. Norton & Company.
- Cone, E. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton & Company.





- Cone, E. (1987). Music and Form. Ph. Alperson (Ed.) *What is Music* (s. 131-146) içinde. Ed: Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. New York: W. W. Norton & Company.
- Crocker, R. L. (1986). *A History of Musical Style*. New York: Dover Publications.
- Çöloğlu, E. (2021). Literatürdeki Tartışmalar Işığında Müzik Cümlesi. *MSGsÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 24, 715-738.
- Çöloğlu, E. ve Arat, D. (2018). *Terminolojiden Analize Uygulamalı Müzik Teorisi-II*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çöloğlu, E. ve Arat, D. (2020). *Terminolojiden Analize Uygulamalı Müzik Teorisi-III*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Denham, S. L. and Winkler, I. (2015). Auditory Perception Organization. J. Wagemans (Ed.) *The Oxford Handbook of Perceptual Organization* (s. 601-620) içinde. Oxford: Oxford University Press.
- Dannenberg, R. B. (2010). Style and Music. Sh. Argamon, K. Burns, ve Sh. Dubnov (Ed.) *The Structure of Style: Algorithmic Approaches to Understanding Manner and Meaning* (45-58) içinde. Berlin: Springer-Verlag.
- Davie, C. Th. (1966). *Musical Structure and Design*. New York: Dover Publications.
- Hepokoski, J. ve Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Hodeir, A. (1971). *Müzikte Türler ve Biçimler*. İ. Usmanbaş (çev). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Huron, D. (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Massachusetts: MIT Press.
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd.: Londra.
- Kohs, E. B. (1976). *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Lerdahl, F. and Jackendoff, R. (1983) *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: MIT Press.
- Manav, Ö. ve Nemutlu, M. (2012). *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Meyer, L. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Meyer, L. (1989). *Style and Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moore, A. F. (2001). Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music & Letters*, Vol. 82, No. 3 (Aug. 2001), 432-442.
- Rosen Ch. (1988). *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company.
- Rosen Ch. (1998). *The Classical Style*. New York: W. W. Norton & Company.
- Saygun, A. A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi*, Kitap IV. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Schmalfeldt, J. (2011). *In the Process of Becoming*. New York: Oxford University Press.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.



- Wagemans, J. Elder, J. H.; Kubovy, M; Palmer, St. E.; Peterson, M. A.; Singh, M.; von der Heydt, R. (2012). A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception: I. Perceptual Grouping and Figure-ground Organization. *Psychological Bulletin*. 138 (6), 1172-1217.
- Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Zbikowski, L. M. (2017). *Foundations of Musical Grammar*. New York: Oxford University Press.



## Çalgı Yapım Sanatının Kurumsallaşması Sürecinde İzmir Devlet Konservatuvarının Yeri

### *The Role of The Izmir State Conservatory in the Process of Institutionalisation of Instrument Making*

**Murat Ufuk Güler**

Dokuz Eylül Üniversitesi

ufuk.guler@deu.edu.tr

#### **Özet**

Cumhuriyet reformlarının müzik sanatında görülen etkilerinden biri de müziğin icrası için gerekli araçların üretimine yönelik bir yapının oluşturulmasıdır. Bu amaçla Almanya'dan Heinz Schaffrath adında bir uzman Ankara Devlet Konservatuvarına davet edilmiştir. Schaffrath'ın burada oluşturduğu yapı ve yetiştirdiği öğrenciler daha sonraki yıllarda yüksek öğretimde yer alacak olan çalgı yapım eğitiminin temelini oluşturmuştur.

Ankara'daki çalgı yapım bölümünün kapanmasından sonra açılan ikinci okulun, sonradan İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanacak olan Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Enstrüman Yapım Bölümü olduğu düşünülür. 1989 yılında Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı ve 2000 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında açılan çalgı yapım bölümlerinin kurucularının İTÜ'den mezun isimlerden oluşması bu düşüncüyü güçlendirmiş olmalıdır.

Türkiye'deki çalgı yapım okullarını anlatan çalışmaların pek çoğunda yer almamasına karşın, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı akademik şemasında Müzik Bölümüne bağlı anasanat dalı olarak bir Çalgı Onarımı Yapımı bölümü bulunmaktadır. Temellerinin 1966 yılında atıldığını tespit ettiğimiz bu bölümün ilk olarak 1978 yılında öğrenci aldığı görülür. Üfleme ve Yaylı Çalgılar Onarımı Yapımı sanat dalları olmasına karşın yalnızca Piyano Onarımı ve Yapımı alanında eğitim veren okul aralıklı da olsa 2002 yılına kadar öğrenci almış ve atölyelerinde iki adet de piyano üretmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Çalgı yapım, piyano, İzmir devlet konservatuvarı

#### **Abstract**

*One of the effects of the republican reforms in the art of music was the building of a structure for the production of the necessary instruments for the performance of music. For this purpose, an expert named Heinz Schafrad from Germany was invited to Ankara State Conservatory. The structure that Schafrad built there and the students he trained formed the basis of the instrument making education that would take place in higher education in the following years.*

*It is thought that the second school opened after the closure of the instrument making department in Ankara was the Turkish Music State Conservatory Instrument Making Department, which would later be a part of Istanbul Technical University (ITU). The fact that the founders of the instrument making departments, of Ege University Turkish Music State Conservatory (openen in 1989) and the Anadolu University State Conservatory (opened in 2000), were composed of graduates of ITU, must have strengthened this idea.*

*Although it is not included in most of the studies describing the instrument making schools in Turkey, there is an Musical Instrument Repair And Making Program as an art major, under the Music Department in the academic scheme of Dokuz Eylül University State Conservatory. It is seen that this department, whose foundations were laid in 1966, accepted*



*its first students in 1978. Despite the fact that wind and string instrument repairing branches are included in its structure, the school, which only provides education in the field of Piano Repair and Construction, admitted students until 2002, albeit intermittently, and constructed two pianos in its workshops.*

**Keywords:** *Instrument making, piano, İzmir state conservatory*

## GİRİŞ

Müzikolojik çalışmaların içinde kendine yer bulan organoloji ve organolojinin konularından biri olan çalgı yapım ile ilgili araştırmaların sayısının, Türkiye’de özellikle son 20 yılda artış gösterdiğini gözlemlemekteyiz. Kuşkusuz müzikolojinin sınırsız sayılabilecek alanı içinde araştırmacıların konuya ilgisinin artmasının bir nedeni de çalgı yapım bölümlerinin varlığı olmalıdır. Konuyu ele alan çalışmaların genellikle bu bölümlerle ilişkili araştırmacılar tarafından çalışılmış olduğunu söyleyebiliriz. Ancak çalgı yapım eğitiminin tarihini anlatan ya da bu alana atıf yapan bu çalışmalarda maddi bazı yanlışların olduğu da dikkat çekmektedir.

Araştırmamız kapsamında incelediğimiz ve 2001-2021 yılları arasına tarihlenen (en az) 9 çalışmanın, doğrudan ya da dolaylı olarak Türkiye’de çalgı yapım eğitimi ve çalgı yapım bölümlerini konu edindiği saptanmıştır. Aynı çalışmaların altısında, bugün Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı akademik şeması içerisinde anasanat dalı olarak bulunan “Çalgı Onarımı Yapımı” bölümünden hiç bahsedilmediği, 2 çalışmada bilgilerin eksik olduğu görülmektedir. 9 çalışmadan yalnız birinde bu anasanat dalının “Piyano Onarımı-Yapımı” sanat dalına doğru şekilde yer verilmiştir. Oysa bu çalışmada görüleceği gibi gerek kuruluşu gerekse kadro yapısıyla DEÜ Devlet Konservatuvarı Çalgı Onarımı Yapımı anasanat dalının, Türkiye’de çalgı yapım sanatın kurumsallaşması sürecinde önemli bir yeri bulunmaktadır.

### **Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze çalgı yapımın kurumsal temsili**

Cumhuriyet reformlarının bir parçası olarak müzik alanında bir yapılanmaya gidilmesi söz konusu olduğunda, müzik eğitimi ve orkestrada kullanılacak çalgıların yapımını, bakımını ve onarımını üstlenecek uzman kişilerin eksikliği ortaya çıkmıştır. Türkiye’de müzik kültürünün gelişmesi ve bu alandaki eksiklerin tespiti için çeşitli incelemelerde bulunan Paul Hindemith’in sunduğu ilk raporunda bu konu da ele alınmış ve sonraki yıl Hindemith’in önerisiyle Almanya’dan Heinz Shaffrath adında bir çalgı yapımcı, Ankara’ya gelmiştir (Kahramankaptan, 2013: 88).

Ankara’da 3 yıl kalan Shaffrath burada çeşitli çalışmalar yürüttükten sonra 3 asistan yetiştirerek ülkesine geri dönmüştür. Bu isimler Mithat Arman, Abdullah Arsever ve Necati Orbay’dır. Bu tarihten sonra çalgı yapım eğitimi önce Mithat Arman öncülüğünde, Erkek Sanat Enstitüsü’nde, daha sonra ise 1955 yılında tekrar Ankara Devlet Konservatuvarı çatısı altında devam etmiştir. Bölüm, daha sonraki yıllarda bir nedenle öğrenci almayı sonlandırmıştır (Açın 1976: 59-60). Her ne kadar günümüzde bir bakım onarım atölyesi niteliğinde çalışmalarına devam etse de Ankara Devlet Konservatuvarı’nda oluşturulan bu yapı, çalgı yapım sanatının Cumhuriyet tarihimizdeki kurumsal temsilinin de başlangıcı niteliğindedir.

Hindemith’in raporlarında sunduğu görüşlerinden bir diğeri İzmir’deki müzikal faaliyetlerin bir müzik okuluna dönüşmesi konusudur (Kahramankaptan 2013: 120-122). Şehirde bir müzik okulunun açılabilmesi ancak 1954 yılında gerçekleşecek, konservatuvar olarak anılması ise 1958 yılında resmiyete kavuşacaktır (Kütahyalı, 2016). Birçok eksikle eğitim hayatına başlayan İzmir Devlet Konservatuvarı’nda, kullanılacak çalgıların bakımı meselesi de çözüm bekleyen konulardan biridir ve bu durum için bir uzman kadrosu talep edilmiştir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın çalgı bakım uzmanı olan Nurettin Yalçın’ın 1 Ekim 1966 tarihinde bu göreve getirilmesi ile İzmir Devlet Konservatuvarı çatısı



altında ilk çalgı yapım atölyesi de kurulmuş olur. II. Erkek Sanat Enstitüsü mezunu olan Nurettin Yalçın, 3 Mart 1974 tarihindeki vefatına kadar, yaklaşık 8 yıl bu görevde kalmıştır (Dokuz Eylül Üniversitesi [DEÜ] Devlet Konservatuarı Arşivi [DKA]).

Yalçın'ın vefatından sonra konservatuvardaki çalgıların bakımı görevine Ankara Devlet Konservatuarı'nda “tamir atölyesi memuru” olarak çalışan Mehmet Durusoy getirilmiştir. 20 Mayıs 1974 tarihinde teknisyen kadrosu ile İzmir'e atanan ve uzmanlık alanı üfleme çalgılar olan Durusoy, 25 Şubat 1975 tarihine kadar burada görev almış, daha sonra tekrardan Ankara Devlet Konservatuarı'na “atölye şefi” olarak geri dönme kararı almıştır (DEÜ DKA, Hizmetle İlgili Bilgiler Dosyası).

Durusoy'un Ankara'ya dönmesiyle, İzmir Devlet Konservatuarı'nda bir kez daha çalgıların bakımı sorunu ortaya çıkmıştır. Bu tarihten sonra, çözüme yönelik olarak; birden fazla çalgı yapımcının uzmanlık alanlarına göre istihdam edilmesi gibi, farklı bir yapılanma planlandığını görürüz. Bu çerçevede ilk gelen isim, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünde asistanlık ve Nevşehir Lisesi'nde öğretmenlik görevleri yapmış olan İsmail Bütev olmuştur. 24 Haziran 1974 tarihinde İzmir Devlet Konservatuarı kadrosuna katılan Bütev'in tayininin Solfej öğretmeni olarak gerçekleştiğini, ancak dosyasına düşülen “*Yaylı Çal. Bak. ve Onarımı da yap.*” şeklindeki nottan bu alandaki uzmanlığından faydalanılmak amacıyla İzmir'e geldiğini anlamaktayız.

Bütev'in tayininden yaklaşık 2 yıl sonra, 5 Mayıs 1977 tarihinde, konservatuar kadrosuna “Luthiye ve Piyano Akordörü” göreviyle, Ömer Tunal isminde bir isim daha katılmıştır. (DEÜ DKA, Sicil Hizmet Defteri). Aynı yılın sonunda, 4 Aralık 1977 tarihinde ise Mehmet Durusoy, “teknisyen” kadrosu ile bir kez daha naklen İzmir'e atanmıştır. Tunal ise konservatuvarda kısa bir süre çalıştıktan sonra, 28 Şubat 1978 tarihinde sözleşmesinin sona ermesi sebebiyle görevi bırakmıştır.

Konservatuar adına yapılan en önemli hamlelerden bir ise, Shaffrath'ın Türkiye'de yetiştirdiği üç isimden biri olan Abdullah Arsever'in burada göreve başlaması olmuştur. Tam da Ömer Tunal'ın sözleşmesinin sona ermesinden bir gün sonra, 1 Mart 1978 tarihinde göreve başlayan Arsever'in, Konservatuarın “Piyano Yapım ve Onarım Dalı”na, Öğretim Üyesi kadrosu ile atandığı görülür (DEÜ DKA).

Abdullah Arsever, Mehmet Durusoy ve İsmail Bütev ile piyano, üfeme çalgılar ve yaylı çalgılar alanında üç uzmanı kadrosunda bulunduran İzmir Devlet Konservatuarı 1978-1979 eğitim öğretim yılında Çalgı Yapım Onarım dalını aktif hale getirmiş ve bölüme girmeye hak kazanan 5 öğrencisi ile, eğitim hayatına başlamıştır. Bu tarihte Kültür Bakanlığı'na bağlı bulunan Konservatuar kayıtlarına göre ilk yılın ders programında, *Solfej, Çalgı Bilgisi ve Tarihi, Atölye ve Teknoloji, Teknik Resim ve Yardımcı Piyano* dersleri bulunmaktadır (DEÜ DKA).

İzmir Devlet Konservatuarı'nda bu çalışmalar gerçekleşirken, İstanbul'da bir Türk Musikisi Konservatuarı kurulmuş ve Ankara'dan mezun bir başka çalgı yapımcı, Cafer Açın, kurulma aşamasında bu okulun kadrosuna geçmiştir. İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuarı adını alacak olan okulda, Açın öncülüğünde, ilk olarak bir “Saz Bakım ve Onarım Merkezi” kurulmuştur (Karahasanoğlu, 2021: 98). Ancak İstanbul'daki bu girişimin bölüme dönüşerek öğrenci alması 1979-1980 eğitim öğretim yılında, İzmir Devlet Konservatuarı'ndan bir yıl sonra gerçekleşecektir. Açın, kendi ifadesi ile belirli bir çalgı üzerinde uzmanlaşmak yerine çok yönlü bir yol izlediğinden (Açın, 1976: 60) bölümün yapısı da çok yönlü bir eğitim anlayışını benimsemiştir. 7 öğrenci ile eğitim vermeye başlayan “Enstrüman Yapım Bölümü”nde hem geleneksel Türk müziği çalgıları hem de uluslararası

sanat müziği çalgılarının yapımına yönelik eğitim verilir (Selim San ile kişisel görüşme,10.05.2023).

İzmir ve İstanbul'daki okulların aynı tarihlerde çalgı yapım eğitimi ile ilgili bir yapılanmaya başladığını söyleyebiliriz. Ancak bu okullardan çalgı yapım eğitimine daha erken başlayan İzmir Devlet Konservatuvarı olmuştur. İzmir'deki bölüm her ne kadar yalnızca Piyano Yapımı ve Onarımı üzerine eğitim vermeye başlamış olsa da sonraki yıllarda yaylı çalgılar ve üfleme çalgılar yapım onarım dallarının da planlandığını ve bu alanlarda da öğrenci yetiştirilmesinin hedeflendiğini görmekteyiz.

1982 yılının Şubat ayında Abdullah Arsever emekli olmuş ancak 1988 yılına kadar okuldaki görevine devam etmiştir. Konservatuvar atölyelerinde, Arsever'in disiplini altında biri çalınabilir durumda, iki de piyano üretilmiştir. (Seval Orpak ile kişisel görüşme, 1 Haziran 2023). Okul öğrencilerinden Tanju Dalyan, Fikret Arıkan, Koçer Türköz ve Seval Unur'un yapımına katkıda bu piyanolardan biri şuan konservatuvar deposunda bulunmaktadır (Şekil 1)

**Şekil 1. Konservatuvar Atölyesinde Üretilen Piyano ve Etiketi**



Yine Temmuz 1982'de çıkarılan Kanun Hükmünde Kararname ile konservatuvarlar Kültür Bakanlığı'ndan üniversitelerin çatısı altına alınmış, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi'ne (İTÜ), İzmir Devlet Konservatuvarı ise Dokuz Eylül Üniversitesine bağlanmıştır (Yükseköğretim Kurumları Teşkilatı, 1982). Bu tarihlerde İsmail Bütev ve Mehmet Durusoy'un görev tanımlarında da değişiklik yapıldığı görülür. Bütev Haziran 1982'den sonra, Durusoy ise Eylül 1985'ten sonra "öğretim görevlisi" olarak anılmaya başlamıştır (DEÜ DKA).

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Çalgı Yapım Onarım dalı 1984-1985 eğitim öğretim yılından sonra öğrenci alımına ara vermiştir. 1989 yılında ise bu kez Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı çatısı altında bir "Çalgı Yapım Bölümü"



kurulmuş ve ilk yıl 5 öğrenci olarak eğitim ve öğretime başlamıştır. İTÜ TMDK Enstrüman Yapım Bölümü mezunu Turhan Demireli ve Veyis Yeğin öncülüğünde kurulan bu bölüm Cafer Açın'ın anlayışını benimseyerek Yaylı ve Mızraplı Anasanat Dalları altında hem Türk müziği hem uluslararası sanat müziği çalgılarının yapımını müfredatlarına almıştır.

Çalgı yapım eğitimi aktif olarak İTÜ ve Ege Üniversitesi'ne bağlı iki Türk müziği konservatuvarında devam ederken, uluslararası sanat müziği alanında eğitim veren 4 konservatuvarın (Hacattepe, Mimar Sinan, Dokuz Eylül ve İstanbul Üniversitesi) akademik şemalarında yer alan bölüm adlarında bütünlük sağlanması amacıyla toplandıkları görülür. 2 Mart 1990 tarihli bu toplantılardan birinde alınan ortak kararda çalgı yapım eğitimi, Müzik Bölümü altında “Çalgı Onarımı-Yapımı Anasanat Dalı” şeklinde yer almıştır. Bu anasanat dalının altında ise “Yaylı Çalgılar Onarımı-Yapımı”, “Üfleme ve Vurma Çalgılar Onarımı-Yapımı” ve “Piyano Onarımı-Yapımı” sanat dalları şeklinde bir yapılanmaya gidileceği anlaşılmaktadır. (DEÜ DKA).

1993 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi senatosunca da kabul edilen bu yapı Yükseköğretim Kuruluna sunulmuş ve YÖK'ün 05.07.1995 tarih ve 1302/13068 kararı ile Çalgı Onarımı-Yapımı Anasanat dalının, 10.07.1996 tarih ve 1260/12605 sayılı kararı ile ise Piyano Onarımı-Yapımı sanat dalının açılışı resmîyet kazanmıştır. Bu kararlardan sonra Piyano Onarımı-Yapımı sanat dalı, 1996-1997 eğitim-öğretim yılında 6 öğrenci ile Lisans düzeyinde yeniden eğitim vermeye başlamıştır.

Okulun bu tarihteki kadrosunda İsmail Bütev ve Mehmet Durusoy'un yanı sıra, mezunlarından Müfit Altınsoy, Fikret Arıkan ve Seval Orpak da bulunmaktadır. Eğitim, ilk yıl Hazırlık olmak üzere toplam 5 yıl olarak planlanmıştır. Ders programları ise şu şekildedir;

#### Hazırlık

*Atölye Bilgisi ve Teknolojisi, Mesleki Resim ve Plan, Piyano Akordu, Temel Müzik Bilgisi, Solfej ve Yardımcı Piyano*

#### Birinci Sınıf

*Atölye Bilgisi ve Teknolojisi, Mesleki Resim ve Plan, Piyano Akordu, Solfej, Yardımcı Piyano ve Akustik*

#### İkinci Sınıf

*Atölye Bilgisi ve Teknolojisi, Mesleki Resim ve Plan, Piyano Akordu, Solfej, Yardımcı Piyano, Akustik ve Çalgı Bilgisi*

#### Üçüncü Sınıf

*Atölye Bilgisi ve Teknolojisi, Mesleki Resim ve Plan, Piyano Akordu, Solfej, Yardımcı Piyano, Akustik ve Müzik Tarihi*

#### Dördüncü Sınıf

*Atölye Bilgisi ve Teknolojisi, Mesleki Resim ve Plan ve Piyano Akordu .*

1997-98 ve 1998-99 eğitim-öğretim yıllarında da öğrenci alan Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Onarımı Yapımı Anasanat dalı, sonraki yıllarda öğrenci alımı için sınav açmayınca yarı-pasif program konumuna düşmüştür. Mehmet Durusoy ve İsmail Bütev Haziran 1998'de, aynı gün emekliye ayrılmışlardır. Bütev öğrencilerini mezun edinceye kadar okuldaki görevine saat ücretli olarak devam etmiştir.

2002 yılında Engin Karakaş ve Caner Yemez, özlük hakları bakımından üniversite rektörlüğüne bağlı, okutman kadrosu ile konservatuvarda görev alırlar. Başta Piyano Akordu



derslerini de veren Karakaş ve Yemez sonraları yalnız okul piyanolarının bakım ve akortlarından sorumlu olacak şekilde görevlendirilir. Okulun yaylı çalgıları ve bunların yaylarının bakım ve onarımları görevlerini yerine getirmek üzere 2001 yılında Murat Küçükkebe “Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı”na, 2002 yılında ise Murat Ufuk Güler Piyano Anasanat Dalı, Gitar Sanat Dalına Araştırma Görevlisi olarak atanmıştır. Şubat 2013’de Güler’in konservatuvar yönetimine sunduğu öneri kabul görmüş ve 2014 yılında Küçükkebe Yardımcı Doçent, 2015 yılında ise Güler Öğretim Görevlisi kadroları ile bu kez Çalgı Onarımı Yapımı Anasanat Dalı’na atanmışlardır. Bu atamalardan sonra iki isim tarafından programa yeniden öğrenci alınabilmesi için öğretim planları hazırlanmıştır.

Bugün öğrencisi bulunmamakla birlikte, konservatuvar bünyesinde piyano bakımı ve akordu, üfleme çalgılar bakımı ve onarımı ile yaylı çalgılar bakımı ve onarımı hizmetleri veren 3 atölye bulunmaktadır. Ayrıca başta 2015 yılından bu yana devam eden Uluslararası Çalgı Yapım Atölyesi ve Sergisi olmak üzere Çalgı Onarımı Yapımı Anasanat Dalı tarafından düzenlenen atölye çalışması, panel ve seminer gibi etkinlikler okulu hala alanında Türkiye’nin en etkin çalgı yapım okullarından biri yapmaktadır.

### SONUÇ

2022-2023 eğitim-öğretim yılı dahilinde Türkiye’de aktif olarak çalgı yapım eğitimi veren ve bu alanda öğrenci yetiştiren 4 bölüm bulunmaktadır. İstanbul Teknik Üniversitesi, Ege Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi ve Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi bünyesindeki bu bölümler dışında Dokuz Eylül Üniversitesi ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi akademik şemalarında çalgı onarımı yapımı bölümleri bulunmakla birlikte her iki kurum bu programa öğrenci alamamaktadırlar.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Onarımı Yapımı Anasanat Dalı, Türkiye’nin en eski ikinci çalgı yapım okulu olmasına ve kurucuları arasında çalgı yapım tarihimiz bakımından önemli bir isim olan Schaffrath’ın öğrencilerinden, Abdullah Arsever gibi bir ismin bulunmasına rağmen bugün maalesef alanın uzmanları tarafından bile yeterince tanınmamaktadır.

1980’li yıllarda, bölüm atölyesinde iki piyanonun yapımını gerçekleştirilmiştir. Ancak son öğrencisini mezun ettiği 2004 yılından bugüne konservatuvar yönetimlerince çalgı bakımı-onarımı hizmeti veren bir atölye olarak konumlandırıldığı görülmektedir.

Çalgı Onarımı Yapımı Anasanat dalı günümüzde “pasif program” olarak görünürken Piyano Onarımı Yapımı sanat dalı “yarı pasif” konumdadır. Önümüzdeki dönemlerde yeniden öğrenci alınması için, yıllar içinde değişen mevzuatlara göre program açma kriterlerini yerine getirmesi gerekmektedir.

### KAYNAKÇA

- Açın, C. Türkiye’de Musiki Aletleri Yapımcılığı ve Musiki Aletlerimiz, II. Milletler Arası Türkoloji Kongresi, İstanbul 1976, ss. 59-63
- Akyol A. (2013) Türkiye’de Yaylı Çalgı Yapımı Üzerine Eğitim Veren Kurumlar, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bolu
- Alaskan A. M. (2013) Üniversitelerdeki Çalgı Yapım Eğitimi ve Geleneksel Usta-Çırak İlişkisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4 (1), 175-180, Çankırı,





- Dinçer S. (2016) Türkiye'deki Müzik Yükseköğretim Kurumlarında Çalgı Atölyelerinin Yeterlilik Durumu, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Dökmeci S. C., Akın İ. (2021) Türkiye'de Çalgı Yapımın Gelişimi ve Lutiyelik, Güncel Sosyal Bilimler Kitabı III, Akademisyen Kitabevi, Ankara
- Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Arşivi  
Personel Sicil Hizmet Defterleri  
Öğrenci Kütük Defterleri  
Devlet Konservatuvarı Sınıf Geçme Defterleri
- Kahramankaptan, Ş. (2013). Hindemith Raporları 1935/1936/1937. çev. Elif Damla Yavuz. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı
- Kalender, N. (2001). Çalgı Yapım, Bakım ve Onarımı, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 14(1), 159-166.
- Karahasanoğlu, S. (Ed.), İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Tarihçesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2021
- Karul Y. (2014) Türkiye'de Piyanonun Bakım, Onarım ve Akort Meselesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014, Edirne
- Kaya Karabıyık A. (2011) 20. Yüzyıldan Günümüze İstanbul'da Kentsel Türk Makam Müziği Çalgı Yapımcılığında Karşılaşılan Sorunlar ve Giderilme Yolları, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Kütahyalı, Ö. (2016) DEÜ Devlet Konservatuvarı Tarihçesi, Musiki Dergisi, [http://www.musikidergisi.com/haber-4513-deu\\_devlet\\_konservatuvar\\_tarihcesi%E2%80%A6\\_prof\\_ander\\_kutahyal.html](http://www.musikidergisi.com/haber-4513-deu_devlet_konservatuvar_tarihcesi%E2%80%A6_prof_ander_kutahyal.html), erişim tarihi 23.02.2023
- Tetik Işık S., Uslu R. (2012) Türk Müziğinde Ağaç ve Çalgı Yapım Bibliyografyası, Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, S. 2-2, 24-41
- Zor G. (2010) Orta Karadeniz Bölgesindeki Çalgı Yapımcılarının Keman Yapımına İlişkin Görüşleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas
- Yükseköğretim Kurumları Teşkilatı Hakkında Kanun Hükmünde Kararname, (1982, 20 Temmuz), Resmî Gazete (Sayı: 17760). <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/17760.pdf>



## Geçmişten Günümüze Ortamahalle Müzikleri

### *Ortamahalle Music From Past To Present*

**Kardelen Erdem**

Atatürk Üniversitesi

kardelenerdem@icloud.com

**Melike Lehimler**

Atatürk Üniversitesi

### **Özet**

Trabzon tarih boyunca pek çok kavime ve dine dolayısıyla birbirinden farklı kültürlere ev sahipliği yapmış kadim bir şehirdir. Trabzon'la ilgili daha önce pek çok tarihsel, kültürel ve müzikolojik çalışma yapıldı ise de bu şehrin dini kimliği ile müziği arasında ilişkiyi esas alan çalışma sınırlıdır. Bu araştırmanın amacı, Trabzon'un Akçaabat ilçesinde bulunan Ortamahalle'de 1945-1970 yılları arasında oluşturulan müzik kültürünün günümüzdeki durumunu ortaya koymayı amaçlar. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden görüşme tekniği kullanılmıştır. Görüşme, 1945-1970 yılları arasında Ortamahalle kültürü ile yaşamış toplamda 27 kişi katılımcı ile yapılmıştır. Yapılan görüşmelerde katılımcıların izni doğrultusunda video ve ses kayıtları alınmıştır. Görüşme yapılan 27 katılımcı içerisinde 16 katılımcının müzik yaşantılarına Akçaabat Belediyesi bünyesinde 1996 yılında kurulan Türk Sanat Müziği ve 2001 yılında kurulan Türk Halk Müziği korolarında müzik icralarına devam ettiği görülmüştür. Toplanan verilerden elde edilen görüşler doğrultusunda, 1945-1970 yılları arasında icra edilen müziklerin günümüze tam olarak aktarılamadığı tespit edilmiştir. Trabzon Ayrıca, Akçaabat Belediyesinin yürütmüş olduğu Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği korolarının Ortamahalle kültüründeki müzikleri de içinde barındırdığı ve Ortamahalle müzik kültürünü devam ettirmeye çalıştığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, kültür, çalgı

### **Abstract**

Trabzon is an ancient city that has hosted many tribes and religions throughout history, thus different cultures. Although many historical, cultural and musicological studies have been done about Trabzon before, the study based on the relationship between the religious identity of this city and its music is limited. The aim of this research is to reveal the current state of the music culture created between 1945-1970 in Ortamahalle, which is located in Trabzon's Akçaabat district. In this study, interview technique, one of the qualitative research methods, was used. The interview was conducted with 27 participants who lived with Ortamahalle culture between 1945-1970. During the interviews, video and audio recordings were taken with the permission of the participants. It has been observed that 16 of the 27 participants who were interviewed continued their musical lives in Turkish Art Music established in 1996 and Turkish Folk Music choirs established in 2001 within the body of Akçaabat Municipality. In line with the opinions obtained from the collected data, it has been determined that the music performed between 1945-1970 could not be fully transferred to the present day. Trabzon In addition, it has been concluded that the Turkish Classical Music and Turkish Folk Music choirs, conducted by the Akçaabat Municipality, include the music of the Ortamahalle culture and try to continue the Ortamahalle music culture.

**Keywords:** Music, culture, instrument



## GİRİŞ

Tarih boyunca, coğrafi konumu ve taşıdığı medeniyetler, Trabzon'un kültür hayatını da doğrudan etkilemiştir. Trabzon öncelikle, deniz yolu ticareti ve taşımacılığı açısından önemli bir limandır. Bu yönüyle doğuyu, batıyı ve kuzeyi birbirine bağlayan bir köprü görevi de görmektedir. Bu özelliği Anadolu'nun iç bölgelerinden, komşu Kafkas ülkelerinden bu şehre önemli bir göç nedeni olmuş, böylece şehir kozmopolit bir kimliğe bürünmüştür. Öte yandan Trabzon'un tarih boyunca bir kültür-sanat şehri kimliği taşıdığı da tartışılmaz. Özellikle şehir halkının yüksek sanat zevkinden doğan zengin bir müzik hayatı olduğu da bilinmektedir. (Aksu , Şen 2010 : 111). Yıllar boyunca bir çok medeniyet ve kültürü bir arada taşıyan Anadolu'nun kültürel mirasına ev sahipliği yapmış ve bu medeniyetlerin izlerini geçmişten günümüze kadar taşımış Trabzon Akçabaat orta mahallesi günümüzde Anadolu müzik kültürüne ayna olmuştur. Din ve müzik ilişkisi bağlamında Trabzon Akçabaat ilçesinde bulunan tarihi ortamahalle bölgesindeki müzik kültürünün içinde yer alan inanca dayalı ritüellerin sosyal hayattaki konumu, erkek ve kadın icracıların toplumsal alan içerisindeki rolleri tespit edilmiştir. 1920'li yıllardan itibaren toplumun sanatsal icraları çeşitli festivaller, fasıllar, düğün ve kına geceleri gibi bir çok etkinliği içinde barındırmaktadır. Müzikal olarak incelendiğinde Türk Musikisi yaygın olmakla birlikte Türk Musiki çalgılarında ön planda yer almaktadır. 1920'li yıllarından itibaren günümüze kadar hemen hemen her evden keman, ud, cümbüş ve bağlama gibi çalgılar çıktığı bilinmektedir. Orta mahalle müzik kültürü eski ve köklü bir geçmişe dayanmaktadır. İnsanların icra topluluklarını belli bir mekan veya yer gözetmeksizin her evin bahçesinde fasıllar düzenlenerek bir konser havasında olup insanların eğlence amaçlı topluluklardan oluştuğu görülmektedir.

Dini-yarı dini bir niteliğe sahip olan orta mahallede yaşamakta olan Rum kökenli insanların bu müzikal etkinliklere katıldığı ve icra edilen çalgı ve şarkılara eşlik ettikleri bilinmektedir. Dini-yarı dini özelliğe sahip yerel müzikal üslûp hem de Rum müzikleri üzerinden değerlendirerek, yörenin kendine has icra ve üslûbunun arka plandaki sosyal, kültürel, siyasal unsurları incelendiğinde toplumun Kadın - Erkek ayrımı gözetmeksizin müzikal etkinliklere katılım sağlamışlardır. Orta mahalle müzik kültürü genel yapı itibariyle

Türk Musikisini ele almış ve bu alandaki çalgılarda sözlü veya sözsüz eserleri icra etmişlerdir.

*Tablo. röportaj yapılan kişilerin veri analizi*

| Katılımcılar | F  | %     | Yaş Aralığı (50-60) | %     | Yaş Aralığı (61-80) | %     |
|--------------|----|-------|---------------------|-------|---------------------|-------|
| Kadın        | 13 | 48,14 | 11                  | 84,61 | 2                   | 15,38 |
| Erkek        | 14 | 51,85 | 13                  | 92,85 | 1                   | 7,14  |

Geçmişten günümüze kadar koşullar gereği insanların iş olanaklarının artması ve mahalle kültürünün zamanla unutulmaya yüz tuttuğunu düşünen Trabzon belediyesi tarafından Trabzon Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği korolarının kurulmuş, Trabzon orta mahalle müzik kültürünün devam ettirilmesi amaçlanmıştır.

Görüşme, 1945-1970 yılları arasında Ortamahalle kültürü ile yaşamış toplamda 27 kişi katılımcı ile yapılmıştır. Yapılan görüşmelerde katılımcıların izni doğrultusunda video ve ses kayıtları alınmıştır.



## YÖNTEM

Bu çalışmada veriler görüşme metodu ile toplanmıştır. Araştırmaya katılan kişilerden 13'ü kadın 14'ü erkek olmak üzere toplam 27 kişi ile görüşme sağlanmıştır. Katılımcıların yaş aralığı 53-78 aralığındadır. Katılımcıların hepsi ortamahalle kökenli olup birçoğu ortamahallede ikamet etmeye devam etmektedir. Görüşme yapılan katılımcılar arasında profesyonel müziğe devam edenler bulunmaktadır. Katılımcılardan 16 kişi Akçaabat Belediyesi Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği korolarında bulunmaktadır.

Yapılan görüşmelerde amaca bağlı olarak 3 başlıkta bilgi toplanması amaçlanmıştır. Görüşmecilerin işbirliği yaparak verdiği bilgiler görüşme notlarına kaydedilmiştir. Görüşmelerde katılımcıların rızaları alınarak ses kayıtları ve videolar alınmıştır. Görüşmecilerin kendilerine yöneltilen soruların çok daha fazlasını anlatmak amacıyla fazlasıyla istekli oldukları görülmüştür. Bu durumun sebebinin de eskiden ortamahallede yapılan müziklerin ve samimiyetin günümüze taşınmamış olması ve eskiye dönme isteklerinden kaynaklandığını belirtmişlerdir. Görüşme sonrası alınan notlar katılımcılara gösterilip onay alınmıştır. Görüşme esnasında herhangi bir zorlukla karşılaşılmamıştır.

Yapılan görüşmede katılımcılara şu sorular yöneltilmiştir;

1945-1970 yılları arasında Akçaabat Ortamahallede yapılan müzikler Ortamahalle kültürünü ve coğrafi konumu yansıtıyor muydu?

1945-1970 yılları arasında Ortamahallede icra edilen müziklerin günümüze taşındığını düşünüyor musunuz?

1945-1970 yılları arasında icra edilen eserlerde müzik çeşitliliği nelerdir ve bu müzikler icra edilirken kullanılan başlıca çalgılar nelerdir?

1945-1970 yılları arasında ortmahallede yaşayan farklı kültürlerden insanlarda bulunmaktadır, o dönemlerde farklı kültürlerin icra edilen müziklere etkileri olduğunu düşünüyor musunuz?

1945-1970 yılları arasında icra edilen eserler arasında bulunan anonim eserler var mıdır varsa hangileridir?

## BULGULAR

Araştırma için hazırlanan ilk soruda 1945-1970 yılları arasında Akçaabat Ortamahallede yapılan müzikler Ortamahalle kültürünü yansıtır ve coğrafi konumu yansıtmadığını anlaşılmaya çalışılmıştır. İcra edilen müziklerin coğrafi konumu yansıttığını özellikle türkülerle bunu desteklediğini belirtmişlerdir. Coğrafi konunun ortamahalle kültürüyle iç içe geçmesi bundan kaynaklı kültürel müziği de yansıttığını ifade etmişlerdir.

İkinci soru olarak Ortamahallede icra edilen müziklerin günümüze kullanılmaya devam edilip edilmediğini anlayabilmek amacıyla sorulmuştur. 1945-1970 yılları arasında icra edilen müzikler komşuların toplanmasıyla başlar birbirlerini davet etmeye ihtiyaç duymadıklarını çünkü duyulan çalgının sesinden kimin bahçesinde olduğunu anlayıp orada toplandıklarını ve müziği icra etmeye başladıklarını dile getirdiler. Eskisi gibi komşuluk ilişkisinin olmamasından kaynaklı icra edilen müziklerin günümüze taşınmadığını ve yerli halkın daha merkezi yerlere yerleşmesinden kaynaklı görüşmelerin azaldığını ifade ettiler. Günümüzde eski zamandaki müzik kültürünü göremediklerini evlerden ud seslerinin gelmediğini belirtip, özellikle genç jenerasyonun popüler müziğe olan ilgi ve alakasından kaynaklandığını ifade etmişlerdir.

Üçüncü soru olarak İcra edilen müziklerin çeşitliliği ve çalgıların ne olduğu anlaşılmaya çalışılmıştır. İcra edilen müziklerin çoğunlukla Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği olduğunu kullanılan başlıca çalgıların cümbüş olduğunu ilerleyen süreçte ud çalgısının arttığını nadiren de olsa bağlama ve keman çalgılarının kullanıldığını belirtmişlerdir.



Dördüncü soru olarak Ortamahallede çok fazla farklı kültürden insanların olması icra edilen müziği nasıl etkiledikleri anlaşılmaya çalışılmıştır. İcra edilen müziklerde farklı kültürden insanların kültürel müziklerinin icra edilmediğini hatta farklı kültürden olan insanların Türk Sanat Müziğine eşlik ettiğini ve bundan etkilendiklerini ifade etmişlerdir.

Beşinci soru olarak 1945-1970 yılları arasında icra edilen eserler arasında bulunan anonim eserlerin olup olmadığı anlaşılmaya çalışılmıştır. İcra edilen müziklerde anonim eserlerinde bulunduğunu özellikle türkülerde kullandıklarını ifade etmişlerdir.

### SONUÇ

Trabzon Akçabat Ortamahalle coğrafi konumundan dolayı tarihsel izleri ve farklı kültürlerin bir araya gelmesiyle oluşan bir toplulukluktur. Yapılan araştırmada elde edilen verilere bakıldığında toplumun 1945' ten itibaren müzik kültürünün toplumsal olarak icra ve yeterliliğe ulaşmaya çalışıldığı görülmektedir. Müzikal süreçte izlenen yol sanatçıların belli bir eğitime tabi tutulmadan müzikal farkındalık yarattıklarını ve bireylerin kendilerini müzikal anlamda ortaya koymasında icra topluluklarının büyük bir rol izlendiği anlaşılmıştır. Araştırmada yönlendirilen soruların genel çıkarımına bakıldığında toplumsal olarak icra ettikleri müzikal içerikte farklı kültürlerin olmasına rağmen değişime uğramamış ve özünü korumaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Kullanılan müzik aletlerinin sesi, mızrap vuruşu toplumda benimsenmiş ve icra edilen müzik topluluğunda herhangi bir yönlendirmeye ihtiyaç duyulmamıştır. Ortamahalle müzik kültürü tamamen doğaçlama ve çoğunlukla o anki duyguları ele almıştır. Sözlü veya sözsüz eserleri önceden planlanmış bir seyre sahip değildir. En çok kullanılan enstrüman cümbüştür. Bunun yanı sıra bağlama , ud , keman gibi enstrümanlarında eşlik edildiğine rastlanmıştır. Anonim eserlerin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Günümüzde Ortamahalle müziklerinin ilgi görmemesi ve mahalledeki evlerden müzik sesinin artık gelmemesinin genel sebebi olarak toplumdaki genç jenerasyonun popüler müziğe olan yoğunluğu orta mahalle müzik kültürünü arka planda bıraktığı düşünülmektedir. Ortamahalle kültürünün 1970' li yıllardan sonra günümüzde büyük bir tarihe ve müzikal geçmişe sahip olmasının taşıyıcılığını ortaya koyan Akçabat belediyesine bağlı Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziğinin korolarının kökeninde Ortamahalle müzik kültürünün devamlılığını sağladığı anlaşılmaktadır.

### KAYNAKÇA

- Aksu C. , Şen Y. (2010 ) Halk Müziğimizde Trabzon , Horon ve Kemeçe
- Aşut, A., (2009), "Trabzon'un Kültürel Yaşamından Kesitler", Trabzon'u Anlamak,1. Baskı, İstanbul.
- Duman, M., (2011), Trabzon Halk Kültürü, Heyamola Yayınları, 1. Basım, İstanbul.
- Hür, A., (2009), "Trabzon'un Etnik Tarihine Bir Bakış", "Trabzon'u Anlamak", Derleyenler: Güven Bakırezer, Yücel Demirer, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- Şenel, S., (1994), Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul
- ŞEVKET Şakir, Trabzon Tarihi, Kurtuba Yayınları, İstanbul, 2013, s.51,71
- Pelikoğlu M. (2009). Trabzon Yöresi Halk Müziği Ve Kolbastı, Sayı: 16, 37 - 44, 24.08.2010



## Antik Dönem Müziğinin İcra Özelliklerinin Lir Üzerinden Değerlendirilmesi *Evaluating The Performance Characteristics Of Ancient Music Through Lyre*

Mesude Elif Güngör Sarıkaya

Erciyes Üniversitesi

elifgungorsarikaya@gmail.com

Cenk Güray

Hacettepe Üniversitesi

cenk.guray@gmail.com

### Özet

Antik dönem müzik geleneğinde lir çalgısı önemli bir rol oynamaktadır. “Temel çalgı” olarak kullanılan lir; müziğin insanlara ulaşabilmesini sağlamasının yanında yaşamın içinde ve eğitimde kullanılmaktaydı. Lir Antik dönemde sadece icra için kullanılmamış; müzik teorisi de lir telleri üzerinden aktarılmıştır. Lirin gelişimine paralel olarak artan tel sayısı, müzik teorisi ve müzik geleneğinin gelişimini de sağlamıştır. Apollo, Dionysos gibi tanrılarla ilişkilendirildiği için kutsal ve saygın bir enstrüman olarak bilinen lir, aynı zamanda dönemin müzik kültürünü ortaya koyan önemli aktarıcılardan biri olan Homeros’un İlyada ve Odyssea isimli destanlarında da kendine yer bulmuştur. Lirin, eğitimin yanı sıra; dini törenler, seküler törenler, törensel danslar, yarışmalar, festivaller, şenlikler, bayramlar, komos’lar gibi hem günlük uygulamalarda hem de özel günlerde kullanıldığı görülmüştür. Bu çalışmada “lir” üzerinden anlatılan Antik Yunan Müzik Teorisi metinlerinde “akort-çalgı pozisyonu-performans” ilişkisini yansıtabilecek ayrıntılar araştırılıp, döneme dair icra özelliklerinin bu metinler üzerinden keşfedilmesine çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Antik Dönem Müziği, Müzik Teorisi, Lir, Müzik Performansı

### Abstract

*The lyre instrument plays an important role in Ancient music traditions. The lyre being used as a “basic instrument” in many parts of everyday life and education, ensured the availability of music for the public. In Ancient times, the lyre was used for performance, and music theory was transmitted through its strings. The increasing number of strings, in parallel with the development of the lyre, also led to the development of music theory and tradition. Considered as a sacred and respected instrument due to its integrity with gods such as Apollo and Dionysos, the lyre also found its place in the epics of Homer-the Iliad and Odyssey-which are important sources to reveal the musical culture of the period. The lyre was not used only for education, but also for both daily and special activities such as religious ceremonies, secular ceremonies, ceremonial dances, competitions, festivals, festivities, and komos (revelries). In this study, details that can reflect the “tuning-instrument position-performance” relationship in Ancient Greek Music Theory texts will be examined, and the performance characteristics of the period will be explored through these texts.*

**Keywords:** Ancient Music, Music Theory, Lyre, Music Performance

### GİRİŞ

Lir ve arp Antik Yunan coğrafyasında rastlanılan en eski çalgılardır. Birbirleriyle yapısal benzerlik gösteren bu çalgılar ve ses sistemiyle müzik kuramının temelini ortaya koymuştur. Lir M.Ö. V. yüzyılın ortalarında kültürel olarak tercih olarak daha fazla yer almış bunun sonucunda da arpin yaygınlığının azalmıştır (Güray, 2017: 23). Lirler ilk kez Minos

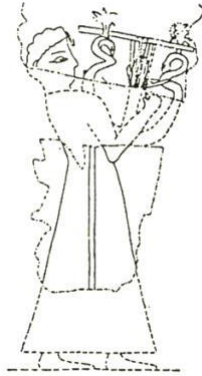


uygarlığı döneminde (M.Ö. 2700- 1450) görülmüş ve bu çalgılar yüzyıllar boyunca Antik Yunan'da en önemli çalgı olarak yer almıştır ve farklı form, gelenek ve sosyal yapılarla uyum sağlayabilecek çeşitli işlevlerle karşımıza çıkmıştır. Miken uygarlığında ise telli çalgı kullanımı ve çalgı yapımına ait müzikle ilgili bulgular daha sınırlıdır. Miken kültürünü yansıtan Homeros'un *İlyada* ve *Odyssea* destanları dönemi anlayabilmek için çok önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkar (Helvacı, 2007: 122; Güray, 2017: 27). Bu destanlar; epik şiirin ortaya koyduğu ritmik yapıların akılda kalıcılığının yanında ritim ve ezgilerin sözle beraber aktarımının kolaylığını sağlamaları ve nota yazım kültürünün ilk örneklerini yansıtarak coğrafyaya ait müzik kültürünü öne çıkartmasına yardımcı olmuştur. Lir Tanrı Apollo ile sıkça tasvir edilmesinin de etkisiyle Olympos ilahları için kutsal ve saygın bir roldedir. Lir dini törenlerde kullanılmasının yanı sıra törenler ve törensel danslara da eşlik etmek için kullanılmaktadır (Güray, 2017: 27).

### Antik Yunan Öncesi Yuvarlak Tabanlı Lirler

Minos uygarlığı döneminde (M.Ö. 2700- 1450) karşılaşılan tasvirlerde, Minos lirlerinin simetrik ve yuvarlak bir tabana sahip oldukları görülür. İstisnalar olsa da tasvirlerin çoğunda lirin tel sayısı yedi veya sekiz olarak görülmektedir ve genellikle dini ritüellerde kullanılmaktadır (West, 1992: 49)).

**Şekil 29. Heraklion/ Hagia Triadha lahiti Minos uygarlığı döneminde görülen lir örneği (M.Ö. 1580- 1510/ Geç Minos) (Anderson, 1994:8).**



### M.Ö. VII. Yüzyıl Sonrası Antik Yunan Uygarlığında Lirler

Minos döneminden itibaren Geometrik döneme kadar görülen tasvirlerde, çalgı kullanımının Homeros'un destanlarındaki icra detaylarıyla paralel olduğu görülmektedir. Söz konusu bölümlerde lirin bir türü olan *phorminksin* şölenlerde, ritüelik bereket şarkılarında, genç erkeklerin dansları esnasında icra edildiği görülür. VII. yüzyılın sonlarında ise sonrasında adına kaplumbağa liri (*lyra* veya *chels lyra*) ve *kithara* olarak geçen çalgılara ait kanıtlarda dikkati çekmektedir (Helvacı, 2007: 137).

Lirler takribî VII. yüzyıldan itibaren *phorminks*, *kithara*, kaplumbağa liri ve *barbitos* olarak farklı alt türlere ayrılmıştır. Bu türler farklı form ve malzemelerden imal edilmiştir ve farklı ortamlarda icra edilmeleriyle birbirlerinden ayrılmaktadırlar (Güngör Sarıkaya, 2022: 16). *Phorminks* ve *Kithara* ağaçtan yapılmıştır ve diğerlerine nazaran daha sağlam bir ses kutusuna sahiptir. Söz konusu çalgılar ahşap yapıları sayesinde daha gür ses çıkartabilen ve pahalı çalgılar olarak değerlendirilmiştir. Bu çalgıların profesyonel müzisyenler tarafından icra edildiği bilinmektedir. Kaplumbağa liri ve *barbitosun* ise ses kutusu kaplumbağa kabuğundandır ve diğer lir türlerine göre daha düşük bir "ses seviyesine" sahiptir. Kaplumbağa lirleri Atina'da eğitim amaçlı kullanımlarının yanında ev ortamları ve sempozyumlarda da icra



edilmektedir. Homeros'un destanlarında yalnızca *phorminks* ve *kithara*'dan bahsettiği görülürken, kaplumbağa liri Archilochus'tan daha sonraları ortaya çıkmıştır ve bu çalgının icadı *Homerik İlahilerde* Hermes'e atfedilmiştir (West, 1992: 51).

### Kutu Lirler

#### Kare Tabanlı (Kutu) Lirler- Klasik (Konser) *Kithara*;

*Kithara* Antik Yunan telli çalgılarının en etkileyicisi ve en büyüğüdür. Kökeni Mezopotamya'dan başlar ve Uruk dönemine kadar uzanır. *Kithara* Antik Yunan *mythoslarında* Apollo'nun icadı olarak yer alır ve Apollon, Artemis, Hermes ve Leto'nun tasvir edildiği vazo resimlerinde ve Dionysos, Athena, Poseidon ve Herakles'in yer aldığı sahnelerde karşımıza çıkar (Çelik, 2008: 67; Mathiesen, 1999: 258). Büyük konser *Kitharasının*, M.Ö. 712-615 yılları arasında yaşamış olan yedi telli lirin mucidi Terpandos'un öğrencisi Lesbos'lu Kepion'un icat ettiği söylenmektedir (Mathiesen, 1999: 53). Bu çalgının ilk şematik örneklerine Geometrik Dönem'deki Kıbrıs vazolarında karşılaşılmaktadır (Çelik, 2008: 67).

#### Şekil 30. *Kithara*



*Kithara* ince işçiliğe sahiptir ve Antik Yunan kültüründe çok önemli bir yeri olan yarışma ve festivallerde yüksek nitelikli çalgılara duyulan ihtiyaçtan ötürü geliştirildiği bilinmektedir (Güray, 2017: 25). Yapısı çok karmaşık olduğundan eğitim için kullanılmaz, bu nedenle daha çok profesyonellerin kullandığı bir çalgı olarak karşımıza çıkar (Çelik, 2008: 68; Güray, 2017: 25). Genellikle kırmızı figürlü vazo resimlerindeki tasvirlerde ölümlü icracıların elinde gösterilse de siyah figürlü vazolarda tanrıçalar tarafından da icra edildiği dikkati çeker (Mathiesen, 1999: 258; Anderson, 1994: 177). Erkek sesiyle uyumunun daha iyi olduğu düşünülen bu çalgı genellikle temsil edildiği ortamlarda erkek müzisyenler tarafından kullanılmaktadır; bu nedenle Klasik dönemdeki tasvirlerde *kitharayı* icra eden kadın sayısı çok azdır (Çelik, 2008: 68). *Pythian (Delfi) oyunları*, *Panathenaic oyunları* ve diğer yarışmalarda yarışan ya da performanslarını sergileyen profesyonel *kithara* icracıları tarafından icra edilmektedir (West, 1992: 54). Tasvirlerin bazılarında dinleyicilere veya icracıya *kithara* veren kanatlı zafer tanrıçasının resmedilmiş olduğu görülmektedir (Mathiesen, 1999: 258). Drama gösterileri, spor karşılaşmaları, dinsel festivallerdeki müzik yarışmaları gibi önemli sosyal toplantılarda icra edilen bu çalgı Atina kültürünün dinsel bir sembolüdür ve aynı zamanda sosyal hayatta da sıkça kullanılan bir çalgı olarak dikkat çekmektedir (Güray, 2017: 25).





**Şekil 31. M.Ö. 490 Berlin Painter tarafından resmedilen kithara çalıp söyleyen bir icracı (Mathiesen, 1999: 261).**



### **Yuvarlak Tabanlı Lirler**

#### ***Phorminks:***

*Phorminksin* Antik Yunan kültüründe M.Ö. VIII. yüzyıla kadar var olduğu bilinmektedir ve VI. yüzyılın sonu ile V. yüzyılda kırktan fazla tasvirde karşımıza çıkmaktadır (Helvacı, 2007: 148) aynı zamanda “Geometrik Dönem” vazoları üzerinde sıklıkla betimlendiği görülmektedir (Çelik, 2008: 62). Yunan edebiyatında karşılaşılan bazı eski yazılarda (takribi M.Ö. VI. yüzyıl) *phorminks* kelimesinin lir tipli çalgıları genel olarak tasvir eden bir terim olarak kullanıldığı söylenmektedir (Mathiesen 1999: 253). Bu adlandırma *Homerik İlahi, İlyada* ve *Scutum Herculis*’de karşımıza çıkar ve söz konusu kavram Apollo, İlham Perileri (*Muse*), *Homerik kahramanlar*, Ozan Phemius ve Ozan Demodocus ile güçlü bir şekilde ilişkilidir (Anderson, 1994: 36; Mathiesen, 1999: 253). *Phorminks* genellikle profesyonel icracılar tarafından kullanılmaktadır ve bir “konser” çalgısıdır.

#### **Şekil 32. *Phorminks***



*Phorminks*, İlham Perileri (*Muse*), Dionysos ve çevresindekiler gibi Homeros’un kahramanlarıyla ilişkilendirildiği için çalgı özel sembolik bir statüye sahiptir. (Çelik, 2008: 63). *Phorminks* V. yüzyılda özellikle “*Komos*”larda (Antik Yunan Komedyası) Dionysos ile ilişkilendirilen sahnelerde de tasvir edilmiştir (Mathiesen, 1999: 254). Erkek sesine yakıştığı



rivayet edilen *phorminks*, erken dönemde tanrıların şölen ve düğünlerindeki kutsal dans ve kült törenlerinde sık kullanılan bir çalgıdır (Çelik, 2008: 62; Mathiesen, 1999: 253). Erken dönemde erken müzisyenlerin icra ettiği söylene de IV. yüzyılın başlarında İlham Perileri olan rahibelerle (*bachante*) tasvir edilir (Mathiesen, 1994: 254). Ölümlülerle tasvir edilen vazo resimlerinde ise duvarda görülmesi dikkat çekicidir (Çelik, 2008: 63). *Phorminks* M. Ö. VII. yüzyılda kutsallığını kaybetmiştir ve “beşik *kithara*”nın öncüsü olarak kabul edilmektedir (Çelik, 2008: 61-62).

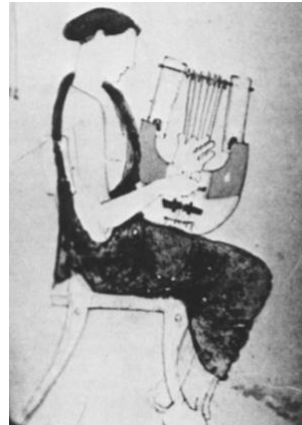
**Şekil 33. M.Ö. 460 yılına tarihlenen Helicon Dağı’nda bulunan tasvirde *phorminks* çalan ilham perisi (Muse) (Mathiesen, 1999: 256).**



#### **Beşik Kithara;**

Wegner’in Beşik *Kithara* olarak isimlendirdiği yuvarlak tabanlı *kitharanın* üç veya dört telli tasvirlerine M.Ö. XI. Yüzyılda, M.Ö. 800’de ve M.Ö. 850’de Kıbrıs’ta bulunan üç farklı çömlekte karşılaşılmıştır (West, 1992: 51). Antik Yunan çalgıları için isimlendirilmiş olmasına rağmen bu çalgının birçok tasviri İtalya ve Attika menşeilî vazolarda görülmektedir. Sıklıkla İtalya ve Attika vazolarında tasvir edildiği için Etürya’nın “ulusal enstrümanı” olarak adlandırılabilir (Lawergren, 2007:122).

**Şekil 34. Stockholm Milli Müzesinde sergilenen M.Ö. 460 yılına tarihlenen Achilles ressamı tarafından beyaz figürlü *Lekythos*. (Lawergren, 1985: 25).**



Dört telli beşik *kithara* M.Ö. VIII. yüzyılda sıkça görülmektedir. Terpander tarafından lirin tel sayısını yedi olması sonucunda, M.Ö. VII. yüzyılda beşik *kithara* yerini *kitharalara* bırakmıştır. Beşik *kithara* M.Ö. 600 yılında klasik *kitharaya* göre daha az tasvir edilmiştir ve M.Ö. 530 yılında genellikle Dionisiac’ın “sarhoşluk, vecd ve coşku”yu resmeden sahnelerinin gösterildiği tasvirlerde görülmektedir (West, 1992: 55). M.Ö. 500 yılından itibaren ise yalnızca



İlham Perileri (*Muse*) ve kadınlar tarafından icra edildiği bilinmektedir (Lawergren, 1985: 25; West, 1992: 55) M.Ö. IV. yüzyıldan itibaren beşik *kithara* ile ilgili herhangi bir bilgi veya tasvire rastlanmamaktadır (West, 1992: 55).

**Şekil 35. Beşik Kithara**



#### **Yuvarlak ya da Kare Tabanlı Lir**

#### **(Horn Armed)-Thracian (Trakya) Kithara**

M.Ö. V. yüzyılın ikinci yarısını temsil eden bir dizi vazo resminde *kitharaya* ya da kaplumbağa lirine benzemeyen, farklı formda *Thracian (Trakya) Kithara* ya da *Thamryis Kithara* olarak adlandırılmış özel bir *kithara* türü ortaya çıkmıştır (Mathiesen, 1999: 266; West, 1992: 55). Çalgı sıklıkla bulunduğu tasvirlerde Trakyalı şarkıcılar, Musaeus, Orpheus ya da Thamryis'in elinde resmedilmektedir (West, 1992: 55).

**Şekil 36 .Trakya Kitharası**



Çalım tekniği diğer *kitharalara* göre daha kolay olan ve virtüözite sergilenebilecek bir teknikle çalınabilen bu *kithara* türü; Thamryis'in mitinde yeni dönem müzisyenlerinin ihtiyaçlarına göre uyarlanan bir çalgı olarak düşünülmektedir (Kárpáti, 2012: 232-237). IV. yüzyılın başlarından itibaren tasvirleri gittikçe azalan *Trakya kitharası* bir müddet sonra ortadan kaybolmuştur (Helvacı, 2007:180).

**Şekil 37. M.Ö. 460 Sophokles'in kitharayı çaldığı Thamyras'indeki bir sahnesinin tasviri**



### **Dikdörtgen Lir**

#### ***Italiote Kithara***

IV. yüzyılın başlarından başlayarak değişim gösteren *kitharanın*, M.Ö. 360 yılında Güney İtalya'nın Sicilya şehrinde karşılaşılan vazo tasvirlerinde *Italiote kithara* olarak adlandırılan farklı bir formu ortaya çıkmıştır (Ahrens, 1998: 4; Mathiesen, 1999: 269; West, 1992: 56). Ses kutusu dikdörtgen şeklinde olan ve kolları ses kutusuna paralel şekilde ilerleyen bu çalgının tel sayısı beşle dokuz arasında değişmektedir (Cerqueira, 2014: 61).

**Şekil 38. İtaole Kithara**



*Kitharanın* geç bir versiyonu olarak yorumlanmış bu çalgıya benzer şekilli lirlerin Batı Samiler ve Mısır'daki (M.Ö.1550-1070) geçerlilikleri ve Antik Yunan lirlerinden form olarak farklı olması sonucunda Mısır üzerinden "Levant"a ilerlemiş formlardan ithal edilmiş olabileceği düşünülür (West, 1992: 56). Bu çalgı genellikle evlilik törenlerini simgeleyen nesnelere ilişkilendirilir ve aşk sahneleri, ev kadınlarının sahneleri gibi günlük yaşamı tasvir edilen sahnelerin yanında cenaze ve inançların tasvir edildiği sahnelerde de görülür (Cerqueira, 2014: 61).

**Şekil 39. M.Ö. 350-340 / Lycurgus Painter tarafından resmedilen Orta Apulian'da Pelike'de bulunan bir sahnede tasvir edilen Itaole kithara (Cerqueira, 2014: 61).**



### **Standart/Özel Yapılı Yaygın Lirler**

#### **Lyra (kaplumbağa liri), Cheyls**

Kaplumbağa liri Antik Yunan telli çalgılarının en önemlisidir ve bu dönemdeki en temel çalgı olarak bilinir. Genellikle Attik çömlek resimlerinde karşımıza çıkan bu çalgı aynı zamanda *lyra* veya *cheyls* olarak da isimlendirilmektedir. Bahsi geçen bu tasvirlerde çalgının günlük yaşama dair sahnelerin yanında mitolojik sahnelerde de yer aldığı görülmektedir (Helvacı, 2007: 163). Günlük yaşamdaki müziğe duyulan ihtiyacı karşılamak için basit ve kolay üretilen, insanların daha kolay ulaşabildiği ve icrası diğer çalgılara nazaran daha kolay olan bu çalgı kullanılmıştır (Güray, 2017: 25).

Antik Yunan mitoslarında Hermes kaplumbağa lirin mucidi olarak yer almaktadır. Dördüncü *Homerik İlahi*'de, Hermes'in bu çalgıyı yapabilmek için bir kaplumbağa öldürdüğünden bahsediliyor olsa da Antik Gelenekte yedi telli lirin mucidi Terpandos olarak kabul görmektedir (Çelik, 2008: 64). Bahsedilen mitosa göre;

Hermes, bir günlükken beşiğinden dışarıya çıkar ve bir kaplumbağa görür. Bu telli sazın yapımı için, öldürdüğü kaplumbağanın içini boşaltır ve boynuzdan iki kolu (Pekhes), kabuğun alt yüzünde açtığı iki deliğe sokar. İki kol arasına da bir köprü (Zygon) koyarak, bunun üzerine, tel (Kordai) işlevi gören 7 adet koyun bağırsağını gerer ve böylece "Hermes Lyra"sını yapar (Çelik, 2008: 64).

#### **Şekil 40. Phorminks**





Kaplumbağa lirinini genellikle düğünlerde, “*symposium*”<sup>76</sup>’larda, eğitimle alakalı etkinlikler ve yarışmalarda kullanıldığı görülür (Güray, 2017: 26; Mathiesen, 1999: 248). Çalgı aynı zamanda danslar ve şarkılara eşlik ederken de kullanılmaktadır (Mathiesen, 1999: 248). Tasvirler ve yazılı metinlerden kaplumbağa liri ile yürütülen lir eğitiminin, Atina’daki temel eğitim ve müzik icrasında önemli bir yeri olduğunu açıklamaktadır (Güray, 2017: 26). Apollo ya da İlham Perilerinin (*Muse*) ellerinde de görülen bu çalgının bazı tasvirlerinde erkek, kadın ve çocuklar tarafından çalınabilmesi çalgının aslında profesyonel olmayanlar tarafından günlük hayatta kullanıldığını göstermektedir (West, 1992: 57). Tasvirlerde sıklıkla erkek çocuklarının öğretmenleriyle yüz yüze lir çalmayı öğrendikleri sahnelerde görülmektedir (Mathiesen, 1999: 248).

**Şekil 41. Kırmızı figürlü bir Hydra üzerinde öğrenci ve lir öğretmenin tasviri (Mathiesen, 1999: 242).**



### Uzun Kollu Lirler

#### *Barbitos (Barbiton)*

Kaplumbağa lirinini uzaktan akrabası olan ve Terpandos’un Lidyalıların şölenlerindeki “pes frekanslı” bir çalgıdan esinlenmesi sonucunda icat ettiği söylenen *Barbitos’un* (Andreson, 1994: 62) ses kutusu kaplumbağa kabuğundan imal edilmiştir.

**Şekil 42. Barbitosun yandan nadir bir görünümü (Mathiesen, 1999: 249).**

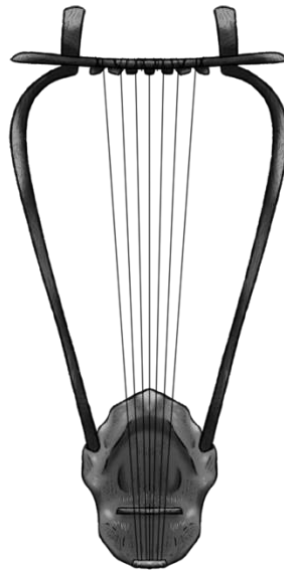


<sup>76</sup> Aristokratların katıldığı politika içerikli; müzikli ve içkili toplantılar.



Çalgı vazo resimlerinde Dionysos ile sık sık görüntülediği için “Dionysiac liri” olarak adlandırılmaktadır (Anderson, 1966: 7-8). Homeros’un *Homerik ilahilerinde* ya da *Hesiodos*’da *barbitos* ile ilgili bir bilgi olmasa da Lesboslu şair Alkaios (M.Ö. 620-580) şiirlerinde, *barbitosun* şölende çalınmasından söz etmektedir (Mathiesen, 1999: 251). Özellikle Dionysos şenlikleri ve M.Ö. VI. yüzyılın sonlarında Atina’ya gelen Teos’lu şair Anakreon (M.Ö. 570-485) ilişkilendirilir (Helvacı, 2007: 171; Mathiesen, 1999: 236). Çalgı ölümlüler tarafından üretilmiş olarak biliniyor olsa da Pindaros, Dionysos ile ilişkili olan *barbitosun* mucidini Terpandos olarak gösterirken geç dönem yazarları çalgının mucidi olarak Anakreon’dan bahsederken aynı zamanda Midilli’li kadın şair Sappho’nun çalgısı olarak da bilinir. Bu söylemler çalgının Yunanistan anakarasında Lesbos (Midilli) tarafından gelmiş olabileceğini düşündürmektedir (Çelik, 2008: 66-67).

### Şekil 43. Barbitos



Sık olarak şarap kaplarında ve genellikle şölenlerde, *Komos*’da, erotik sahnelerde, dans ve içkili âlemlerde tasvir edilmiştir. Dionysos tüm sahnelerde görülmez ama satirler ve Dionysos rahiplerinin tasvirleri Dionysos’u çalgıyla ilişkisini sürdürmesini sağlar. *Barbitos* genellikle ilham perilerinin ellerinde ya da mitolojik sahnelerde görünse de Aristoteles “Politika”sında bu çalgının diğer çalgılar gibi eğitim için değil zevk vermek için kullanıldığını dile getirmiştir (Mathiesen, 1999: 252). Sosyal durumlarla ilişkilendirilen bu çalgı özellikle Komos ve şölen çalgısı olarak tanındığı için kullanım sınırları belirlenmiştir (Çelik, 2008: 67).

Antik Yunan müzik kültüründe çalgılar yalnızca icra alanında değil aynı zamanda müzik teorisinin temelini oluşturan “ses sistemi” özellikleri için de belirleyicidir.

### Antik Yunan Müziği

Antik Yunan müziğinin temelini melodik unsurlar oluşturmaktadır. Bu dönemin teorisyenleri dörtlü, beşli ve oktavı uyumlu olarak nitelendirmiş ve melodik yapıları bu aralıklar üzerinden ortaya koymuştur (Barker, 1989: 11). Burada “harmonya” kavramı öne çıkar. Harmonya, “uyum, ahenk” anlamını verirken aynı zamanda dönemin bazı ses dizilerini anlatmak ve telleri uyumlu bir şekilde düzenlenmesini sağlamak için kullanılmaktadır. Söz konusu ses dizisini oluşturan temel yapı olan dörtlüler, dört sesi ve aralarındaki üç aralığı ifade eder. Bu karakterdeki yapıları “tetrakord”, “dörtlü” ya da “genos /cins” adı verilmektedir (Güray, 2017: 30). En pes ve en tiz sesleri sabit olan ve değişmeyen dörtlülerin aradaki “oynak”



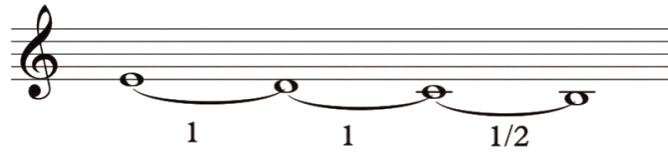
ya da “hareketli” sesler belli bir sınırdan geçiş göstermekte ve dörtlülerin bir araya eklenmesiyle oluşan diziler icra sırasında kullanılan melodileri üretmektedir.

Ortaya koyulan dörtlü (4:3), beşli (3:2) ve oktav (2:1) oranları, tatmin edici bir dizi ortaya koyma yöntemini yansıtır. Aynı zamanda bu oranlar diğer aralıklarla ilişkili cinslerin bulunmasını da sağlamaktadır. Bu yolla ortaya konan “diatonik temel dizi” aynı zamanda akortlama yöntemini ifade ederken dörtlüler ve dörtlülerin bir araya gelmesiyle, icra sırasında kullanılan melodik yapıların üretildiği ses alanları oluşmaktadır.

Dörtlüler; diatonik, kromatik ve enarmonik olarak üç sınıf altında incelenir.

**Diyatonik Dörtlü:** İki büyük ikili ve bir küçük ikili aralıktan oluşmaktadır. En geniş aralığın oranı diğer iki aralığın toplamından fazla değildir.

Şekil 44. Diatonik Dörtlü



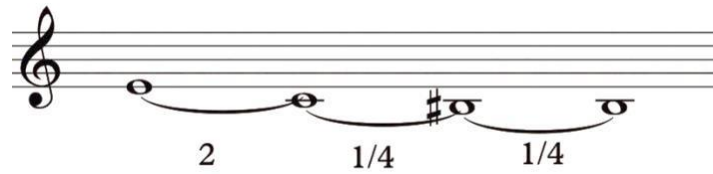
**Kromatik Dörtlü:** Aralık oranları olarak enarmonik ve diatonik cinslerin gösterdiği “nisbi oranların” arasındaki “nisbi oranlara” sahip tüm dörtlüler “kromatik dörtlü” olarak kabul edilmiştir.

Şekil 45. Kromatik Dörtlü



**Enarmonik Dörtlü:** İki küçük aralığın alabildikleri en küçük oranları alıp, büyük aralıkların alabileceği en büyük oranı aldığı dörtlü tipine denir.

Şekil 46. Enarmonik Dörtlü



### Lir Üzerinden Müziği Anlamak

Antik Yunan ses sistemi lir çalgısı ile paralel olarak gelişim göstermiştir. Lir en eski örneklerinde üç ya da dört telli olarak görülmektedir (Can, 2001: 38). Sonrasında tellerin eklenmesiyle bu sayı sekize kadar çıkmıştır. Teller tizden pes doğru *Hypate*, *Parhypate*, *Lichanos*, *Mese*, *Paramese*, *Trite*, *Paranete*, *Nete* olarak sıralanmaktadır. Bir dörtlüyü veren tel isimleri ise *Hypate*, *Parhypate*, *Likanos* ve *Mese*’dir.





**Tablo 22. Tellerin Lir Çalgısı Üzerindeki İsimlendirilmesi ve Sıralaması**

| NOTA ADI         | ANLAMI                                |
|------------------|---------------------------------------|
| <i>NETE</i>      | En alt (En ince), en yakın            |
| <i>PARANETE</i>  | En altın/ <i>Nete</i> 'nin yanı       |
| <i>TRİTE</i>     | Üçüncü                                |
| <i>PARAMESE</i>  | Ortanın/ <i>Mese</i> 'nin yanı        |
| <i>MESE</i>      | Orta                                  |
| <i>LİCHANOS</i>  | İşaret Parmağı                        |
| <i>PARHYPATE</i> | En yüksek/in/ <i>Hypate</i> 'nin yanı |
| <i>HYPATE</i>    | En yüksek, en uzak (En kalın)         |

Ezgiler lir icrasıyla ortaya koyulmaktadır ve akorla çalgı pozisyonu lir icrası ve ezgi oluşumu için kilit bir noktadır. Teller ve çalındığı parmaklar şu şekilde gösterilebilir

- *Hypate*: en yüksek ya da ilk anlamına gelmektedir. Burada bahsedilen “ilk”, en tiz notayı temsil ediyor gibi görünse de en pes notayı temsil etmektedir. Bunun nedeni ise Yunanca 'da yüksek ve düşük kelimelerinin bir perdeye atıfta bulunamıyor oluşu olarak söylenebilir. Baş parmağını temsil eder.
- *Parhypate*: *Hypate*'nin yanında, *Paranete* ve *Nete*'nin yanındadır.
- *Likanos*: *Parhypate* ve *Mese* arasındaki teldir ve aynı zamanda dişil bir sıfat olan işaret parmağını ifade etmektedir. Bu tel her iki elin işaret parmağıyla da çalınabilmektedir ve üçüncü teli temsil eder.
- *Mese*: Orta tel olarak adlandırılır ve orta parmak kullanılır
- *Paramese*: *Mese*'nin yanındadır ve dördüncü parmak kullanılır.
- *Trite*: Antik Yunan'da notaların/dizilerin tizden pese doğru sıralandığının göstergelerinden biri olarak üçüncü tel olarak adlandırılır.

*Paranete*: *Nete*'nin yanındadır.

- *Nete*: İcracıya en uzak tel olarak değerlendirilmekte ve en tiz notayı temsil etmektedir. Serçe parmak kullanılmaktadır. Serçe parmak yedinci tel yani *nete* ve muhtemelen *Paranete* için de kullanılmaktaydı.

Tasvirlerde başparmağın bazen ilk dört telden birine ulaşacak gibi avuç içine bükülmüş olarak gösterilmesi dikkat çekicidir. Sağ el tasvirlerde bir çay kaşığı gibi görünen bir mızrap tutarken gösterilir. İcra sırasında hem bu mızrap hem de parmaklar kullanılabilir. Bu iki çalma yöntemi Yunanca'da iki farklı sözcükle ayırt edilmektedir. Bunlar; *krouenin* “vurmak” (mızrapla), *psallein* “koparmak” (parmakla) olarak bilinmektedir. İki çalma tekniği iki farklı ton kalitesi üretmektedir; mızrap net, yüksek, parlak bir ses üretirken, parmaklar daha tiz ve yumuşak bir ses ortaya koyar. Çalım tekniğiyle ilgili kanıtlanmamış birçok teori olsa da bazı vazolarda kullanıldığı görülebilen lir, kithara ve barbitosun aralıklarını genişletecek bir teknik ortaya koyulmuştur. İcracıların icra sırasında sol elin herhangi bir parmağını telin ortasına dayayarak mızrapla teli çekmesi oktav sesini vermekte bu da aslında bir telin 1/2siyle oktavının bulunduğu sağlamasını yapmaktadır (Anderson, 1966: 237).

Gelenekte gelişimi lir çalgısı ile paralellik gösteren ve sistem (*systema*) adı verilen diziler iki dördlünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır (Anderson, 1994: 199). Yedi ve sekiz sesli olmak üzere iki tür dizinin varlığı bilinmektedir ve yedi sesli diziye *heptakord* adı



verilirken sekiz sesli diziye *oktokord* adı verilmektedir (Tura, 2018: 408). Sekiz sesli olan bir *oktokordu* meydana getiren dizi aynı zamanda *Diezeugmenon* (ayrık dörtlü) olarak bilinmektedir. Söz konusu dizi, *neteden paramese*ye bir dörtlüyü, *messeden hypate*ye ikinci bir dörtlüyü içerir.

**Şekil 47. Oktokord / Diezeugmenon (Ayrık Dörtlü)**



Yedi sesli dörtlüde ise dörtlülerin birleştiği noktadaki ses ortak olarak kullanılmakta ve bu da *heptakord* dizisini meydana getirmektedir. İki dörtlünün ortak ses yardımıyla birbirine bağlanmasıyla oluşan bu diziye *Synemmenon* (bitişik dörtlü) adı da verilmektedir (Barker, 1989: 12). Bu dizide ortak ses mese'dir ve söz konusu dizide *neteden mese*ye, *messeden de hypate*ye olmak üzere iki dörtlü vardır.

**Şekil 48. Heptakord / Synemmenon (Bitişik Dörtlü)**

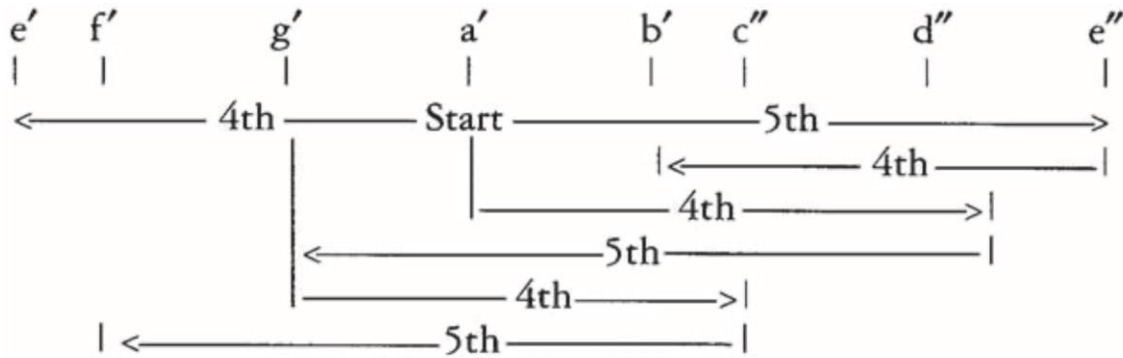


İki dörtlünün altına, arasına ya da üstüne bir "ton" eklenmesiyle sekiz sestem oluşan dizi aynı zamanda Antik Yunan'da çok önemli olarak görülen "oktav"ın inşa edilmesini sağlamaktadır.

### Akort Sistemi

Akort sisteminde ise sekiz telli bir lir diyatonik olarak akort edilirken temel bir ses üzerinden dörtlü ve beşlilerin hesaplanmasıyla bulunmaktadır. Aşağıda verilen görseldeki örnekte Mese teli "la" sesi olarak kabul edilmiş ve diğer notalar dörtlü ve beşliler sayesinde bulunmuştur. Söz konusu akort sisteminde dörtlü ve beşliler mükemmeldir, bu aralıklar dışındaki aralıklar ise "uyumsuz" olarak değerlendirilir.

**Şekil 49. Akort Sistemi**



Akort sistemlerinde oluşan ve bir oktavı kapsayan harmoniya yapıları *Mixolydian*, *Lydian*, *Phrygian*, *Dorian*, *Hypolydian*, *Hypophrygian*, *Hypodorian* olarak isimlendirilmektedir. Başlangıçta üç tür olan bu dizilere zaman içerisinde birçok yeni farklı tür eklenmiştir. Zamanla Antik Yunan teorisyenleri ince farklılıkları bir kenara bırakarak M.Ö. IV. yüzyılda bu yapıları yedi temel türe indirgeyerek "kusursuz takım" adını vermiştir (Tura, 2018: 409; Özgür, 2001: 173).

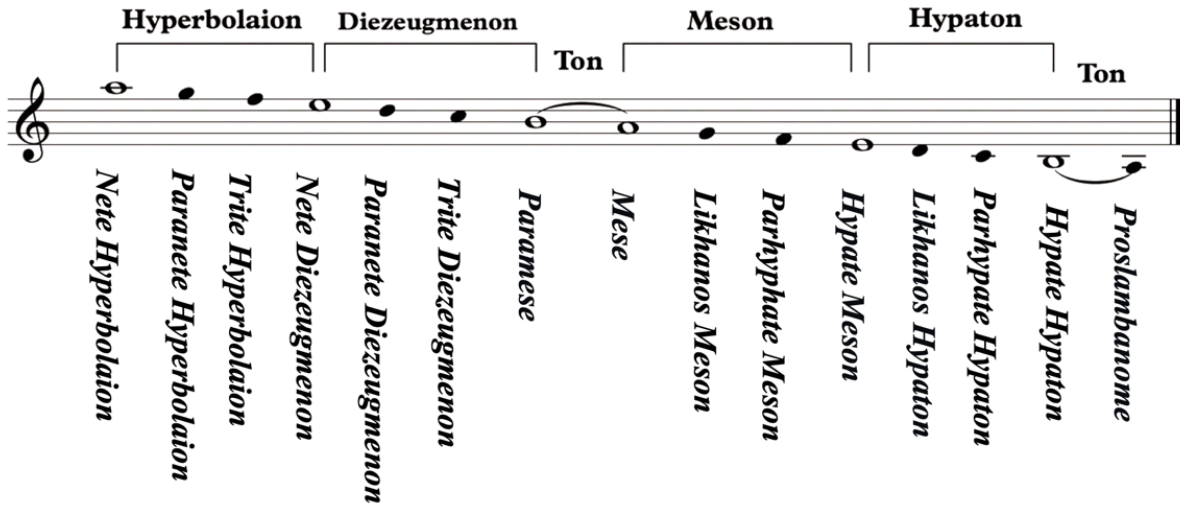


M.Ö. VII. yüzyıldan itibaren Antik Yunan halklarının, Ege’de farklı bölge ya da kültürlerle ilişkilendirilen farklı melodik stillerle tanışıklığı ve başka kültürlerle de ilişki kurması birçok farklı *harmonya* türünün ortaya çıkmış olabileceği ihtimalini ortaya koymaktadır (Barker, 1989: 14).

*Harmonyalar*; çalgılar ve çalgıların temsil ettikleri müzikal yapıları, icra tarzlarını, sesleri ve türlerini ait oldukları kültürle bağlantı kurmasına ve ayırt etmesini sağlamaktadır. Bu isimlendirmeler aynı zamanda nota kalıpları ve melodik yapıları tanımlamak için de kullanılmıştır. V. yüzyılın sonlarında ise *harmonyaların* farklılıklarını gösteren bölgesel tiplerin aralarındaki temel farklılıklar net bir şekilde ortaya koyulmaktadır. Farklı lir türlerinin kullanılması sonucunda ortaya çıkan farklı aralık tiplerinin lir akorduna etki etmesi ve bu *harmonya* türlerine göre akortlanmasıyla söz konusu *harmonyaları* yansıtan parçalar hazırlanmaktadır.

Aristoksenos ve diğer kuramcılar ses sistemlerindeki farklı olasılıkları ortaya koymak için iki oktavdan oluşan ses dizilerini kullanmaya başlamıştır. Temelde lirdeki diyatonik cinsli dörtlülerin bitişik ve ayrı olarak bir araya gelmesinden oluşan bu diziler lirin tel sayısının artmasıyla beraber gelişim göstermiş ve bu iki oktavlık yapılar “Büyük Mükemmel Sistem (Systema Teleion Mezion) olarak adlandırılmıştır (Güray, 2017: 34). Büyük Mükemmel Sistem her biri aynı aralığı farklı sırada içeren bir dizi oktav segmentinin seçilebileceği bir nota yelpazesi olarak kullanılabilir.

**Şekil 50. Büyük Mükemmel Sistem’in günümüz notasyonu ile gösterilmesi (Can, 2001: 41).**



### İcra ve Teori

İcradaki dönüşüm teoride de karşılık bulmakta, icra alanı değişip geliştikçe teoride de değişimler görülmektedir. Müzik kullanıldığı yönde değişiklikler gösterirken icracıların tercihleri karşısında teorinin de şekillendiği görülmektedir. Bunun en güzel örneğini *Dorian* dörtlüsünün değişimi ortaya koymaktadır. Antik Yunan’ın esnek cins tarifleri aralık bölünmelerine olanak sağlamaktadır. Antik Yunan geleneğinin devamının görüldüğü Ortaçağ İslam Dönemi’ne dair “ud” sazını temel alan “parmak pozisyonu” temelli ilkeleri yeni bir fikir ortaya koymuştur. Ud sazı üzerindeki parmak pozisyonları yardımıyla ortaya koyulan dört ses lirin dört telinin ud üzerine aktarılmış halidir. Bu dört ses toprak, su, ateş ve havayla yani dört unsurla eşleştirilir (Güngör Sarıkaya, 2022: 110).

Lirdeki dört telin arka arkaya gelmesi ve akortlarının değiştirilmesiyle farklı akort düzenleri elde edilebilmektedir. Antik Yunan dizileri diyatonik olduğundan dolayı tanini ve

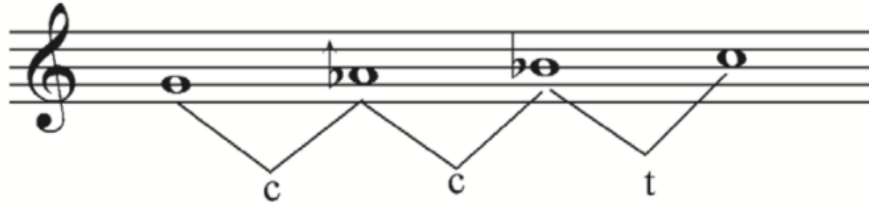


bakiye yani yarım ve tam aralıkların farklı şekilde organize edilmesiyle farklı diziler oluşturulur. Diyatonik dörtlü bir yarım ve iki tam sestem oluşur. Lir üzerinden ele alındığında ise; ilk ve ikinci teli arası bir bakiye, ikinci tel ve üçüncü teli arasını tanini, üçüncü tel ve dördüncü tel arasını da bir tanini uzaklığa göre akort edildiğinde söz konusu düzen bir diyatonik dörtlüyü oluşturmaktadır. Bu dörtlü yapısı tek başına kullanıldığında kısıtlı bir kullanım yarattığı için dört telin akordu değiştirilip diğer sesler bulunmaktadır.

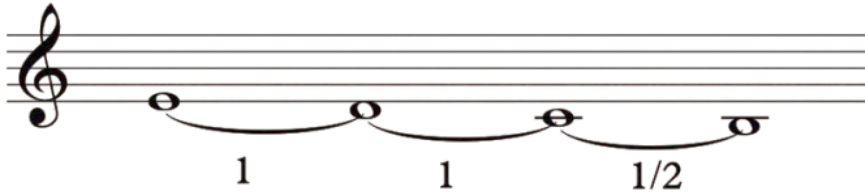
İlk iki sesin oluşturulduğu bir tam bir yarım perdelik aralığın tam ortadan ikiye bölünmesi yani telin akordunun tizleştirilmesiyle mücenneb aralığı bulunur. Bir tanini aralığı 204 cent iken bir bakkiye aralığı ise 90 centtir. Bu iki aralığın toplanmasıyla ortaya çıkan yaklaşık 300 centlik bir oranın ikiye bölünmesiyle oluşan 150 centlik perde sözü edilen mücenneb aralığını vermektedir. 150, 150 ve 204 centten oluşan bu diyatonik dörtlü, Ortaçağ İslam Dönemi'nde ortaya koyulan "nevrüz" dörtlüsünü temsil etmektedir. Bahsi geçen bu sisteme uygun bir sistem Ortaçağ İslam Dönemi'nde lir tipi bir çalgı olan çeng üzerinden ele alınmıştır (Güray, 2017: 60).

Bakıldığında Antik Yunan döneminde benzer bir aralık kombinasyonu ile oluşan *Dorian* dörtlüsünün ilk iki aralığı genişletilip, şekil değiştirilerek mücenneb aralığı bulunmuştur. Aynı zamanda nevrüz dörtlüsünü oluşturan bu bölünme Ortaçağ İslam Dönemi'ndeki "ud icrası"nın temel alan teori prensipleri doğrultusunda hareket etmektedir (Güngör Sarıkaya, 2022, 131).

Şekil 51. Nevrüz Dörtlüsü (Güray, 2017: 60).



Şekil 52. Dorian Dörtlüsü

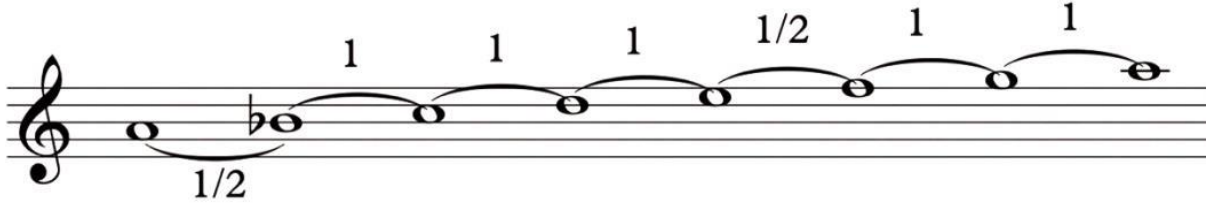


Nevrüz dörtlüsü çıkıcı bir yapıdayken *Dorian* dörtlüsünün inici bir yapı sergilemesinin nedeni ise Antik Yunan döneminde melodik yapıların inici olarak seyretmesinden kaynaklanmaktadır.

Makamsal yapılar iki dörtlü yapısının bir araya gelmesiyle oluşan Antik Yunan dizilerine benzer bir prensip üzerinden hareket etmektedir. Antik Yunan'da iki diyatonik *Dorian* dörtlüsünün Antik Yunan kuramının ayrıık dörtlü düzenine uygun şekilde bir araya gelmesiyle oluşan *Dorian* dizisi gibi iki nevrüz cinsinin bir araya gelmesiyle Hüseyinî ailesinin temelini oluşturan 52. Devir ortaya koyulmuştur. Devrin aralıkları aralık bölünme prensibiyle; iki mücenneb, iki tanini ve iki mücenneb, bir taniniden oluşmaktadır. Urmevî'nin Nevrüz cinsinden yola çıkarak oluşturduğu 52. devir, günümüz notasyonu ile aşağıdaki gibi ifade edilebilir (Güray, 2017: 68).

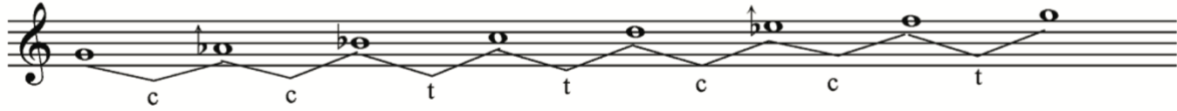


**Şekil 53. Dorian Dizisi**



**Şekil 54. 52. Devir (Güray, 2017: 68).**

52. Devir



**SONUÇ**

Antik Yunan uygarlığında lir çalgısının hem profesyonel alanda hem de günlük yaşamda yer aldığı görülmektedir. Bahsi geçen çalgılar tanrılarla ilişkilendirilmiş ve yarışma, sempozyum, şöenler gibi etkinliklerde kullanılmıştır. Antik Yunan müziğinde ses sistemi lir çalgısına paralel olarak gelişmiş ve uyumlu olarak değerlendirilen oktav, dörtlü ve beşliler melodik yapıları oluşturmuştur. Akort sistemleri de bu aralıklar üzerinden hesaplanarak ortaya koyulmuştur. Başlangıçta üç ya da dört telli olan lirler zamanla yedi tele kadar çıkmıştır. Sonrasında sistemin gelişmesiyle Aristoksenos'un Büyük Mükemmel Sistem olarak adlandırdığı iki oktavlık yapılar kullanılmaya başlanmıştır. Antik Yunan melodik yapılarının temeli olan dörtlü yapıların bir araya gelmesiyle oluşan harmonya yapılarının ortaya koyduğu dizisel yapılar farklı kültür ve bölgelerle ilişkilendirilmiştir. Bu yapılardan her biri farklı bir karaktere sahiptir.

Antik Yunan harmonyaları lirin akort ve icrasını temel alarak oluşmuş ve İslam Ortaçağı'nda bu gelenek lir tipli bir çalgı olan çeng üzerinden devamlılık göstermiştir. Ortaçağ İslam nazariyatının en önemli temsilcilerinden olan Urmevî'nin ud üzerindeki parmak pozisyonları prensibiyle ortaya koyduğu "nevruz dörtlüsü" yapısının Antik Yunan'da ortaya koyulan *Dorian* dörtlüsü ile benzerliği ele alınmıştır. Diyatonic dörtlüden oluşan *Dorian* dörtlüsünün aralıklarının genişlemesiyle mücenneb aralığı oluşmuş ve bu da nevruz dörtlüsünü; nevruz dörtlüsü ise Hüseyinî makamının temeli olan 52. devri ortaya koymuştur. Bu sonuç bahsi geçen iki teorik yaklaşımın benzerliğini gösterirken aynı zamanda çalgı icrasının ses sistemi üzerindeki önemi de ortaya koyulmuştur.

**KAYNAKÇA**

- Anderson, D. W. (1966). *Ethos and Education in Greek Music the Evidence of Poetry and Philosophy*. USA: Harvard University Press.
- Anderson, D. W. (1994). *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Avlotini- Tsimbidou, M. (2002). Revealing a Painted Macedonian Tomb near Thessaloniki. Angela Pontrandolfo (Ed.) *La Pittura Parientale in Macedonia e Magna Grecia*. S. 37-42. Salerno: Peastum.
- Cerqueria, F. V. (2014). Iconographical Representations Of Musical Instruments In Apulian Vase-Painting As Ethnical Signs: Intercultural Greek-Indigenous Relations In Magna Graecia (5th And 4th Centuries B.C.). *Greek and Roman Musical Studies*, 2, s.50- 67.



- Can, C., M. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses Sistemi)*. (Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilim Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitabû'l Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.
- Güngör Sarıkaya, E. M. (2022). *Antik Yunan Modları ve Makamların Karşılaştırılmalı İncelenmesi ve Arp İcrası ile Örneklenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara.
- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Helvacı, Z. (2007). *Lirin Tarihi: Eski Ön Asya ve Yunan Uygarlıklarında Kullanılan Lirlerin Karşılaştırılması*. (Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzik Bilimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Kárpáti, A. (2012). A Satyr-Chorus With Thracian Kithara: Toward An Iconography Of The Fifth-Century New Music Debate. *Phoenix*, 66/3-4, s.221-246.
- Lawergren, B. (1985). A Lyre Common to Etruria, Greece, and Anatolia: The Cylinder Kithara. *Acta Musicologica*, 57/1, s. 25-33).
- Mathiesen, T., J. (1999). *Apollo's Lyre*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Özgür, Ü. (2001). "Antik Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına." *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2), s.169-178.
- Tura, Y. (2018). "Eski Yunan, Bizans ve Türk Müzik Kuramları Arasındaki İlişkiler." Ç. Adar (Ed.). *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: 10-12 Mayıs 2018 – Kütahya: Müzik Teorileri* (s.404-422). Afyonkarahisar: Matbaa-i Beka.
- West, M. L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.



## Müzik Performansının Kuramsal Art Alanı Oluşturmada Müzikolojinin Gerekliği

### *The Necessity of Musicology in Creating the Musical Background of*

#### *Music Performance*

**Mustafa Dağdeviren**

İskenderun Teknik Üniversitesi

mustafa.dagdeviren@iste.edu.tr

#### **Özet**

Müzik performansının kuramsal art alanı; yorumcunun bilişsel, duyuşsal, sosyal ve devinişsel davranışlar açısından kendisini gerçekleştirmiş olmasıyla ilişkilidir. Bu saydığımız maddeler yorumcunun ve aynı zamanda izler kitlenin hazırbulunuşluk seviyesi olarak da değerlendirilebilir. Hazırbulunuşluk yeni bilgilerin öğrenilmesi için bir art alan oluşturması örneklemeden yola çıkarak icracının performansı için gerekli donanımı olarak müzik performansında kullanılabilir. Bu ön öğrenmenin yorumcuya katkıları elbette müzikolojik yaklaşımlara olan duruşu ile yani müzik bilimsel entelektüel düzeyi ile ilişkilidir. Müzik felsefesi, Müzik tarihi, Müzik sosyolojisi, Müzik estetiği, İnanç müziği etnolojisi, Müzik psikolojisi, Müzikolojik-arkoloji, Müzik teorisi, Akustik, Organoloji, Müzik terapi, Etnomüzikoloji, Müzik kültürü, Müzik semantik, Müzik epistemolojisi, Müzik coğrafyası ve Halk bilimi vb. disiplinlerle geniş bir yelpazeye sahip olan Müzikoloji, bu konuları tarihsel, teorik, ontolojik ve değer bilimsel bakımdan değerlendirir. Müzik performansı yukarıda sayılan konuların birçoğu ile direkt ilişkili olup bazılarıyla ise ilintilidir. Bunun doğal sonucu olarak yorumu etkileyen unsurların ya da yorumun yorumlanmasını sağlayan faktörlerin icracının müziksel art alan olarak tanımladığımız hazırbulunuşluk düzeyinde var olması beklenen durumdur.

Yorumcunun müziğin yapısal olgularının yanında kültürel, sosyolojik ve epistemolojik yaklaşımları icrasına yansıtmasının önemi ve icracı yetiştiren kurumların müzikolojik yaklaşımların sadece tarihsel olarak değil aynı zamanda diğer alt disiplinlerle birlikte icracılarda yeterliliği oluşturmaları gerekliliğinin belirtildiği bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama modeli kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik art alan, müzikoloji, hazırbulunuşluk, yorumcu

#### **Abstract**

*The theoretical background of musical performance is related to the performer's self-realization in terms of cognitive, affective, social and psychomotor behaviors. These items can also be evaluated as the readiness level of the commentator and the audience. Readiness can be used in musical performance as the necessary equipment for the performance of the performer, starting from the example of creating a background for learning new information. The contributions of this pre-learning to the interpreter are, of course, related to his stance on musicological approaches, that is, his musical intellectual level. Musicology, which has a wide range of disciplines such as music philosophy, music history, music sociology, music aesthetics, religious music ethnology, music psychology, musico-archaeology, music theory, acoustics, organology, music therapy, ethnomusicology, music culture, music semantics, music epistemology, music geography and folklore, evaluates these issues in terms of historical, theoretical, ontological and value scientific. Music performance is directly related to many of the above-mentioned issues and is related to some of them. As a natural result of this, it is expected that the factors that affect the interpretation or the factors that enable the*



*interpretation to exist at the level of readiness of the performer, which we define as the musical background.*

*In this study, in which the importance of reflecting cultural, sociological and epistemological approaches to the performance of the performer besides the structural phenomena of music and the necessity of musicological approaches of the institutions that train performers not only historically, but also to create proficiency in performers together with other sub-disciplines, a literature review model, one of the qualitative research methods, is used.*

**Keywords:** Music background, musicology, readiness, music performer

## GİRİŞ

İnsanın ses çıkarmasıyla birlikte tarihlenen müzik; ezgilerin ortaya çıkması, metrik veya asimetric ritimlerin oluşması gibi ampirik deneyimlerle bir de çalgıların eklenmesiyle yüzyıllardır bir sanat alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Başlangıçta matematik, geometri, astroloji gibi bilimler içerisinde yer alan müzik bilimi, değişen paradigmalarda birlikte sosyal bilimler içinde de kendisine yer bulmuştur. Bütün bu gelişim evreleri içerisinde ortaya çıkan müzikal yapılar zamanla kültürel bir fenomen olarak topluluk oluşturan grupların, kolonilerin geleneği haline gelmiştir. Zamanla bu müzikal verilere anlamlar yüklenmeye başlamış, ruhsal doygunluğun yanında müziğin felsefik, sosyolojik epistemolojik, psikolojik alanları fark edilmiştir. Bu kadar kapsamlı bir alanı teşkil eden müzik sanatının ihmal edilen ya da daha az görünür kısmı olan bilimsel boyutu, zamanla kendisinden söz ettirmeye başlamış ve nihayetinde müzik bilimleri, müzikoloji bilimi ortaya çıkmıştır.

İlk olarak F. Chrysander tarafından (1863) müzikal bir yıllığın önsözünde kullanılan “müzik bilimi” kavramı Guido Adler’le birlikte kullanımı pekiştirilmiş, bilimsel bir alan olarak literatürde yerini almıştır. Kavramın isimlendirilmesi 19. yüzyılda yapılmış olsa da müziğin varlığından itibaren çeşitli şekillerde kullanılmış olması kaçınılmaz bir durumdur. Pisagor’un matematik, müzik çalışmalarından Boethius’un Orta Çağ’da kullanıldığı argümanlara kadar yapılan birçok çalışma örnek verilebilir. Çünkü müzik biliminin kapsadığı disiplinler göz önüne alındığında bu kadar çeşitliliğe ve aynı zamanda bu çeşitlilikle birlikte iç içeliğe sahip disiplinler yüzyıllardır kullanılmış durumdadır.

### **Sanatsal Art Alan Oluşturmada Kullanılan Müzikoloji Disiplinleri**

“Felsefe dünya karşısında alınan belli bir tavrın, derinleşen bir varlık bilincinin kavramlara ve düşüncelere bürünen düşünsel ilişkilerinin bir ifadesidir” (Heimsoeth, 2011: 16). Müzikle ilgili ontolojik yaklaşımların yanında müziğin düşünsel ilişkilerini felsefi bir perspektifle ele alan müzik felsefesi, müziği çeşitli değişkenler ve paradigmlar perspektifinde inceler. Müziğe ilişkin kavramları açıklamanın, çözümlemenin, çerçevelerini belirlemenin felsefeyle değil, müzik felsefesi ile olanaklı olacağını belirten Yıldırım ve Koç (2006: 17) müzik felsefesini; müzik hakkında düşünmek, kuramlar üzerine yoğunlaşmak, aralarında belli bir analogi kurarak bunu ontolojik boyutta sorgulamak olarak ifade etmektedir. Müzik felsefesi, müziği anlamak, yorumlamak ve değerlendirmek için bir çerçeve sunar.

Müzik felsefe ilişkisinden bahsederken müzik estetiğine de değinmek gerekir. Zira estetik özerk bir felsefe disiplini olarak 18. yüzyılda doğmasına karşın müzik estetiği, estetiğin özgülleşmiş bir alanı olarak 19. yüzyıl ortalarında başlar (Fubini 2003: 15). Estetik beğeniyi genel kılan ve ortak estetik duygusu yaratan sanatın estetik ilkeleri, aynı zamanda düşünce ile düşüncenin sanatın diline dönüşmesi arasındaki ilişkide anlamlı hale gelir (Tunalı 2005: 264). Müzik estetiğinin inceleme alanlarını Say (2009: 185), müziği melodik, dinamik olguların tinsel kaynağını araştırmak ve müzik eserindeki biçim, içerik (anlatım) ilişkisi perspektifinde





değerlendirmektedir. Bu benzer ifadeler doğrultusunda müzikteki güzellik olgusu müzik felsefesi bağlamında müzik estetiği içerisinde incelenmekte ve değerlendirilmektedir.

Bilgi kuramı veya bilgi felsefesi anlamına gelen epistemolojinin müzik alanı ile ilişkisinden ortaya çıkan müzik epistemolojisi müziksel bilgi felsefesi anlamında kullanılmaktadır. “Kavram, müziğin tanımı, niteliği, ne tür bir fenomen olduğu, farklı kültürlerdeki ortak paydaları, müziksel öğelerin neler olduğu gibi müziği tanımlamaya, tanımaya, anlamaya ve betimlemeye yönelik tüm müzikolojik sorunsalların ve entelektüel etkinliklerin tek bir sözcükle ifade edilmesini sağlar” (Mustan Dönmez, 2019: 144).

Tarihsel süreç ve toplumsal koşullar, müziğin üretilmesinde, yaygınlaştırılmasında, tüketilmesinde ve gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli etkenlerdir. Toplum ile müzik eserleri arasında oluşan etkileşimin boyutları o kadar kapsamlıdır ki Kaplan (2005: 113), bu boyutları “siyasetten eğitime, zorla kültürlenmeden yabancılaşmaya, etnik yapıdan ulusal yapıya” kadar sıralamıştır. Sürekli olarak bir değişim ve gelişim içerisinde olan insan, yaşam koşullarının etkisiyle, çevresel faktörlerden kültürel faktörlere kadar birçok yapıyı isteyerek ya da baskıyla değiştirmek zorunda kalmıştır. Günay’a göre (2006: 27) müzik sosyolojisi, tarihsel süreç içinde değerlendirilerek incelendiğinde, bu değişime müziğin katkısını inceler. Dolayısıyla müzik sosyolojisi müziğin toplum, toplumun müzik üzerindeki karşılıklı tesir ve reaksiyonlarını çok boyutlu bir şekilde inceleyen analiz eden sonuç çıkartan bir disiplin olarak tanımlanabilir.

“Sanatçıların ve sanat eğitimcilerin ilgisini çeken psikoloji bilimi içerisinde bulunan psikanaliz, sanatçı ve ürün analizlerinde kullanılmakta olup, psikanalitik kuramlar çerçevesinde ürünlerin gizli kalan yanları, anlaşılabilir açıklamalara kavuşmuştur” (Dökmen, 1995: 169). Müzik psikolojisi ve psikoloji ile olan bağlarını Otacıoğlu (2008: 2), nörolojik ve fizyolojik araştırmalar, akustik ve fizyolojik çalışmalar, işitsel sunum ve kodlama/bilişsel psikolojik çalışmalar, melodik algı ve üst düzey müzik performansı, müzik kabiliyetinin psikometrik analizleri ve gelişimi, müzik yeteneklerinin kazanılması ve gelişim çalışmaları, sosyo-psikolojik araştırmalar şeklinde ifade etmektedir.

Müzikoloji içerisinde bir disiplin olarak yer alan Çalgı bilimi de çalgıların evrimsel tarihinden, ses üretme, yayma gibi akustik yaklaşımlara, çalgıların üretim elemanlarından üzerine yüklenen kültürel misyonlara (etno-organoloji) kadar birçok değişkeni inceleyen sonuç çıkaran bir disiplin olarak tanımlanabilir.

Müziğin bilimsel temellerinden birisini oluşturan akustik, müzikal performansındaki tekniklerin ve kavrayışların anlaşılmasını ve uygulanmasını destekler. Enstrümanın sesi, biçimi, malzemeleri ve titreşim özellikleri gibi faktörlerde çalgı akustiği olarak bu disiplinden faydalanır.

Uzun yıllar müzik sosyolojisinin etnosantrik önyargılara dayanan Avrupa merkezli batı müziği temelli yaklaşımları, değişen paradigmalarda birlikte sosyoloji ve antropolojinin katkılarıyla ortaya çıkan etnomüzikolojiyle birlikte değişkenlik göstermeye başlamıştır. Müziğin kültürel yaklaşımını değerlendiren Erol (2018: 181), müziksel tınının yapısını, önceden mevcut olan kültürel bir özden türeyen sonuç olarak görmekte ve müziksel tını yapısıyla sosyal yapı ya da kültürel değerler dizisi arasındaki yapısal benzeşikler araştırmasını temsil ettiğini vurgular. Dolayısıyla kültürel perspektifte yapılan müzikal analiz ait olduğu topluluk veya toplumun kökeni, inancı, dili, örfü, adetleri, gelenek ve görenekleri kısaca kültürel mirasını yansıtan ürünleri de ortaya çıkmaktadır (Dağdeviren 2022: 292).

20. yüzyılın müzik alanına kazandırdığı bir anlamlandırma çabalarından birisi de Müzik semiyolojisidir. Dilbilim kökeninden gelen göstergebilimsel anlamlandırma müziği bir



dil olarak benimseyerek ona uygulamaya ait yöntemler ve metodlar geliştirmiştir (Fubini, 2003: 75). Fubini ayrıca bir dil olarak müziğin kabulünden sonra, müziğin tarihsel, toplumsal, stilistik durumlarda dönüşümleri ve dönüşüm kurallarının bu perspektifte incelendiğinden bahseder.

Halka ait tüm kültür ürünleri özellikle de edebiyat ve sanata ilişkin veriler ile ilgilenen ve bu verileri toplayarak halk kültürü üzerine analiz yapan bir bilim olan halk bilimi; özellikle ilkin Avrupa'da sanayileşme ile oluşmaya başlayan ani toplumsal değişimler ve yükselen ulusalcılık akımı, halkların kendi geçmişlerini korumaya yönelik kolektif bir refleks gelişimini sağlamıştır ve böylece ortaya çıkmıştır (Mustan Dönmez 2019: 87).

Her sosyo-kültürel dizgenin içinde yerleşik olan müziksel etkinlik, özgül bir tasarımın ve simgeler sisteminin ürünü olarak tarihsel bir nitelik taşır (Erol 2005: 284). Müzik tarihi müziğe ait ulaşılabilen verilerden günümüze müziğin evrimini, sosyal ve kültürel bağlamını yapısal benzeşimler çerçevesinde dönemlere ayırarak sunar. Tarihsel süreç içerisinde müziği oluşturan bestecilerin hayatları da müzik tarihinin bir başka alanıdır.

Müzik teorisi, müziksel seslerin arka arkaya gelmesi veya aynı anda tınlamasının yanında hangi sürelerde olması gerekliliğinin ana prensiplerini, sesler arasındaki yapıları ve ilişkileri inceleyen disiplindir. Müzik teorisindeki kavramlar, müzikal performans ve müzikal çözümlemenin yanında beste yapmak, bestelerin anlaşılmasını sağlamak gibi fonksiyonel özelliklerle birlikte müziğin içindeki teorik yaklaşımları sunar.

### **Müzikal Performans**

Müzikal performans, yorumcunun yaratıcılığını ve ifade gücünü göstermeyi sağlayarak, yorumcu ve izler kitle arasında bir etkileşimin oluşmasını sağlar. "Açıklayan, tercüme eden ve arabulucu" (Lewis, 1891: 436) anlamına gelen yorumcu kelimesi müzikal performans sergileyen sanatçıyı işaret eder. Müzik performansçısı ister müzik aracılığıyla duyguların benzeşmesi olsun ister karşılıklı alınan haz olsun bir dinleyicisiyle karşılıklı etkileşimin ana aktörüdür. Yorumcu müziğin içsel anlamlarını ve sanatsal ifadesini derinlemesine anlayarak, besteci ve izler kitle arasında tercüman, arabulucu görevi üstlenerek performansını sergilemesi gerekir. Bu etkileşimin ve iletişim araçlarının arka planına sahip olması beklenen yorumcunun, temel çalgı veya ses pratiklerinin yanında müzikolojinin çalıştığı disiplinlerden alacağı ön öğrenme ile kendisini tamamlamış olması beklenir.

### **Hazırbulunuşluk (Ön öğrenme)**

Bilim öğrenmeyle başlar buna sanatı da dâhil etmek gerekmektedir. Müzik sanatı göz önüne alındığında en önemli etkenlerden birisi icradır. Müziksel icranın öğrenilmesi ki buna müziksel yorumun öğretilmesi de diyebiliriz ve bu da bir süreci işaret eder. Bu süreç tıpkı diğer eğitim süreçlerinde olduğu gibi karşımıza çıkmaktadır. Bu süreç kimi zaman kulaktan öğrenme, kimi zaman usta çırak yoluyla ya da meşk diye tanımladığımız yöntemle ve değişen paradigmalarda birlikte ortaya çıkan onlarca öğretim yöntem ve metoduyla çeşitli aşamalarla gerçekleştirilmektedir.

Eğitim süreçleri boyunca yöntemi her ne olursa olsun öğrencide sahip olması beklenen ön öğrenmeler düzeyinin bulunması gerekmektedir. Başka bir ifade ile bir sonraki eylemi veya bilgiyi alabilmesi için o bilginin ön koşullarına sahip olup olmadığı beklenir. Eğer öğrenen ön bilgiye sahipse yeni öğreneceği kolaylaşır daha anlaşılır hale gelir.

### **BULGULAR VE YORUM**

İcra fakültelerinde ya da konservatuvarların icracı yetiştiren kurumlarında sanatsal art alan daha çok icranın gerektirdiği pratiklerin ön koşulu olan devrimsel alanlarla ve bilişsel yapı gereği teorik yaklaşımlarla desteklenmektedir. Bu yaklaşımlara sosyal hazırbulunuşluk



yaklaşımlarının eklenmesi önemlidir. Burada kastedilen sosyal hazırbulunuşluk yaklaşımı eğitim yaklaşımlarındaki sosyal çevreyle ilintili olan yaklaşım olmayıp sosyolojik, felsefik, epistemolojik vb. yaklaşımların icracıda bulunması gereken ön bilgilenme ile değerlendirilmiştir.

Müziğin felsefi boyutu Platon, Aristoteles, Konfüçyüs başta olmak üzere yüzyıllarca çeşitli filozoflar tarafından dile getirilmiştir. “Sanat yapıtının algılanması, anlamlandırılması ve çözümlenmesi yöntemleri bize sanatın farklı bakış açılarından boyutlarını sunar” (Yenişehirlioğlu, 1992: 71). “Hiçbir sanat sadece tarihten anlaşılabilir; deneyimden, üsluptan anlaşılmalıdır... tarihsel bağlantıları keşfetmeye çalıştığımız anda fikrin bulunacağı alana giriyoruz ve fikir, ne kadar göreceli olursa olsun, üslup anlamına geliyor (Lang 1997: 6). Bir sanat döneminin felsefeye olan organik bağlarını ifade etmek, o sanat döneminin düşünce anlayışını ortaya koymaktadır” (Ayıtımur, 2018: 1020). Estetik felsefe, semiyotik, fenomenoloji, dilbilim ve etik gibi felsefi disiplinler müzik felsefesi içerisinde önemli rol oynar. Müzik bir anlamda düşüncelerin müzikal tezahürüdür. Dolayısıyla bir felsefenin farklı bir şekilde ifade edilmesi ve yorumlanması olarak değerlendirilebilir. Varlık bilincinin düşünsel imgelerle ruhsal etkileri ya da müzikal olguların yapılarının ruha etkisi ilkel zamanlardan itibaren ve ontolojik yaklaşımlarla anlamlandırılmaya çalışmış ve sonuçlar üretilmiştir.

Çalgı performansında veya performans eğitiminde teorik yaklaşımlar daha sık gündeme gelmekle birlikte estetiksel davranışların yaklaşımları daha az görünür durumdadır. Çalgı eğitiminde performansın sanatsal art alanını oluşturmada felsefe ve estetik eğitimi önemli bir ihtiyaçtır. Dolayısıyla Yıldırım ve Koç’un belirttiği gibi sesle düşünmek anlamına gelen müzik sanatında düşünmeyi öğrenmeden, sesi öğrenmek kuşkusuz yeterli değildir (2006: 17). Benzer şekilde düşünmek, yargılamak ve değerlendirebilmenin iç görüşüne sahip olmanın sanatçı açısından önemini vurgulayan Uzun (2008: 11), estetikten, felsefeden ve insani değerlerden yoksun, kendi iç görüşlerini ayırt edemeyen bir icracının sanatla ilişkisinin tartışılabilir olduğunu vurgular.

Diğer yorum tarzlarından ayrılacak karakteristik özelliklere sahip olan müzik yorumunun; tamamlanması zordur, üstün düzeyde uzmanlaşma ister, müzik eserine hayat veren, onu dinleyenlere ileten ve onun varlığının olmazsa olmaz koşulu olan yorumcunun hassaslığına ve sorumluluğuna bağlıdır (Fubuni 2003:18). Müzikolojik sorunsalların ve entelektüel etkinliklerin ifade edilmesinde bir görüngü olan “müzikolojik incelemede epistemoloji gibi konulara eğilmek, akademik bir disiplin olarak müzikolojik bilginin gelişimi ve sorgulayıcı tutumunu elde etmek için elzem bir hâl alır” (Özmenteş, ve Çerezcioglu, 2022: 373).

“Müziğin toplumsal bileşenlerini; siyaset, din, ekonomi, kimlik, cinsiyet ve gündelik hayat pratikleri gibi alanları içerecek şekilde, parçalı ve dinamik kültürel örüntülerini incelemeyi hedefleyen” (Güven ve Ergur, 2014: 2) ve müziğin oluşturulduğu toplumsal koşulların yanında müziğin alıcıları ve izler kitleler üzerindeki sosyolojik bağlarının incelenmesinde, analiz edilmesinde ve sonuç çıkarılmasında fonksiyonel bir disiplin olarak karşımıza çıkan müzik sosyolojisi sanatsal art alanının önemli bir bileşenidir. “Müziği incelemek, toplumu incelemek, kültürü müzik içinde kod çözümüne uğratmak, müzik üzerinden topluma ilişkin söylem üretmek, aynı zamanda tarihin sesini dinleyici ve besteciye ulaştırmaktır.” (Yıldırım, 2003: 343)

Müziğin toplumsal bağlamını içselleştirecek olan icracı sanatının sunumunu, bu bağlamın gerekliliğinde icra ederek izler kitleye bu bağlamda sanatsal hazzı ya da müzikal hazzı yaşatmalıdır (Ayas, 2015: 20). Tam da bu yüzden “müzik yapma deneyiminin incelenmesi,



sosyal düzenlerin nasıl yaratılıp sürdürüldüğünü ve bireysel faille sosyal yapı arasındaki ilişkiyi aydınlatma gibi daha genel amaçlara hizmet edebilir (DeNora, 2005: 147 Akt Ayas, 2015: 20).

Müziğe yönelik psikolojik süreçler bilişsel psikoloji perspektifinden incelendiğinde ele alınan konuların bazıları, “müzik performansı esnasında ortaya çıkan zihinsel süreçler, bilişsel gelişim ve ekseninde müzikal gelişim, yaratıcılık ve son olarak müziğe yönelik bilişsel süreçlerin sinirbilimsel incelemeleri olarak değerlendirilebilir (Kar, 2022: 3). Müzikal uzmanlık üzerine yapılan çoğu çalışma, gerçek başarıyı yanlış yerde, duyguların dışı vurumunda değil de parmaklardaki beceride aramışlardır (Levitin, 2015: 238).

Müziği oluşturan yapı taşları ve diğer müzikal unsurların yüklendiği anlamları, duygusal ifadeleri ve sembolik içerikleri araştıran müzik semantiğinin, müzik alanında kullanılmasına yakın zamanlarda başlanmış olup müzik göstergebilimsel yaklaşım olarak da ifade edilebilmektedir. Fubini’ye göre (2003: 134) yapısal bir analiz olan, bir taraftan müzik eserlerinin analitik yapısına, onun içsel kurallarına ait çalışmaları içererek “gösteren” olarak müziği inceleyen müzik göstergebilimsel analizi, diğer taraftan müziğin kültürel dünyadaki yansımalarını da incelemeye almaktadır. Anlamlı bir analiz ortaya koymak için göstergebilimsel verilerin farklı disiplinlerin birlikteliğiyle yeniden yorumlanması gerekir.

Müziksel art alanı oluşması bağlamında gerek giriş kısmında kısa olarak tanımlanan ve gerek bulgular kısmında detayları verilen disiplinler önemli verilerdir. Ayangil “...icra açısından olsun, konuların tarihsel veya müzikolojik ya da nazariyatçı açısından ele alınması olsun yüce müzik sanatının çalgıcı kafasıyla, şarkıcı kafasıyla ele alınıp yürütülecek bir mevzu olmadığını, bilim ve sanat alanı olarak ciddi entelektüel çaba isteyen bir alan olduğunu belirtmektedir (Ayangil 2003: 73 Akt Yıldırım, 2003: 343).

Müzik yapmanın sadece bir teknik beceriden kaynaklanmadığını öyle olsaydı ruhsal davranış biçimlerinin müzikle ifade edilemeyeceğini belirten Say (2007:14), gençlerin konservatuvar öğrenimini müzikte teknik beceri kazanmak olarak algıladıklarını belirtiyor. Say eleştirisini “Bu yüzden müzikçi yetiştiren bu okullarımızda müziği bütün derinliğiyle kavramış sanatçı değil, daha çok beceri ustalığıyla yetinen çalgı teknisyeni yetiştiriyoruz” şeklinde ifade ediyor. Benzer ifadeler Schelling (2017: 42) tarafından da dile getirilmektedir. Üniversiteler sanat okulları değildir. Üniversitelerde sanat bilimi, pratik ya da teknik bağlamda daha az öğretilir. Öyleyse geriye sadece, sanatın ampirik sezgisinden ziyade entelektüel sezgisinin geliştirilmesine yönelik tümüyle spekülatif bilim kalır. Fakat bununla beraber bu bilim hem felsefe hem de sanat açısından önemli şüpheleri üzerine çekecek olan sanatın felsefi kurgusunun ön koşuludur.

İcra fakültelerinde ya da konservatuvarların icracı yetiştiren kurumlarında sanatsal art alanı başka bir deyişle icracıda bulunması gereken donanım, günümüzde bilimsel paradigmalarda daha görünür hale gelmeye başlamıştır. Ülkemizde uygulanmakta olan lisans düzeyindeki müzik icra programları değerlendirildiğinde, Müzik Felsefesi ve alt disiplinleri başta olmak üzere Müzik Epistemolojisi, Müzik Estetiği, Müzik Psikolojisi, Müzik Sosyolojisi, Kültürel Müzikoloji, Müzik semiyolojisi, Halk bilim gibi disiplinlerin istendik düzeyde olmadığı görülmektedir. Bu bölümlerde özellikle müzik tarihi dersinin yoğun olarak verildiği tarihsel süreçler perspektifinde olayların ve olguların bağlantılarının sunulduğu görülmektedir. İcra yetiştiren kurumlarda müzik tarihi derslerinin yanında yukarıda adı geçen alt disiplinler müzik bilimi içerisinde dönemsel olarak uzman müzikologlar tarafından verilmesi gerekmektedir.

Hazırbulunluşluk kavramı ön öğrenme olarak veya sanatsal olarak bir davranışın sunulması adına gerekli donanıma işaret eder. Dolayısıyla sanatsal art alan dediğimiz kavram icracının donanımıyla, hazırbulunluşluğuyla ilişkilidir. İcra yetiştiren kurumlarda müziksel



performansın kuramsal art alan oluşturmada hazırbulunuşluğun tamamlanması adına ülkemizde bazı örnekler aşağıda verilmiştir.

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Fakültesi çalgı müfredatı inceliğinde “Felsefeye Giriş” dersinin bulunduğu görülmektedir. İstanbul Teknik Üniversitesi Çalgı Eğitimi ders planında “Organolojiye Giriş” ve “Müzik Estetiğine Giriş”, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı müzik programında “Sanat Felsefesi ve Estetik”, “Müzik Antropolojisi”, “Performans Psikolojisi”, “Enstrüman Bilgisi” dersleri bulunmaktadır. İskenderun Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı müzik programında “Çalgı Bilgisi” dersi, Dokuz Eylül Konservatuarı müzik programında “Sanat Kuramları” dersi, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuarı müzik programında ise “Psikolojiye Giriş”, “Sanat Sosyolojisi”, “Sanat Psikolojisi”, “Estetik ve Sanat Kuramları” dersleri verilmektedir.

Yukarıda verilen örnekler çoğaltılarak diğer icra fakültelerinde de müzikoloji perspektifinde alt disiplinlerin aktarılması beklenmektedir. Bu alt disiplinler öğrencilerin donanımında yaratıcı düşünsel eylemlerin icraya yansımaları açısından önem taşımaktadır.

### SONUÇ VE ÖNERİLER

İcracıdan müzikolojinin teorik kısmını ilgilendiren yapısal olguların analizlerini yapabilmesi beklenmektedir. Eş deyişle materyalizm perspektifinde müziğin maddi temelindeki olguları diyalektik olarak izah edilmesi ve teorize edilmesi gerekmektedir. Bu düzey icracıların hemen hepsinde olgunlaşmış bir süreçtir. İcracıdan beklenen bir diğer konu ise kültürel, felsefi, sosyolojik, epistemolojik bir başka deyişle müzikolojik perspektifin yorumudur. Müzik iletişiminin bir parçası olan icracı, besteciden aldığı verileri doğru bir şekilde izler kitleye ulaştırmak zorundadır. İcracının buradaki iletişim kanallarını sadece doğru notasyonla ifade etmesi, yapay zekanın bir şiiri ya da yazıyı okumasına benzetebiliriz. Zira piyanist Fazıl Say, “Notaları kapkara seslendirdiğimiz mi sanılıyor? Gerçek bir çalgıcı ya da şarkıcı, müziğe bütün çağlarda can katmıştır” (Say 2006: 56) ifadelerini kullanmaktadır.

"Müzikolojinin gerçek amaçları nelerdir? .... Noktayı kabaca söylemek gerekirse: Josquin'in motetlerinin veya Telemann'ın konçertolarının üslup özelliklerini inceleyen birisi, bestecinin zihnine derinlemesine bir bakış açısı kazanacak ve kendi zihnini zenginleştirecek ve kullanacaktır; onlar hakkında istatistiksel bilgi toplayan ise ikisini de yapmayacaktır" (Abraham, 1967: 10 akt James, 2000: 11). Bu perspektiften bakıldığında icracı veya yorumcu bu bağlamları içselleştirebileceği surette bütünsel bir boyutta sanatını icra etmiş olur.

Yaratıcı bir müzik performansı müzikal bir zihin ve müzikal bir kişiliğin gelişmesiyle anlamlı hale gelir. Müzikolojik yaklaşımlar aracılığıyla icracı:

Bir yandan müziğin tarihini, kökenlerini, gelişimini ve evrimini öğrenirken diğer taraftan çeşitli dönemlerdeki müzikal tarz ve üslupları, bestecileri, eserleri ve müzikal akımları öğrenir. Müzikal eserlerin icrasında ve yorumunda teorik bağlamların yanında sosyolojik bağlamları öğrenerek yaratıcı bir şekilde yorumlama becerileri kazanır. Başka bir ifadeyle müzikal analiz tekniklerini öğrenerek müziğin teorik kısmıyla ilgilenen yapısal analizlerin yanında epistemolojik, sosyolojik ve kültürel çalışmalarla da kültürel analizi öğrenir. Müziğin kültürel, tarihsel, sosyal ve duygusal bağlamlarını öğrenerek bu bağlamları yorumunda ifade ve anlatım aracı olarak kullanır.

Sonuç olarak yukarıda sıraladığımız müzik felsefesi, müzik epistemolojisi, müzik sosyolojisi, müzik psikolojisi, müzik estetiği, organoloji, etnomüzikoloji gibi disiplinler ilgili oldukları bilim disiplinlerinin ara yüzündeki müziğin etkisini ve işlevini sorgulayarak, ifade ve anlatım araçlarının yorumcu üzerindeki etkisini destekler. Bu disiplinlerin oluşturduğu



hazırbulunuşluk seviyesi, icracının müziksel art alanını ve donanımı oluşturarak müzikal yorumunu zenginleştirmeye yardımcı olur.

Müziksel art alana ve donanıma sahip olmayan müziğin teorisinden, formundan, felsefesinden, estetiğinden, sosyolojisinden, kültüründen, tarihinden bir haber olan yorumcu ideale ulaşamaz ve zanaatkâr olarak kalır. Bu sebeple icracı yetiştiren kurumlarda müzikoloji derslerinin genel perspektif içerisinde öğrencilere aktırılması ve onların sanatsal art alanlarını donanımlı hale getirerek hazırbulunuşluk seviyelerinin en üst düzeye çıkartılması gerekmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Abraham, G. (1967). Musical Scholarship in the 20th Century, *Studies in Music, Vol. 1, pp. 1-10*
- Ayangil, R vd.(2001). “Kantemiroğlu ve Osmanlı müziğinde Yorum Sorunu Üstüne” Sanat Dünyamız Dergisi.İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Aytimur, R. G. (2018). “Müzik Eğitiminde Felsefi Yaklaşımların Yeri ve Önemi”. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 6(27) 1017-1034.*
- Ayas, G. (2015). Müzik sosyolojisi: Sorunlar, Yaklaşımlar, Tartışmalar. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Chrysander, F. (1863). Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. *Leipzig: Breitkopf & Härtel.*
- Dağdeviren, M. (2022). Çeşitli Müzik Kültürlerinde Çağrı Yanıt Yönteminin Kullanıldığı İş Şarkıları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 15 (37), 291-308. DOI: 10.12981/mahder.1058143*
- Dökmen, Ü. (2006), *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Sanat Sempozyumu, Eskişehir*
- Erol, A. (2005). Popüler Müziği Anlamak, Bağlam Yayınları, 2005, İstanbul, s.284
- Erol, A. (2018). İslam, Alevilik ve müzik. İstanbul: Bağlam
- Günay, E. (2006), Müzik Sosyolojisi, İstanbul: Bağlam Yayınları,
- Güven, U. Z. ve Ergur, A. (2014). Dünyada ve Türkiye’de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi, *Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi, 29. Sayı, 2014/2, s.1-19*
- Fubini, E. (2006). Müzikte Estetik. Çev. F. Genç. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Heimsoeth, H. (2011). Felsefenin temel disiplinleri (Çev: T. Mengüşoğlu). (5. Basım). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- [https://www.mgu.edu.tr/fakulteler/icra\\_fakultesi/dersler/calgi\\_egitimi\\_bolumu\\_lisans\\_programi\\_dersleri.pdf](https://www.mgu.edu.tr/fakulteler/icra_fakultesi/dersler/calgi_egitimi_bolumu_lisans_programi_dersleri.pdf) (Erişim Tarihi 15.05.2023).
- [https://cdn.istanbul.edu.tr/filehandler2.ashx?f=muzik-bolumu-\(2\).pdf](https://cdn.istanbul.edu.tr/filehandler2.ashx?f=muzik-bolumu-(2).pdf) (Erişim tarihi 14.08.2023)
- <https://www.sis.itu.edu.tr/TR/ogrenci/lisans/ders-bilgileri/ders-bilgileri.php?subj=MUZ&numb=498> (Erişim Tarihi 15.08.2023)
- <https://konservatuvar.deu.edu.tr/tr/egitimogretim/muzik-bolumu/muzik-bolumu-egitim-ogretim-planlari/> (Erişim Tarihi 13.03.2023)
- <https://devletkonservatuvari.cu.edu.tr/storage/M%C3%9CZ%C4%B0K%20B%C3%96L%C3%9CM%C3%9CDERS%20PROGRAMI.pdf> (Erişim Tarihi 15.08.2023)



- James, S. (2000), [https://www.academia.edu/19601727/What\\_is\\_Musicology\\_2000\\_](https://www.academia.edu/19601727/What_is_Musicology_2000_)
- Kaplan, A. (2005). Kültürel Müzikoloji, İstanbul: Bağlam Yayınları,
- Kar, B. (2022). *Müzik Psikolojisi: Temel Kavramlar Ve Tartışmalar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Lang, P. H. (1997). Musicology and Performance, ed. Alfred Mann and George J. Buelow New Haven, London: Yale University Press.
- Levitin, Daniel J. (2015) Müziğin Etkisindeki Beyin: Bir Saplantının Bilimsel İncelemesi, İngilizceden Çeviren: Ali Sinan Çulhaoğlu, İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Lewis, C. T. (1891). An elementary Latin dictionary. New York: Harper & Brothers.
- Mustan Dönmez, B. (2019). Etnomüzikolojinin temel kavramları, kavramlar terimler isimler. İstanbul: Bağlam.
- Otacıoğlu S. G. (2008). Müzik Psikolojisi Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Özmenteş, G ve Çerezcioğlu, B. A. (2022), Müzikolojik İncelemede Epistemolojik Özgürlük: Olanaklar Ve Sınırlar, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi* Cilt VIII / Özel Sayı/ Müzikte “Yeni”. doi no: 10.36442/amader.2022.76
- Say, A. (2006). Müziğin Kitabı, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2007). Müzik Yazıları, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2009). Müzik Sözlüğü, 3. Basım, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schelling, F.W. J. (2017). Sanat Felsefesi, (Çev: Ertene, M. ve Arslan, S.) Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Uzun, B. (2008). *Müzgk Eğitiminde Kuramsal Müzik Bilimlerinin Önemi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Tunalı, İ. (2005). Estetik, İstanbul: Remzi Kitabevi, 9.basım,
- Yenişehirlioğlu, Ş. (1992), İmgelerin Sisi, İstanbul: Alkım Yayıncılık,
- Yıldırım, V. (2003), “Türkiye’de Müzikolojinin Müzik Alanına Katkıları”, *Orkestra Dergisi*, Sayı 343, s.43-49.
- Yıldırım, V. ve Koç, T. (2006), Müzik Felsefesine Giriş, İstanbul: Bağlam Yayınları.



**Geleneksel Müzik Performansı İçerisinde  
“Destan Anlatıcıları”**

***In Traditional Music Performance***

***"Epic Tellers"***

**Oğuzhan Akkuzu**

Dokuz Eylül Üniversitesi

oguzhanakkuzu25@gmail.com

**Özet**

Sözlü kültür aktarımı açısından çok önemli bir yere sahip olan destan anlatıcılığı, gerek yaşadığımız Anadolu topraklarında gerekse diğer Türk topluluklarında farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel müzik performansı içerisinde destan anlatıcıları, içinde buldukları toplumların kültürel tarihini ve hafızasını canlı tutmak için önemli bir rol oynamaktadırlar.

Türklerin kadim zamanlardaki yaşam tarzlarının temel kavramlarını, sosyal ilişkilerini, dünya görüşlerini, davranış kalıplarını, tarihlerini edebî bir şekilde özetleyen, içeriğinde Şamanizm, mitoloji ve sanatsal düşüncenin birçok katmanını bulduran destanlar, bir enstrüman eşliğinde müzikle de icra edilmektedir. Destan anlatıcılarının sergilediği bu müzikal performansı sadece destan anlatımına edilen bir müzik eşliği olarak değil, içinde bulunduğu ortama göre değişkenlik gösterebilen, dinleyenler üzerinde derin etkiler yaratan canlı bir olgu olarak da ifade edebiliriz.

Performans, yaratım aktarım yapan kişi ile birlikte onu izleyen veya dinleyen kişilerin etkileşimiyle gelişip bir olgu haline dönüşen, bununla birlikte sosyal yaşamın birçok alanında kullanılan bir terimdir. Performans, günümüzde birçok disiplinin içerisinde de yer bulmuştur. Sunmak istediğimiz bu çalışmada performans kavramını müzik alanı içerisinde inceleyip, Unesco'nun Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) içerisine aldığı ve Türk dünyasında çok önemli bir yer tutan Destan Anlatıcıları'nın kuramsal art alanı ve müzik performansları üzerinde değerlendirmeler yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Destan, destan anlatıcısı, geleneksel müzik performansı

***Abstract***

*Epic narration, which has a very important place in terms of oral culture transfer, appears with different names both in the Anatolian lands we live in and in other Turkish communities. In traditional music performance, epic narrators play an important role in keeping the cultural history and memory of the societies they live in. Epics, which summarize the basic concepts of the life styles of the Turks in ancient times, their social relations, world views, behavior patterns, and history in a literary way, and contain many layers of shamanism, mythology and artistic thought, are performed with music accompanied by an instrument. We can describe this musical performance performed by epic narrators not only as a musical accompaniment to the epic narrative, but also as a live phenomenon that can vary according to the environment it is in and creates deep effects on the listeners. Performance is a term that develops and turns into a phenomenon with the interaction of the person making the creation and the people watching or listening to it, and is also a term used in many areas of social life. Performance has also found a place in many disciplines today. In this study, which we want to present, the concept of performance has been examined within the field of music, and evaluations have been made on the theoretical background and musical performances of Epic*





*Tellers, which Unesco has included in the Intangible Cultural Heritage (SOKÜM) and has a very important place in the Turkish world.*

**Keywords:** *Epic, epic narrator, traditional music performance*

## GİRİŞ

Tarih boyunca insanların hayatında olan müzik, farklı durum ve olayları ifade edebilmek için çeşitlenmiştir. Zaman içinde biribinden ayrı özelliklere sahip müzik türleri olgunlaşmıştır. Bir kültürde yer alan farklı nitelikli ve farklı amaçlı müzikler, o kültürün çok yönlülüğüne ve manevi gelişmişlik düzeyinde ışık tutar (Göher Vural & Solmaz, 2018: 291). Göher Vural ve Solmaz'ın müzik hakkında yukarıda yazdığımız düşüncelerine katılarak destan anlatıcılarının da bu minvalde kültür aktarımı konusunda ne kadar önemli bir yer tuttuğunu belirtmek isterim. Çünkü destan anlatıcıları sadece destan anlatmakla kalmıyor bununla birlikte müzik aleti eşliğinde performanslarını da sergiliyorlar.

Bayat, Türk kültüründe destan söyleyicisini şu cümlelerle tanımlamaya çalışmıştır; sözlü kültürün tüm ürünlerini bilen, efsane, mitolojik hikâye anlatan, kahramanlık destanlarını icra eden ve icra ettiklerini müzik eşliğinde sunan profesyonel bir kişiliğe sahiptirler (2022: 19). Bayat'ın; *sözlü kültürün tüm ürünlerini bilen* diye tarif etmeye çalıştığı destan anlatıcıları, bu ürünlerin tümüne, yaşamış oldukları toplum içerisinde geçmişten beri yaşatılan ve günümüze kadar aktarılabilen gelenek(ler) ile sahip oldukları diye yorumlamamız yerinde olacaktır. Zira, Gelenek(ler) bir kuşaktan diğerine nakledilebilen, elden ele geçme hadisesinin kuşaklar boyunca devam etmesi sonucunda da kalıp davranışlar halini alan köklü alışkanlıklardır (Uğurlu, 2010: 8). Geleneklerin devam edebilmeleri için bir sonraki kuşağa aktarılması elzemdir bundan dolayı sözlü kültür ürünlerinin topluluğun en küçük yapı taşı olan çocuklara daha çok indirgenmesi ve işlenmesi gerekmektedir. Fedakar'ın da üzerinde durduğu gibi, ...her kültür kendi lisanıyla, tabiatıyla ve sembolleriyle bilgiyi çocuğa aktardığında yaşayabilecektir (Fedakar, 2011: 107). Sözlü kültür ürünlerinden biri olan destan anlatma geleneğinde, destan anlatıcılarının sayesinde varlığını günümüze kadar korumuştur.

Destan anlatıcıları, destanların varoluş sürecinden günümüze kadar gelebilmiş, artık bir gelenek haline gelen, kültür aktarımı için çok önemli bir yere sahip olan kişiliklerdir. Sözlü kültürde yaratılan destanların günümüze ulaşmasında en önemli misyonu, destanları sözlü olarak icra eden destan anlatıcıları üstlenmiştir. Destan anlatıcısı, toplumsal hafıza-şuurun sözcüsü konumunda kültürel bellekten beslenerek her icra esnasında destanı yeniden yaratır (Akyüz, 2011: 16). Yeniden yaratmanın gerçekleştiği o anda destan anlatıcısı kendi performansında sergilemektedir. Bu performansın ortaya çıkabilmesi için aktaran kişinin belli bir bilgi ve yetenek düzeyinde olması gerekmektedir. Bu noktada da yaratım ve aktarım kısmına dikkatleri çekmek gerekir zira belli bir bilgi ve yeteneğe sahip olmayan kişilerin destan yaratımı veya aktarımı yapabilmesi pek mümkün olamayacağı gibi devamlılığı, yani gelenek haline gelebilmesi, benimsenmeyip beğenilmemesi halinde kuşaktan kuşağa aktarılması konusunda da sorunların çıkabileceği gözardı edilmemelidir. Ekici'nin de belirttiği üzere, destanlar, sözlü gelenekte ve bir destancı-şair tarafından yaratılmış veya düzenlenmiş olmalıdırlar. Destanların yaratıcıları olan şair-destancılar, dini kimlik sahibi olsun veya olmasın, belli bir müzik aleti çalma konusunda da usta kişiler olmalıdırlar (Ekici, 2002b: 12).

Yukarıda anlatılanlardan yola çıkarak şunları söyleyebiliriz; destanlar belirli bir bilgi ve yeteneğe sahip kişiler tarafından yaratılmış ve aktarılmıştır. Aktarımın yapıldığı anda ise aktarıcının yani destan anlatıcısının sahip olmuş olduğu beceriler doğrultusunda bir performans gerçekleşmiştir ve iyi bir performans sonucunda destan anlatıcısını dinleyen, izleyen kişiler üzerinde derin etkiler oluşması muhtemeldir.



Çalışmanın daha iyi anlaşılabilmesi açısından bazı kavramların açıklanması gerekmektedir. Sırası ile ilk olarak *Gelenek Kavramı*, *Performans Kavramı*, ardından *Müzik Performansı* ve *Destan Geleneği* son alarakta *Destan Anlatıcıları* kavramları incelenip, geleneksel müzik performansı içerisinde Destan Anlatıcıları'nın kuramsal art alanı ve müzik performansları üzerinde değerlendirmeler yapılacaktır.

### **Gelenek**

Uğurlu gelenek tanımını şu şekilde yapmıştır; Gelenekler bir kuşaktan diğerine nakledilebilen, elden ele geçme hadisesinin kuşaklar boyunca devam etmesi sonucunda da kalıp davranışlar halini alan köklü alışkanlıklardır (2010: 8). Bu tanıma göre, herhangi bir şeyin gelenek haline gelebilmesi için herkes tarafından kabul görüp, alışkanlık haline gelmesi gerekmektedir. Birçok gelenek zamanla unutulabilir veya kendi zamanının şartlarına göre güncellenip devam da edebilir. Geçmişten günümüze kadar değişmeyen gelenekler ise aktarımı güçlü, toplumun her kesiminden kabul görmüş köklü davranış veya hadiselerdir. Bunlara en güzel örnek sözlü kültür ürünleri diyebiliriz. Destan, Efsane, Ninni, Ağıt, Atasözü v.d...

Her toplumun geçmişinden gelmiş ve sadece o topluma has gelenek-görenekleri, yaşayış biçimlerini, duygu ve düşüncelerini, yaşadıkları tarih ve coğrafya gibi çeşitli kültür öğelerini bünyesinde barındıran, her dizesinde, her notasında bu öğeleri yaşatan müzikleri vardır. Bu müzikler, var olduğu topraklarda yaşayan toplumların kültürel değerlerini kuşaktan kuşağa taşıma görevi görürler (Kendüzler, 2020: 68). Konumuz gereği destan anlatıcılarının gelenek içerisindeki önemini de Akyüz şu şekilde yorumlamaktadır; Destan geleneğinin günümüze dek sürebilmiş olması, destan anlatıcısının varlığı ile anlam kazanmaktadır. Destanları, tarihin ilk mitik anlatılarından günümüz kahramanlık hikâyelerine dek taşıyan, sözlü kültür ortamı ve destan anlatıcılarıdır (Akyüz, 2011: 16).

### **Performans Kavramı**

“Performans” kavramının günümüzde çeşitli alanlarda kullanılan bir terim olduğu görülmektedir. Carston, “performans” kelimesinin birçok alanda kullanılması ile ilgili olarak; “son yıllarda performans terimi sanat, edebiyat ve toplum bilimleri alanlarında gerçekleştirilen çeşitli etkinliklerde son derece yaygınlaşmıştır. Hem yaygınlığı hem de kullanımı öyle büyüyüp genişlemiştir ki, sırf bunun ne türden bir insan etkinliği olduğunu anlamaya yönelik yazılar karmaşık bir külliyat oluşturmaktadır” (2013: 21) şeklinde bir açıklama yapmaktadır (Onat, 2021: 6).

Performans kuramının öncü isimlerinden olan Schechner, performans kavramını icra etme (to perform) anlamı üzerinden bir tartışma yaratarak dört farklı eylem üzerinden değerlendirmektedir:

(...) icra etmek; olmak (being), yapmak (doing), yaptığını göstermek (showing doing), yaptığını göstermeyi açıklamak (explaining showing doing) ile bağlantılı olarak düşünülebilir. Olmak varoluşun kendisidir, yapmak ise var olan her şeyin yaptığı her şey olarak tanımlanır. Yaptığını göstermek, yapılanın altını çizmek ve vurgulamaktır ve böylece icra oluşur. Yaptığını göstermeyi açıklamak ise düşünümsel (reflexive) bir uzaklık yaratarak yapılanın nasıl gösterildiği üzerine çalışmaktır, yani performans çalışmalarının yaptığıdır (Gümüş & Gündoğan, 2010: 17).

Schechner, performans eyleminin belli bir hazırlık sürecinin sonucunda ikinci kez tekrarlanan eylemler olarak ifade bulduğunun altını çizer. Sanatçıların sergilediği performanslar; daha önceden sınırları çizilen, öğrenilen ve prova edilen eylemleri oluşturmaktadır (Gümüş & Doğan, 2010: 18) Aslında bir sanatçı tarafından yapılan performans yeniden biçimleniyormuş



gibi görünmesine rağmen ilk olmamakta ve sanatçının her icrasında o eylem az da olsa yorumlanarak sergilenmektedir (Arslan & Öztürk, 1999: 19).

Halkbilim ve antropoloji çalışmalarında önemli isimlerden birisi olan Bauman performansı, iletişimsel ustalığın bir dinleyici kitlesi önünde teşhir edilmesindeki sorumluluk varsayımına dayanır(2008: 120). cümlesi ile kısa ve öz olarak tanımlamakta ve cümlesini aşağıdaki ifadeler ile açıklamaktadır:

Herhangi bir iletişim eylemi olarak gerçekleştirilen performans sergileme anlayışının aksine bu iletişimsel özellik, iletişim eyleminin anlaşılması gereken özel bir yorumlayıcı çerçeveyi oluşturan veya temsil eden özel olarak işaretlenmiş bir eylem şekli olarak performans anlayışıdır. Bu performans algısında iletişim eylemi sergilenir, nesnelleştirilir, bağlamsal çevresinden bir dereceye kadar çıkarılır ve bir izleyici tarafından incelemeye açılır. Performans böylece iletişim eylemine dair özel bir dikkat ve farkındalık kazandırır ve izleyiciye özel yoğunlukla ilgilenmesi için lisans verir. Performans, birini iletişimsel olarak sorumlu hale getirir; bir izleyiciye sanatçı başarısının göreceli becerisini ve etkinliğini değerlendirme sorumluluğunu verir (Bauman, 1992: 44).

Carlson, performans olgusu için “daha geniş anlamıyla kültürel düzeyde performans sadece yapmak’la, yeniden yapmak’la ilgili değildir; hem performansçılar hem de seyirciler düzeyinde yapmak ve yeniden-yapmak’la ilgili bir özbilinçtir.” (2013: 16). ifadelerini kullanmakta ve kültürel performans için özellikle “insan etkinliklerinin neredeyse bütün veçhelerini kapsayan baş döndürücü çeşitlilikte çalışmada, araştırmada merkezî bir metafor ve eleştirel bir araç olarak gelişmeye devam etmiştir” diye açıklama getirmektedir (Carlson, 2013: 15-16). Carlson’un tanımında özellikle kültürel bir etkinlik olarak meydan gelen performans kavramının, icracı ve seyirci etkisiyle yeniden şekillenen olgular olarak ortaya çıktığı anlaşılır. Carlson’un devam eden açıklamasında ise performans olgusunun, insanların faaliyetlerinin önemli bir bölümünü oluşturduğu ve bütüncül perspektiften araştırılması gereken bir kavram olarak eleştirel bir şekilde gelişim gösterdiği anlaşılır (Onat, 2021: 11).

Günümüzde eyleme dayalı hem kültürel hem de sanatsal etkinliklerde genellikle icra olayını ifade eden performansın, seyirci önünde sunum özelliği ile sahne sanatlarının içerisinde de önemli bir kavram olduğu anlaşılmaktadır. Yani sahnelenen her türden eylemin performans kavramı ile ilişkisi olduğu söylenebilir. Bu durum, müzik sanatında da kendini göstermektedir. Güzel sanatlar içerisinde yer alan müzik her ne kadar işitsel özelliği ile öne çıkan bir sanat dalı olsa da konser, dinleti ve festival gibi sahnelenmeyi gerektirecek faaliyetlerde de gösterimi yapılan bir sanattır. Bu yönüyle müziğin; icracı, sunumu yapılan eser ve seyirci gibi performansın önemli bileşenleri ile ilişki içinde olduğu görülebilmektedir (Onat, 2021: 12).

Bütün bu tanımlama ve açıklamalardan yola çıkarak, destan anlatıcısının destanı söylemeye başladığı andan itibaren performans sergileyemeye başladığı ve bu performans esnasında kendisini dinleyenler ile derin bir etkileşim içinde olduğu bununla birlikte sözlü kültürün başarıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığı görülmektedir.

### **Müzik Performansı**

Temelde bir sözlü iletişim türü olarak performans, iletişimsel ustalığın veya yeterliğin sergilenmesi için dinleyiciye karşı sorumluluk üstlenmeyi barındırır. Bu yeterlik, sosyal olarak uygun yollarla konuşma bilgisine ve yeteneğine dayanır. Performans, icracı için, izleyiciye karşı, göndergesel içeriğin ötesinde ve üstünde, iletişimin gerçekleştirilme şekliyle ilgili hesap verilebilirlik varsayımını içerir. Ortaya koyulmuş biçimi ile icracının ifade eylemi, onun ustalığını sergilemedeki göreceli becerisi ve etkinliği açısından izleyicinin nazarında değerlendirilmeye tabi bir konu veya nesne durumundadır (Altun, 2022: 274).



Antropolog Turner, etimolojik olarak performansın şu şekilde değerlendirmiştir; İngilizcesi performance olan sözcük Ortaçağ İngilizce'sindeki parfournen, sözcüğünden türetilmiştir, sonra Eski Fransızca'daki parfournir-par, (bütün yönleri ve derinlemesine tamamlamak), sözcüğüne fournir, (döşemek, tedarik etmek) sözcüğünün eklenmesiyle parfournen halini almıştır. Bu nedenle performans biçimlendirmenin yapısal imalarını göstermek zorunluluğunda değildir, tersine süreçsel duygu olarak tamamlama aşamasına getirme ya da başarıma meselesini göstermelidir. Dolayısı ile perform, icra etmek, tek bir eylem ya da hareketten öte az ya da çok ilişkili sürecin tamamlanmasıdır (Turner, 1982: 91).

Turner'in bu değerlendirmesiyle performansı sadece başlangıç ve son olarak düşünmememiz gerektiğini performans anında birçok olgunun geliştiği ve farklı anlamlar taşıdığını görmemiz mümkündür.

Müzik alanındaki performans çalışmaları ve tartışmaları öncelikli olarak icra uygulamaları (performance practice; Almanca'da Aufführungspraxis) başlığı altında çalışılmış ve müzik alanındaki performans kuramları öncelikli olarak bu alanda geliştirilmiştir. Bu çalışma alanının temelindeki "müzik geçmişte nasıl icra edildi ve bugün nasıl icra edilir düşüncesinden hareketle geliştirilen kuramlara dayanır. Dolayısıyla, bu alandaki temel konular, Avrupa klasik müziğinin erken dönemlerdeki "orijinal" ses yapısına dayalı müzik icralarının tekrar yapılandırılması ve seslendirilmesi üzerine kurulu çalışmalardan oluşmaktadır. İcra uygulamaları çalışmalarındaki temel öğeler, eski dönemde yer alan müzikal örneklerin canlandırılması üzerinden hareketle, ses ve melodi olgusu ve eserlerin, dönemin stil özelliklerine uygun olarak seslendirilmesidir (Eken Küçükaksoy, 2017: 257).

### **Destan Geleneği**

Destanlar, bir milletin varoluş mücadelesinin halk dilinde edebi bir şekile büründüğü, maneviyatından, ruhundan, tarihinden kendi kendine doğmuş, halkın yüksek milli duygularını yansıtan halk edebiyatı ürünleri yani sözlü kültür ürünleridir (Atsız, 1992: 31, Köprülü, 1999: 41, Togan, 2002: 502).

Destan, bir millet veya toplumun hayatında derin iz bırakmış olaylardan kaynaklanıp; çoğunlukla manzum, bazen de manzum-mensur karışık; birden fazla olayın aktarımına izin veren genişlikte; usta bir anlatıcı tarafından, bir dinleyici kitlesi önünde bir müzik aleti eşliğinde ya da bir melodiyle anlatılan; sözlü olarak anlatılanlarından bazıları yazıya geçirilmiş; bir milleti veya toplumu sonuçları bakımından ilgilendiren bir kahramanlık konusuna sahip; dinlendiğinde veya okunduğunda milli değerleri, şahsî değerlerin üstünde tutmayı benimseten sözlü veya yazılı edebi yaratmadır (Ekici, 2002b: 18).

Anadolu bölgesinde *destan* kelimesiyle karşılanan metinler, Anadolu dışında farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Destan türünü karşılamak için Yakut Türkleri, "olongho" veya "olonho"; Altay Türkleri, "kay çörçök; Tıva Türkleri, "tool"; Hakas Türkleri, "alptığ nımah"; Kırgız Türkleri, "comok", "epos", "dastan"; Kazak Türkleri, "epos", "cır", "dastan", "anı"; Uygur Türkleri, "dastan"; Özbek Türkleri, "dastan"; Türkmen Türkleri, "dassan"; Azerbaycan Türkleri, "dastan"; Başkurt Türkleri, "epos", "dastan", "kobayır", "poema", "kissa"; Tatar Türkleri (Sibirya, Kazan, Kırım ve Dobruca) "dastan" (Kırım ve Dobruca Tatarları "destan") "epos" gibi terimler kullanılmaktadır (Elçin, 2003: 18-19).

Destanlar, geleneksel bir dile, üsluba ve kompozisyona sahiptir. Destanın icra tarzı ve ortamı bunu gerektirir. Destan anlatıcıları, destan icrasına geleneksel bir eğitimin sonunda başladıklarından destanların kurgusunda da geleneksel yapılar dikkati çeker. Diğer bir ifadeyle destancılar, destanı hangi anlatım tekniği veya teknikleriyle, nasıl bir girişle, olayları hangi sırayla aktaracağını, ne tür bağlayış kalıpları kullanacağını ve destanı ne şekilde



sonuçlandıracağını gelenekten öğrendiklerinden destanlar, sınırları tayin edilmiş bir üsluba sahiptirler. Destanların girişlerinde, sahnelerin birbirine bağlandığı geçiş kısımlarında ve sonuç bölümlerinde kalıplaşmış ifadeler kullanılır. Destan kahramanının, atının, düşmanlarının ve onunla bağlantılı canlı cansız hemen bütün varlıkların geleneksel sıfatları vardır. Kahramanın savaşa hazırlandığı ve yurdundan ayrıldığı sahneler başta olmak üzere bazı durumlar ve olaylar, kalıplaşmış bir üslupla anlatılır (Şahin, 2010: 4-5).

Destanların özel zamanlarda ve buna bağlı olarak, özel mekânlarda anlatılması faktöründe gözden kaçırmamak gerekir. Türk anları geleneğinde destan ve masal gibi türlerin özel zaman ve mekânlarda anlatıldığı bilinmektedir. Pek çok Türk topluluğunda destanlar, sadece eğlence amaçlı değil, dini ve büyüsel amaçlarla da anlatıldığından, anlatımın kutsal bir boyutu da vardır. Yakutlardaki “olonhocu” lar, Kazaklardaki “jirav” lar, çeşitli dini törenlerde kutsal kabul ettikleri destanları; Tıva, Altay, Şor ve Hakas Türklerindeki destancılar, av ruhunu etkileyerek avın bereketli geçmesi ve avcılarının sağ salim yurtlarına dönmeleri için av zamanlarında destan anlatmışlardır (Kominek & Lebeuf, 1997: 75, Reichl, 2021: 97).

Destan anlatımlarının belirli zamanlarda yapıldığına dair kesin bir bilgi yoktur fakat Türklerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyalara bakıldığı zaman kışların uzun geçtiği iklim şartlarının ağır olduğu yerleri görmemiz mümkündür. Buna bağlı olarak, insanların uzun kış gecelerinde otağlarında veya çadırlarında daha çok kapalı kaldıkları için bu mevsimlerde anlatılmış olmaları muhtemeldir. Gece anlatılmasını ise, anlatılan destanın dinleyenler üzerinde derin etkiler bırakabilmesi ve o anda daha çok hayal dünyasında canlandırabilmesi için en mükemmel seçim olduğu düşünülmektedir. Fedakar, Özbek Türklerindeki destan anlatımlarının daha çok sonbahar ve kış dönemlerinde anlatıldığını ifade etmiştir (2003: 7).

### **Destan Anlatıcıları**

Türk epik destanlarının icrası, irticâli yaratmaya dayanır. İcra edilen eserin başarılı bir kompozisyona sahip olabilmesi için, üç şartın bir arada mevcut olması gerekir. Bunlardan birincisi, destancının anlatacağı hikâyenin kahraman, olaylar ve olay örgüsü gibi ana hatlarını iyi bilmesi, geleneksel yapı formüllerini ezberlemesi, irticâli söz söyleme kabiliyetine ve bu nedenle de yaratıcı bir hafızaya sahip olmasıdır. İkinci husus, destan anlatma sırasında epik destan anlatma geleneğinin repertuarında yer alan temalara uygun geleneksel melodileri bulup kullanmadaki ustalığını ortaya koyabileceği geleneksel icra töresini uygulamasıdır. Üçüncü husus ise, icra sırasında, sanatçıyı teşvik edecek ve geleneksel icra töresine göre destandan anlayan bir dinleyici topluluğunun bulunmasıdır. Bu şartların tamamı gerçekleştiğinde, destancı kullandığı müzik âleti eşliğinde destanını başarılı bir şekilde icra etme şansına sahip olur (Çobanoğlu, 2023: 65).

Sözlü kültürde yaratılan destanların günümüze ulaşmasında en önemli misyonu, destanları sözlü olarak icra eden destan anlatıcıları üstlenmiştir. Destan anlatıcısı, toplumsal hafıza-şuurun sözcüsü konumunda kültürel bellekten beslenerek her icra esnasında destanı yeniden yaratır. Anlatıcı, dinleyici kitlesine, icra ortamına ve kendi psikolojik-fizyolojik durumuna bağlı olarak, bir başka deyişle bağlamın gerektirdiği şekilde destana yeni bir form kazandırır. Bu bakımdan destanlar, derstan anlatıcısıyla bilinir/tanır (Akyüz, 2011: 16).

Halk türküleri ile destanları kuağa hoş ulaştırmak, dinleyiciyi hayran bırakmak ve ilgisini çekmek işlevi anlatıcının görevidir. Dolayısıyla manzume söylenirken anlatıcı (cırcı) ile dinleyici arasında münasebet geçer. Bu münasebette dinleyicinin fonksiyonu sadece dinlemekten ibaret değildir. Anlatıcı halk türküsünü tek bir motif ya da ritimle anlatmaz. Tek ritimle monoton anlatılırsa, belki günümüzdeki destanlar bize ulaşmazdı. Demek ki, destanların nesilden nesle geçmesi, iki taraflı münasebetin (diyalogun) neticesi diyebiliriz. Kendi eserlerini kalabalık arasında yüz yüze gelerek icra eden anlatıcının mühim düşünce, keskin delil ve



görüŖlerini, his ve duygusunu tüm değeriyle manevi gıdası olarak algılayan dinleyici kitle anlatıcı ile beraber birbirine etkisi önemlidir (Adıyeva, 2016: 112).

Ekici, Karl Reichl'in alıŖmasında yer alan, Türk boyları arasında farklı isimlerle karŖımıza çıkan destan anlatıcılarını, aŖaęıdaki tabloda Ŗu Ŗekilde belirtmiŖtir (Reichl'dan Akt: Ekici, 2002b: 17).

**Tablo 1. Türk Boyları Arasında Farklı İsimler Alan Destan Anlatıcıları**

| Yakut     | Altay   | Uygur    | Kazak   | Kırgız  | Özbek    | Karakalpak | Türkmen | Başkırt | Tatar | Azerbaycan ve Türkiye |
|-----------|---------|----------|---------|---------|----------|------------|---------|---------|-------|-----------------------|
| Olonhohut |         |          | ÖlengŖi |         |          |            |         |         |       |                       |
|           | G/Kayçı |          |         |         |          |            |         |         |       |                       |
|           |         | Destancı |         |         | Destancı |            |         |         |       | Destancı              |
|           |         | KoŖakçı  |         |         |          |            |         |         |       |                       |
|           |         | BaĖŖi    | Baksı   | BaĖŖi   | BaĖŖi    | BaĖŖi      | BaĖŖi   |         |       |                       |
|           |         |          | Akın    | Akın    |          |            |         |         |       |                       |
|           |         |          | Jırav   | Irçı    |          | Jırav      |         |         |       |                       |
|           |         |          |         | Manasçı |          |            |         |         |       |                       |
|           |         |          |         | Comokçu |          |            |         |         |       |                       |
|           |         |          |         |         |          |            |         |         |       | Ozan                  |
|           |         |          |         |         |          |            |         | Sasan   | açan |                       |
|           |         |          |         |         | Ŗair     |            |         |         |       | Ŗair                  |
|           |         |          |         |         |          |            |         |         |       | AŖık / AŖıę           |

Türk topluluklarında destan anlatıcılarına farklı adlar verilse bile bu sanatçıların kimlikleri ve destan icraları arasında önemli benzerlikler vardır. Bazı istinalar hariç, destancılar, geleneksel bir eğitimden geçerler. Küçük yaŖlarda usta bir destancının yanında bir müzik aleti çalmayı ve destan anlatmayı öğrenmeye baŖlayan destancı, uzun yıllar ustasının yanında kalarak onunla toylara, yani destan anlatılan ortamlara gider, bu ortamlarda bilgisini, görgüsünü ve tecrübesini arttırır. Usta destancının gözetiminde eğitimini tamamlayan destancı, bütün bir destanı anlatabilecek duruma gelir ve yalnız baŖına toylara katılarak destan anlatmaya baŖlar (Ŗahin, 2010: 5).

Türk dünyası içerisinde bulunan hemen hemen her Türk boyunun kendine has bir destan anlatım Ŗekli bulunmaktadır. Kimi boylarda zaman ve mekân deęiŖiyorsa kimi boylarda bu mekânlar ve zamanlar deęiŖmemektedir. Destan anlatımı sırasında kullandıkları enstrümanların bile yer yer deęiŖtięi görölmektedir. Örnek verecek olursak, Türkmenistan'da destan anlatımı, baęŖi (baĖŖi) ve dinleyiciler için eğlence amaçlı bir etkinlik olmaktan öte anlamlara sahiptir. Destan icrasında baęŖi, Ŗamanın uzak dünyalara ve olağanüstü varlıklara ulaŖma yolculuğuna benzer bir yolculuğa çıkar. BaęŖinin, kendisiyle birlikte etrafındakileri de bu yolculuğa dâhil ettiğini kullandığı müzikten anlayabiliriz. Bu yüzden Türkmen baęŖileri destan anlatımına "yol" demektedirler. BaęŖi, yola girerek yükselmeyi icra esnasında çaldığı dutarın perdelerini yükselterek yapar (Ŗahin, 2010: 212).

Destan geleneğinin günümüze dek sürebilmiŖ olması ise destan anlatıcısının varlığı ile anlam kazanmaktadır. Kısacası; destanları, tarihin ilk mitik anlatılarından günümüz kahramanlık hikâyelerine dek taŖıyan, sözlü kültür ortamı ve destan anlatıcılarıdır (Akyüz, 2011: 16).

## SONUÇ

Sözlü kültür aktarımının vazgeçilmez bir unsuru olan destan anlatıcıları, günümüze kadar gelebilmiŖ destanların kuŖaktan kuŖaęa gemiŖ bekçileri olarak görebiliriz. Destan anlatıcıları, geleneksel olarak destanları, hikâyeleri, mitleri, kahramanlık öykülerini ve toplumsal değerleri anlatmak için sözlü geleneği kullanmıŖlardır. Bu anlatıcılar, genellikle müzik aleti kullanarak destanları dinleyicilere bir performans sergileyerek aktarmıŖlardır. Destan anlatıcılarının bu



performanslarının başarılı olabilmesi için bazı önemli noktaların belirtilmesi gerekmektedir. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz;

*Anlatım Becerisi;* Destan anlatıcılarının destanları nasıl aktardıkları büyük bir öneme sahiptir. Anlatıcıların ses tonu, vurguları, duygu aktarımı ve anlatım becerisi, dinleyicilerin destanı daha iyi anlamalarını sağlar. Anlatım becerisi, bir destan anlatıcısının performansının temel faktörlerinden biridir.

*Müzikal Yetenek;* Destan anlatıcıları genellikle destanları bir müzik aletiyle veya ses yoluyla (vokal) söylerler. Enstrümanlar veya vokal performansları, dinleyicilerin destan üzerindeki merak ve heyecan atmosferini artırabilir. Anlatıcıların müzikal yetenekleri, ne kadar etkileyici ve etkili bir performans sunduklarını belirleyici özelliklerindedir.

*Duygu İletimi;* Destanları dinlemek ve anlatmak genellikle duygusal anlar içerir. Destan anlatıcılarının bu duygusal anları nasıl yaşadıkları ve dinleyicilere nasıl aktardıkları, performansın doğrudan etkileri arasında yer almaktadır. Duygusal bağ kurma, dinleyicilerin destanlara daha fazla dahil edilmesini sağlar.

*Geleneksel Değerler;* Destanlar içinde var oldukları milletin değerlerini, yaşam biçimlerini, örfünü adetlerini yani geleneksel kodlarını yansıtır. Bir destan anlatıcısı için bu değerlerin ne kadar iyi anlaşıldığı ve yansıtıldığı, performansın otantikliği ile mümkündür.

*Etkileşim ve İletişim;* Destan anlatıcıları genellikle dinleyicilerle iletişim halindedirler. Dinleyicilerle kurulan etkili iletişim, performansın kalite miktarını da artırabilir. Anlatıcıların dinleyicilerle etkileşiminde nasıl buldukları ve onların sunumlarını çok önemlidir.

*Yaratıcılık ve İmgeleme;* Destanlar genellikle görsel ve hayal gücünün canlandırılmasını içerir. Bir destan anlatıcısının yaratıcılığı ve hayal gücü, destan dinleyen kişiler için daha çekici hale getirebilir.

*Mekan ve Zaman;* Destan anlatıcısının performansını etkileyen diğer bir olgu da mekan ve zamandır. Destan anlatıcısı etkili bir performans gerçekleştirebilmesi için dinleyicilerin o an da o atmosfere kapılmaları veya başka bir ifadeyle destan anlatıcısı ile aynı frekansta olması gerekmektedir. Mekanın ve zamanın önemi burada kendini göstermeye başlayacaktır. Açık alanda gece ateşin etrafında yapılan bir anlatımın dinleyici üzerindeki etkisi düşünülebilir.

#### KAYNAKÇA

- Adiyeva, P. (2016). Kazak ve Bazı Türk Dünyasındaki Dinleyici ve Anlatıcı Performansı Hakkında Araştırmalar. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 4(8), ss.110-125.
- Akyüz, Ç. (2011). Dünden Bugüne Türk Dünyası Destan Anlatıcıları. *Journal of Turkish Studies*, Sayı, 6(4). ss. 15-26.
- Altun, I. (2022). Performans Olarak Sözlü Sanat. *Milli Folklor Dergisi*. 17(135), ss. 271-289.
- Arslan, M. ve Öztürk, M. (1999). Halkbiliminde Teori ve Yöntem Arayışları. *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, Yıl 11, S. 41.
- Atsız, N. (1992). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Baysan Basım ve Yayınevi.
- Bayat, F. (2022). Türk Kültürünün İki Söyleyici Tipi - Şaman ve Destan Anlatıcısı. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5 (1), ss. 18-32.
- Carlson, M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Bakış*. (Çev. Beliz Güçbilmez). 1. b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2023). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*. 7. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları



- Eken Küçükaksoy, M. (2017). Müzikolojide İcra Uygulamaları (Performance Practice) Üzerine Çalışmalar ve Türkiye'deki Örnekleri. *Kesit Akademi Dergisi / The Journal Of Kesit Academy*, 3(12), ss. 256-267.
- Ekici, M. (2002b). Destan Araştırma ve İncelemelerinde Kullanılan Bazı Terimler Hakkında-II. *Millî Folklor Dergisi*, 7(54), ss. 11-18.
- Elçin, Ş. (2003). *Türk Dilinde Destan Kelimesi ve Mefhumu, İslamiyet Öncesi Türk Destanları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Fedakar, P. (2011). Çizgiyi Aşanlar: Cille Türk Mitolojisinin Çizgi Filmde Kullanılması ve Çizgi Filmle Aktarılması. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies*, 11(1), ss. 107- 119.
- Fedakar, S. (2003). *Özbek Destan Geleneği ve Rüstem Han Destanı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Göher Vural F, ve Solmaz, S. (2018). Türk Tarihinden Örneklerle Manas Destanı'nda Müzik Türleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (44), ss. 289-302.
- Gümüş, P. ve Gündoğan, S. (2010). Richard Schechner ve Performans Kuramı. *MİMESİS Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Kendüzler, M. (2020). Türkiye'de 1995-2018 Yılları Arasında Okutulmasına İzin Verilmiş Ortaokul (5., 6., 7. Ve 8. Sınıf) Müzik Ders Kitaplarında Sözlü Geleneksel Türk Müzik Türlerinin Yer Alma Durumu. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 2(2), ss. 67-82.
- Kominek, S. Z. ve Lebeuf, A. (1997). The Tale of Crazy Harman The Musician and the Concept of Music in the Türkmen Epic Tale, Harman Dali. Warsaw: Academic Publications Dialog.
- Köprülü, F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Onat, H. (2021). *Geleneksel Kazak Müziği İcracıları ve Performans Özelliklerinin Performans Teori Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Reichl, K. (2021). *Türk Boylarının Destanları*. (Çev. Metin Ekici). 5. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şahin, H. İ. (2010). *Türkmen Destanları ve Destancılık Geleneği*. Konya: Kömen Yayınları
- Togan, Z. V. (2002). *Türk Destanlarının Tasnifi, Türkler*. C.3, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications
- Uğurlu, S. (2010). *Gelenek ve Kimlik İlişkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.





## Çağdaş Müzik Performansı: Çağdaş Müzikte Yorumculuk Eğitimi

### *Contemporary Music Performance: Interpretation Training in Contemporary Music*

**Onur Dülger**

Anadolu Üniversitesi

onurdulger@anadolu.edu.tr

#### **Özet**

Günümüz klasik müziği özellikle 1950 sonrasında ortaya çıkan yeni çalma teknikleri ile oldukça gelişmiş bir ses yelpazesine kavuşmuştur. Yeni çalma tekniklerini geleneksel tekniklerin geliştirilmiş versiyonları, diğer enstrümanlardan ödünç alınmış olanlar ve eski tekniklerden bağımsız geliştirilmiş olanlar olarak üç farklı şekilde gruplayabiliriz. Bu çalışmada çağdaş klasik müzik repertuarını seslendirmek için Türkiye'deki konservatuvarlarda hali hazırda verilen klasik müzik eğitiminin dışında bir eğitim gerekip gerekmediği sorusuna bir cevap aranmıştır. Bunu yaparken Türkiye ve klasik müziğin beşiği olarak kabul edilen Avusturya'daki çağdaş klasik müzik etkinlikleri incelenip karşılaştırılmış, ardından çağdaş müzik alanında Avrupa ve Kuzey Amerika'da ne gibi etkinlikler ve eğitimler olduğuna değinilmiştir. Buradaki amaç çağdaş klasik müziğin ne ölçüde klasik müzik dünyasında var olduğunu belirlemek ve bu doğrultuda Türkiye'de neler yapılabileceği konusunda önerilerde bulunmaktır. Daha sonra 1950 sonrası gelişen akımlarda kullanılan yeni çalma teknikleri ve notasyon örnekleri incelenmiş ve bu eserleri seslendirebilmek için ne ölçüde bir eğitim gerektiği tartışılmıştır. Sonuçlar, çağdaş müzikte bazı eserlerin geleneksel tekniklerle çalınabileceğini gösterirken, bir çok eserin ise ciddi bir eğitim ve çalma pratiği gerektirdiğini ve Avrupa ve Amerika'da bir çok eğitim kurumunda çağdaş klasik müzik performansının bir uzmanlaşma alanı olduğunu ve Türkiye'de de giderek artan bir şekilde bu alanda uzmanlaşmış yorumculara ihtiyaç olduğunu göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Genişletilmiş çalma teknikleri, Çağdaş müzik performansı, Çağdaş müzik eğitimi

#### **Abstract**

*Today's classical music has achieved a highly developed sound range with the new playing techniques that emerged especially after 1950. New playing techniques can be grouped in three different ways: improved versions of traditional techniques, those borrowed from other instruments, and those developed independently from older techniques. In this study, an answer to the question of whether a training other than the classical music education currently given in conservatories in Turkey is necessary to perform contemporary classical music repertoire was sought. In doing so, contemporary classical music activities in Turkey and Austria, which is considered to be the cradle of classical music, were examined and compared, and then the activities and trainings in the field of contemporary music in Europe and North America were mentioned. The aim here is to determine the extent to which contemporary classical music exists in the classical music world and to make suggestions about what can be done in Turkey in this direction. Then, examples of extended playing techniques and notation used in music movements developed after 1950 were examined and the extent of training required to perform these works was discussed. The results show that while some works in contemporary music can be played with traditional techniques, many works require serious training and playing practice, and that contemporary classical music performance is an area of specialization in many educational institutions in Europe and America, and that there is an increasing need for specialized interpreters in this field in Turkey.*



**Keywords:** *Extended playing techniques, Contemporary music performance, Contemporary music education*

## GİRİŞ

20.yy'dan itibaren müzikte diğer sanat alanlarına paralel şekilde yeni arayışlar başlamış, yeni sesler ve teknikler, yarım seston küçük mikrotonlar, farklı gürültü sesleri, yeni deneysel enstrümanlar hazırlanmış enstrümanlar kullanılmıştır.

İkinci dünya savaşı sonrasında sanatçılar artık hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağını düşünmüş ve gelenekten kopmak gerektiğini öne sürmüşlerdir. Özellikle 1950 sonrasında bu yeni anlayışla üretilen eserler yapısal ve işleyiş bakımından öncekilerden çok farklılık göstermese de müzikte kullanılan ses malzemesi değişikliklere uğramış, yukarıda bahsi geçen yenilikler günün batı sanat müziğinde ana akım haline gelmiştir.

1960'lardan itibaren Helmut Lachenmann, Salvatore Scriarrino, Luciano Berio, Vinko Globokar gibi bir çok farklı besteci tarafından geliştirilen yeni çalma teknikleri daha sonraları "genişletilmiş çalma tenikleri" ismiyle anılmış ve bu teknikleri besteciler ve yorumcular için anlatan kitaplar yayınlanmaya başlanmıştır.

Avusturya, Almanya, İsviçre, İtalya ve Fransa gibi ülkeler başta olmak üzere Avrupa'da yeni müzik kendiliğinden gelişen bir olgu olmuş ve besteciler çalgıcılarla birlikte bu teknikleri geliştirmişlerdir. Böylece bu yeni teknikler ve yeni sesler ile üretilen eserler konserlerde seslendirilmeye başlanmıştır. Sadece besteci yorumcu ilişkisi ile geliştirilen tekniklerle yaratılan eserlerin yaygınlaşması söz konusu olduğunda bu tekniklerin diğer çalgıcılara da öğretilmesi gerekmiş ve bu eser ve teknikler eğitim müfredatlarına girmeye başlamıştır. Teknikleri açıklayan kitapların yazılması ve yaygınlaşması ile de bu durum desteklenmiş, yeni müzik Avrupa'nın her yerinde seslendirilen bir konuma gelmiştir.

Bazı ülkeler klasik müfredatlarına çağdaş müziği de katarken, diğerleri bununla yetinmemiş, uzmanlık alanları, lisans ve yüksek lisans düzeyinde çağdaş müzik yorumculuğu programları açmışlardır. Devlet kurumları ve sanatı destekleyen özel şirketler çeşitli fonlarla yeni müzik üreten bestecileri ve eserleri çalan yorumcuları desteklemişler ve çağdaş müziğin Avrupa'da yoğun bir şekilde seslendirilmesini sağlamışlardır. Bunun neticesinde çağdaş müzik dinleyici kitlesi olan düzenli konserlerle seslendirilmiş ve tüm Avrupa'da yayılmıştır.

Benzer bir gelişim çizgisi ABD'de de görülmektedir. Lakin burada devlet bestecileri ve yorumcuları desteklememekte, sanatçılar ya üniversitelerden ya da Avrupa devletlerinin kültür kurumlarından finansal destek sağlayarak etkinliklerini gerçekleştirmektedirler. Bunun neticesinde ABD'de çağdaş müzik üniversiteler çevresinde yoğunlaşmış ve akademik müzik olarak nitelendirilmiştir.

Türkiye'de ise bestecilik eğitimi Türk bestecilerinden, yani cumhuriyetin başlangıcından beri verilmekte ve yazılan eserler kısmen de olsa seslendirilmektedir. Lakin ne finansal destek, ne dinleyici ne de yeni tekniklerin gelişmesiyle bu eserleri seslendirebilecek donanımda yeterince yorumcu bulunmaktadır.

Bu çalışmada çağdaş müzik repertuarını Türkiye'de de seslendirmek için ayrıca bir eğitim gerekiyor mu sorusuna yanıt aranmış, bunun nasıl yaygınlaştırılabileceği hakkında önerilerde bulunulmuştur.

## YÖNTEM

Çağdaş müzikte kullanılan yeni sesler ve bunları seslendirmek için oluşturulan genişletilmiş çalma teknikleri gruplar halinde tanıtıldıktan sonra, çağdaş müziğin seslendirilirdiği festivaller ABD, Avusturya ve Türkiye'de sayısal olarak karşılaştırılmış,



bundan sonra ve batı ülkelerinde çağdaş müzik yorumculuğu eğitimi karşılaştırılmalı olarak değerlendirilmiştir. Ardından çeşitli notasyon örnekleri incelenmiş ve ne ölçüde yenilik içerdikleri ve bunun için ekstra bir eğitim gerekip gerekmediği değerlendirilmiştir.

## GENİŞLETİLMİŞ ÇALMA TEKNİKLERİ

Genişletilmiş çalma tekniklerini geleneksel tekniklerin geliştirilmiş versiyonları, diğer enstrümanlardan ödünç alınmış olanlar ve eski tekniklerden bağımsız geliştirilmiş olanlar olarak üç farklı şekilde gruplayabiliriz.

### 1. Geleneksel Tekniklerin Geliştirilmiş Versiyonları

Armonikler, pizzicatolar ve yay ve nefes teknikleri gibi geleneksel teknikler geliştirilmiş ve farklı versiyonları oluşturulmuştur.

Örneğin yaylı çalgılar geleneksel repertuarda 4'lü ve 5'li aralıklarla yapay armonikler çalarken, genişletilmiş tekniklerle bu aralıklara 3M, 3m, 2M, vb ve mikrotonlu aralıklar da eklenmiştir.

#### *Şekil 1. Farklı Aralıklarla Doğal ve Yapay Armonikler (Onur Dülger, The Potbelly Hill Partisyon, 2017)*



Geleneksel repertuarda klasik pizzicato dışında Bartok pizzicatosu bulunmaktadır. Genişletilmiş pizzicato teknikleriyle armonik pizzicato, tırnak pizzicatosu, tamamen susturulmuş teller ile Bartok pizzicatosu, yay vidası pizzicatosu, yay vidası ile vuruş, kuyruğun veya tuşenin tahtasına yay vidası ile tıklatmak, sol el pizzicatosu, pizzicato fluido.


Özellikle yeni karmaşıklık akımıyla birlikte yay ve nefes parametrelerinde çeşitlenmeler olmuş ve bu çeşitlenmeler farklı ses üretimlerini doğurmuştur. Klasik yay basıncına ek olarak, az basınç, çok basınç ve normal ile fazla basınç arası gibi yay basınç miktarları partisyonlarda gösterilmeye başlanmıştır.


Bunun dışında yay pozisyonu ve yayın hareket yönleri de çeşitlenmiştir. Şekilde 4'te normalde tellere 90° ile sürten yayın, 8-benzeri hareket, daire hareketi, yamuk ve dikey hareketler ile çeşitlenmiş halleri görülmektedir.

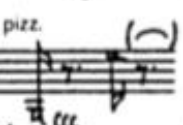



**Şekil 2. Farklı Pizzicatolar (Helmut Lachenmann, Gran Torso, 1971)**

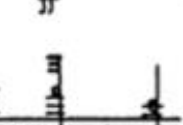
**Pizzicati**

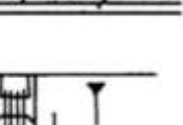
 At **harmonic pizzicati** (natural harmonics) with notated echo slur, the left hand must release the string at the right moment so as not to prevent the string from resonating.

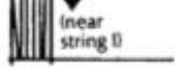
 **pizzicato with fingernail**


 **Bartók pizzicato** with normally stopped pitch


 Bartók pizzicato with **completely choked strings**. Only the rebound of the string on the wood of the fingerboard should be heard. All the other strings should be muffled by the mute stop, unless an echo slur in parentheses indicates that such an echo effect is intended.

 Pizzicato by **pulling** at the string **with the tension-screw** while the bow is held upright. The tension-screw brushes roughly against the string and hits the wood of the fingerboard immediately thereafter (e.g. Violin I, bar 40).

 In this manner, the sound produced by the **tension-screw at its point of contact** will also occasionally be heard in addition to the stopped tone as a supplementary quasi-battuto pitch, and thus it is notated accordingly with a rectangular note head above the pitches to be fingered by the left hand.






 **Rap the tension-screw** on the wood of the fingerboard or the tailpiece (or possibly the chin-rest) according to the notated position.

 pizzicato with the **left hand**

 **Pizzicato fluido**, also to be performed with the left hand. Before resp. immediately after the string has been plucked, the tension-screw – in some cases the wood of the bow too – is to be set on the string and pushed, with the right hand, just like a bottleneck on the guitar. A distinct glissando results from this division of the string and the subsequent shift.

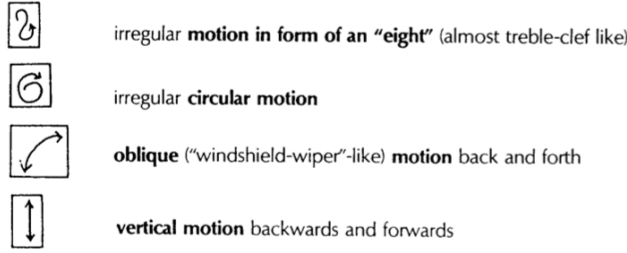
**Şekil 3. Farklı Yay Basınçları (Onur Dülger, Barzakh, 2016)**

**Bow pressure levels**

-  : under pressure
-  : ordinary pressure
-  : partially over pressure, halfway between "ordinary" and "over pressure"
-  : over pressure
-  : noise symbol for over pressure



**Şekil 4. Farklı Yay Çekiş Şekilleri (Helmut Lachenmann, Gran Torso, 1971)**

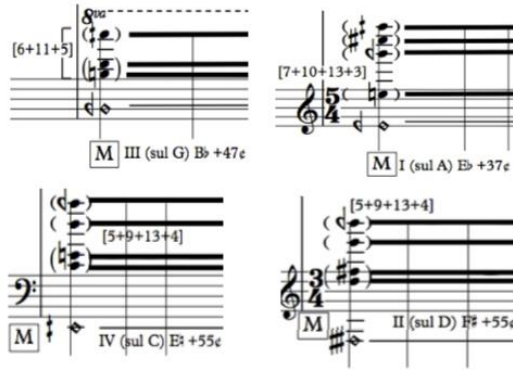


**2. Diğer Enstrümanlardan Ödünç Alınmış Teknikler**

Bazı genişletilmiş teknikler özel bir takım enstrümanlar için geliştirildikten sonra diğer enstrümanlara aktarılmış veya benzer teknikler diğer enstrümanlar için de geliştirilmiştir.

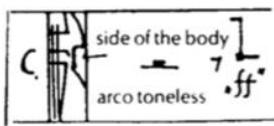
Klarnet ve flüt için geliştirilmiş olan multifonikler daha sonra tüm tahta üflemeli enstrümanlarda kullanılmış, ardından bakır üflemelerden sonra yaylı ve telli enstrümanlar için de multifonik teknikleri geliştirilmiştir. Günümüzde multifonikler piyano, gitar, arp ve özellikle çello için sık kullanılan bir teknik haline gelmiştir.

**Şekil 5. Çello Multifonikleri (Onur Dülger, The Potbell Hill, 2017)**



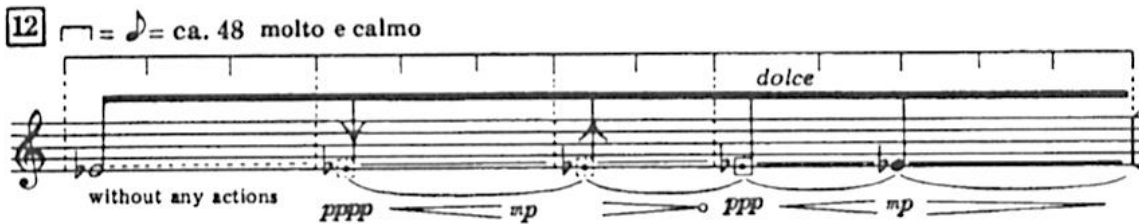
Ayrıca üflemeli enstrümanlar için geliştirilmiş hava teknikleri yaylılarda taklit edilmiş, benzer ses özellikleri yay kılınının enstrümanın telleri dışında tahta bölgelerine sürtilerek elde edilmiştir.

**Şekil 6. Kıl Sesleri (Helmut Lachenmann, Gran Torso, 1971)**



Where a completely toneless bowing on the wood of the bridge, the side of the body or the tailpiece (e.g. at bar 97ff) is called for, the bow pressure can and must eventually be somewhat reinforced.

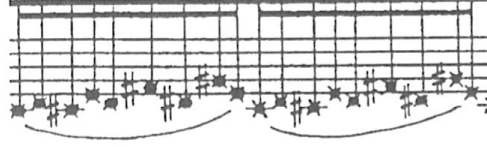
**Şekil 7. Hava Sesleri (Toshio Hosokawa, Sen I, 1984)**





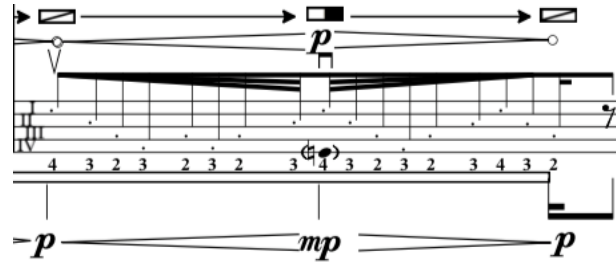
Tuş tıkırtıları (key clicks) tahta üflemeli enstrümanlar için geliştirilmiş bir tekniktir. Flütte çok daha güçlü bir şekilde duyulmasına rağmen tüm tahta üflemeli enstrümanlarda da kullanılmaktadır.

**Şekil 7. Tuş Tıkırtıları (Motoharu Kawashima, Manic Psychosis 1, 1992)**



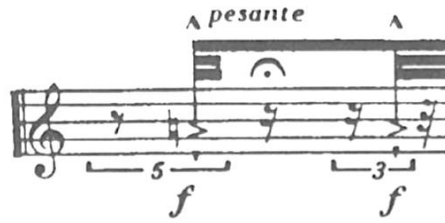
Benzer bir durum yaylılarda da mevcuttur. Aslında bir gitar tekniği olan hammer-on tekniği yaylı enstrümanlara transfer edilmiştir. Bu teknik tını şekli olarak tahta üflemelilerin tuş tıkırtılarına da benzetilebilir.

**Şekil 8. Hammer-on Sesleri (Onur Dülger, Barzakh, 2016)**



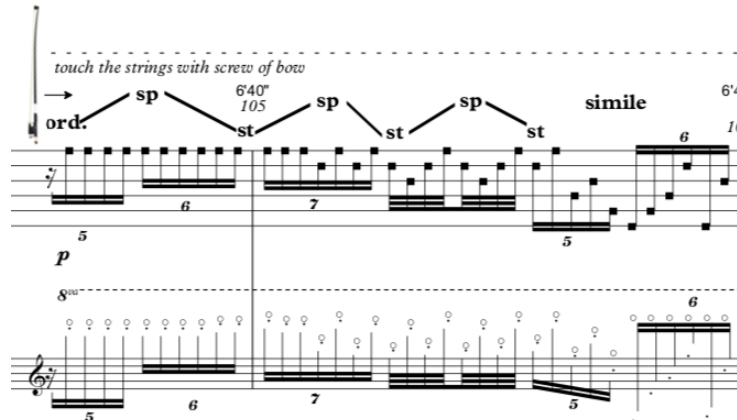
Üflemeli enstrümanlardan özellikle flütte pizzicato sesleri yaylı pizzicatolarından hareketle geliştirilmiştir.

**Şekil 9. Pizzicato (Brian Ferneyhough, Cassandra's Dream Song, 1970)**



Piyano, gitar, arp ve vurmali ile kontrbas veya başka bir yaylı arşesi ile çalınmaktadır. Burada yay tekniklerinin bir çoğu kullanılabilir. Aşağıdaki örnekte yay vidası ile susturulmuş tellere dokunularak perkusiv sesler elde edilmektedir.

**Şekil 10. Elektrogitarda Arşe Kullanımı (Onur Dülger, Sabantoy, 2019)**

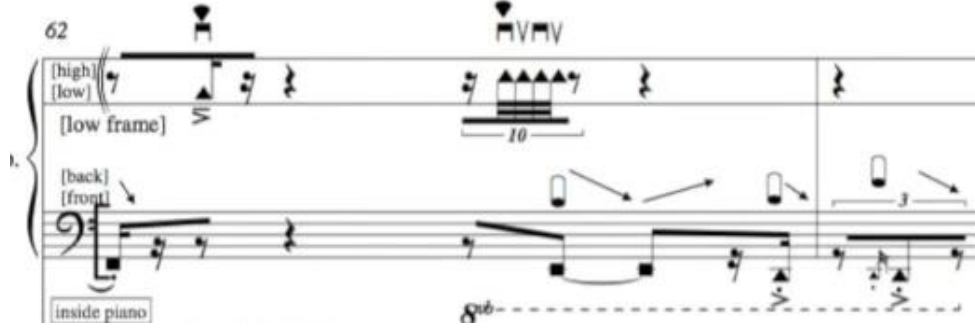




### 3. Eski Tekniklerden Bağımsız Geliştirilmiş Teknikler

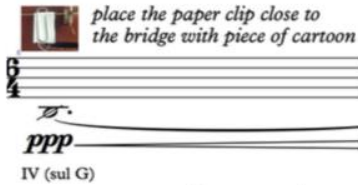
Farklı objelerle çalınanlar teknikler her ne kadar eski tekniklerden bağımsız gözüke de aslında bu tekniklerin bir çoğu vurmali enstrümanlarda kullanılmaktadır. Aşağıdaki örnekte bir el piyanonun çerçevelerinde pena ile ses çıkartırken diğer el gitar slide'ı ile tellerinin üzerinde çeşitli teknikler uygulamaktadır.

Şekil 11. Pena ve Metal Slide Kullanımı (Panayiotis Kokoras, Susurrus, 2011)



Hazırlanmış enstrümanlar da başka bir bağımsız tekniktir. Burada enstrümanlara dışarıdan yabancı bir obje yerleştirilir ve bu obje orada bulunduğu süre içinde enstrümanın tınısını değiştirir.

Şekil 12. Karton ve Ataç Kullanımı (Onur Dülger, Baiterek-Kut, 2021)



**Cartoon & Metal Clip Preperation:** The given string will be prepared with a metal clip and a piece of a cartoon so that, it stays on the string in order to modify the sound quality of the instrument.



**Take the preperation off.**

Enstrümanların bir kısmının çalındığı durumlar özellikle üflemeli enstrümanlarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Kamışsız veya ağızlıksız çalma, gövedesinin bir kısmı ile çalma gibi teknikler kullanılmaktadır.

Şekil 13. Kamışsız Obua Çalma (Peter Veale, Youtube-video-Ensemble Musikfabrik, 2022, <https://youtu.be/HeEPbnQpBYs>)





Enstrümanların modifiye edilmesi de karşılaşılan dureumlardan biridir. Bazı durumlar çalgıcılar üflemeli enstrümanların ağızlığını değiştirerek veya bir boru ekleyerek seslerini manipüle ederken başka durumlarda enstrümanlılar lüthiyelerle birlikte çalışıp çeşitli manipülasyonlar yapmaktadırlar.

**Şekil 14. Çift Kalaklı Korno (Christine Chapman, Youtube-video-Ensemble Musikfabrik, 2023, [https://youtu.be/jAq\\_hpzk3IU](https://youtu.be/jAq_hpzk3IU))**



Anlaşılabileceği üzere çağdaş müzikte bir çok farklı teknik bulunmakta ve bu teknikler bir çok farklı çalma pratiği gerektirmektedir. Her enstrüman için ayrı ayrı geliştirilen teknikler bulunurken, bir takım enstrümanların çalıp başka enstrümanların ancak taklit edebildiği veya multifonikler gibi her enstrümanın çalabildiği teknikler de bulunmaktadır. Bu tekniklerin bazıları çok bir çaba gerektirmeden klasik eğitim almış çalgıcılar tarafından seslendirilebilirken, diğerleri için yoğun mesai harcanması gerekmektedir.

### **Çağdaş Klasik Müzik Festivalleri**

#### **Avusturya**

Avusturya Avrupa'nın ortasında hem tarihte hem de günümüzde müziğin merkezi olmuş bir ülkedir. Avusturya'da müziği desteklemek bir devlet politikasıdır. Avusturya'da düzenli olarak yapılan festivaller aşağıdaki gibidir. Bunun dışında çeşitli topluluklar düzenli olarak her ay belirli konser salonları ve mekanlarda konserler vermektedirler.

Wien Modern, Klangspuren Schwaz, Musikprotokoll Graz, Suen Festival für zeitgenössische Musik Wien, Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik, Aspekte Salzburg, V:NM-Festival, Musik-Festival Grafenegg, Impuls Festival für zeitgenössische Musik Graz, Schallwende – Festival für Neue Musik, Klangraum Krems, Brückenfestival, Musikforum Viktring, Festival EXPAN, KomponistInnenforum Mittersill, Mozartwoche Salzburg, Biennale Salzburg, Tiroler Festspiele Erl, Kunst aus der Zeit, Avantgarde Tirol, Festival Musik im Riesen, Osterfestival Tirol, Salzburger Festspiele. (Weberberger, 2013)

#### **A.B.D.**

ABD'de sanat etkinlikleri genellikle üniversite çevrelerinde gerçekleşse de, çeşitli sanat çevreleri ve Avrupa devletlerinin konsoloslukları ve kültür ofisleri de çağdaş müziği desteklemektedirler. Aşağıda genellikle üniversiteler çevresinde şekillenmiş çağdaş müzik festivalleri bulunmaktadır.

MATA Festival, new music gathering, Northwestern University New Music Conference, June in Buffalo, Cabrillo Festival of Contemporary Music Santa Cruz, April in Santa Cruz Contemporary Music Festival, California Festival: A Celebration of New Music, Hear Now Music Festival, Bang on a Can Summer Music Festival, MISE-EN Music Festival,





MACCM - New Music Festival, Contemporary Music Festival, Splice Festival, New Music Festival Berklee, Queens New Music Festival, Impulse New Music Festival, mizzou international composers festival, TIME:SPANS – Contemporary Music Festival.

### **Türkiye**

Türkiye’de geçmişte 1989’da 1. Yeni Müzik Festivali (Ali, 1989:5) ve 2003-2008 arasında Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri (Turan ve Oğul, 2023: 49-77) düzenlenmiş fakat bunlar çeşitli sebeplerle devam edememişlerdir. Halen devam eden çağdaş müzik festivalleri aşağıdaki gibidir.

Sesin Yolculuğu Genç Besteciler Festivali, Bilgi Yeni Müzik Festivali İstanbul, Yeni ve En Yeni Müzik Festivali İstanbul Arter, İzmir Yeni Müzik Günleri, Bilkent Yeni Müzik Günleri.

Görüldüğü üzere çok küçük bir Avrupa ülkesi olan Avusturya’da çok sayıda çağdaş müzik festivali varken, çok daha büyük bir ülke olan hatta tüm Avrupa ile kıyaslanabilecek boyuttaki ABD’de daha az sayıda çağdaş müzik festivali bulunmaktadır. Türkiye’deki durum ise özel bir sanat kurumu olan Arter’de düzenlenen Yeni ve En Yeni Müzik Festivali dışında üniversite etkinliklerinden oluşmaktadır. Tüm bestecilik programı olan üniversitelerin katılımıyla düzenlenen Sesin Yolculuğu Genç Besteciler Festivali dışındaki festivaller ise özel üniversiteler tarafından bestecilik öğrencilerinin eserlerinin seslendirmek üzere düzenlenmektedir.

### **Çağdaş Müzik Eğitim Kurumları**

Günümüzde hem ABD’de hem de Avrupa’da çağdaş müzik performansı eğitimi çeşitli programlarda ve seviyelerde verilmektedir. Bazı ülkeler ve okullar çağdaş müziği klasik eğitimin bir parçası olarak görüp müfredatlarına katarken, bazıları alana özel yüksek lisans veya sertifika programları, çağdaş oda müği, yeni müzik topluluk programları açmış, bazıları ise zorunlu ve seçmeli derslerle çağdaş müziği seçmeli bir alan olarak sunmuştur. Aşağıda bazı okulların çağdaş müzik eğitimleri listelenmiştir.

Özetlemek gerekirse, enstrüman lisans programları içinde Almanya ve Avusturya gibi ülkelerde yeni müzik ile ilgili dersler bulunmaktadır. Fransa da ise tüm eğitim klasik ve çağdaş müzik eğitimi olarak adlandırılmakta, bütünleşik olarak çağdaş müzik öğretilmektedir. Bunların dışında ABD, Avusturya ve Almanya’da çağdaş müzik yüksek lisans programları ve sertifika programları bulunmaktadır. Bunlara ek olarak Avusturya’da Graz ve Viyana’da klasik enstrüman yüksek lisans eğitiminde ayrıca farklı odak alanları seçilebilmekte ve bunların içinde çağdaş müzik de bulunmaktadır.

**Tablo 1. Çağdaş Müzik Eğitimi Veren Okullar ve Eğitim Türleri**

| <b>Okullar</b>                   | <b>Eğitim</b>                                                     |
|----------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| Manhattan Müzik Okulu            | Yüksek Lisans: Çağdaş Performans Programı (html1)                 |
| Buffalo Üni. Müzik Böl.          | Çağdaş Performans İleri Düzey Sertifikası (html2)                 |
| Berklee'de Boston Konservatuvarı | Yüksek Lisans: Çağdaş Klasik Müzik Programı (html3)               |
|                                  | Çağdaş Performans Profesyonel Çalışmalar Sertifikası (html4)      |
| HFMT Köln                        | Lisans: Yaylı Programı: Yeni Müzik Komp. Teknikleri Dersi (html5) |
|                                  | Yüksek Lisans: Ders: Yeni Müzik Yorumlama (html6)                 |
|                                  | Yüksek Lisans: Yeni Piyano Müziği Programı (html7)                |
| Lucerne Yüksekokulu              | Yüksek Lisans: Çağdaş Müzikte Yorumculuk Programı (html8)         |



|                                                                                           |                                                                                                                              |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Bern Sanat Üni.,<br>Mozarteum Salzburg Üni,<br>Carl Maria von Weber<br>Dresden Müzik Üni. | Uluslararası Yeni Müzik Yüksek Lisans Programı<br>(html9)                                                                    |
| Kuzeybatı İsviçre<br>Uygulamalı Bilimler Üni.                                             | Yüksek lisans: Çağdaş Müzik Programı (html10)                                                                                |
| Paris Müzik ve Dans<br>Devlet Yüksek Kons.                                                | Klasik ve Çağdaş Enstrümantal Performans Programı<br>(html11)                                                                |
| Graz Sanat Üniversitesi                                                                   | Yüksek Lisans Programı: Çağdaş Müzikte Performans<br>(html12)                                                                |
|                                                                                           | Lisans-Yüksek Lisans: Performans Prog.: Seçmeli<br>Dersler: Çağdaş Müzik Projesi (html13) Odak Noktası:<br>Yeni Müzik Stüdyo |

### Viyana Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi

Bu üniversite diğer eğitim kurumları arasında çağdaş müzik alanında özel bir öneme sahiptir. Her aşamasında çağdaş müzik eğitimi bulunmaktadır. Bu üniversitede keman programında okuyan bir öğrenci bütünlük bir program ile lisans ve yüksek lisanstan mezun olmakta, eğitim 1. ve 2. aşama şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Örneğin keman eğitiminde 1. aşamada çağdaş müzik ve kompozisyon dersleri varken ayrıca uzmanlık alanı belirlenmiş ve 5 farklı çağdaş müzik dersi programda yer almıştır.

Çalışmaların 2. aşamalarında orkestra müzisyenliği, yeni müzik yorumculğu gibi farklı profil olanakları bulunmakta ve öğrenciler bunlar arasında seçim yapabilmektedir.

**Tablo 2. Viyana Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi Enstrümantal Çalışmalar  
Diploması Keman Ana Sanat Dalı (html 14)**

|                                           | Alan                                                | Ders                                                                         |                                                                       |
|-------------------------------------------|-----------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| <b>1.Aşama</b>                            | Sanatsal ve Uygulamalı Kurslar                      | Çağdaş Müzik 1                                                               |                                                                       |
|                                           | Uygulamalı Müzik Teorisi,<br>Müzikoloji             | Çağdaş Müziğe Giriş                                                          |                                                                       |
|                                           |                                                     | Uygulamalı Kompozisyon Teorisi                                               |                                                                       |
|                                           |                                                     | Kompozisyon Teorisi, tema odaklı                                             |                                                                       |
|                                           | <b>Uzmanlık Alanları: Çağdaş Müzik</b>              |                                                                              | Çağdaş Müzikte Enstrümantal Çalma<br>Pratiği ve Sanatsal Uygulama 1,2 |
|                                           |                                                     |                                                                              | Çağdaş Oda Müziği (uzmanlık alanı)                                    |
|                                           |                                                     |                                                                              | Çağdaş Müzik Topluluğu (Prodüksiyon) 1                                |
|                                           |                                                     | Çağdaş Müzik Topluluğu (Prodüksiyon) 2                                       |                                                                       |
| <b>2.Aşama<br/>(farklı<br/>Profiller)</b> | <b>Meslek Dışı Orkestra<br/>Müzisyenler Profili</b> | Çağdaş Müzik 2,3                                                             |                                                                       |
|                                           |                                                     | alternatif Çağdaş Müzik 2a, 2b ve 3a, 3b                                     |                                                                       |
|                                           | <b>Yeni Müzik Yorumculuğu<br/>Uygulama Profili</b>  | Çağdaş Müzik Topluluğu 1-4                                                   |                                                                       |
|                                           |                                                     | alternatif Çağdaş Müzik Topluluğu 1a,1b -<br>4a,4b                           |                                                                       |
|                                           |                                                     | Çağdaş Oda Müziği 1,2                                                        |                                                                       |
|                                           |                                                     | Bağlamsallaştırma, Repertuar Çalışmaları<br>ve Yorum Tarihi - Çağdaş Müzik 1 |                                                                       |



Bundan başka çağdaş müzik alanında ensemble ve piyano olarak iki ayrı yüksek lisans programı da bulunmaktadır.

**Tablo 3. Viyana Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi Çağdaş Müzik Yüksek Lisans Programı (Ensemble) (html15)**

|                                                       |                                                                                                                          |
|-------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Çağdaş Müzik Yüksek Lisans Programı (Ensemble)</b> | Çağdaş Müzik Solo Çalgı 1-4 (Ana sanatsal konu)                                                                          |
|                                                       | Çağdaş Müzik Topluluğu 1-4 (Ana sanatsal konu)                                                                           |
|                                                       | Çağdaş Müzik Oda Müziği 1-4 (Ana sanatsal konu)                                                                          |
|                                                       | Çağdaş Müzik - Doğaçlama 1,2                                                                                             |
|                                                       | Bağlamsallaştırma, Repertuar Çalışmaları ve Yorum Tarihi – Çağdaş Müzik 1,2 veya Çağdaş Müzik Estetiği ve Uygulaması 1,2 |
|                                                       | Uygulamalı Müzik Teorisi - Çağdaş Müzik 1,2                                                                              |
|                                                       | Canlı Elektronik 1,2                                                                                                     |
|                                                       | Çağdaş Müzik - Atölye 1-4                                                                                                |

**Tablo 4. Viyana Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi Piyano Performansı ve Çağdaş Müzik Yüksek Lisans Programı (html16)**

|                                                                  |                        |                                                                         |
|------------------------------------------------------------------|------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| <b>Piyano Performansı ve Çağdaş Müzik Yüksek Lisans Programı</b> | <b>Zorunlu Dersler</b> | Ana sanatsal konu 1 "Çağdaş Müzik odaklı piyano" 1-4                    |
|                                                                  |                        | Çağdaş Müzikte Çalma Pratiği ve Notasyon 1,2                            |
|                                                                  |                        | Çağdaş Müzik Topluluğu 1-4                                              |
|                                                                  | <b>Seçmeli dersler</b> | Çağdaş Müzik Estetiği ve Pratiği 1,2                                    |
|                                                                  |                        | Doğaçlama ve Yeni Müzik Türleri 1,2                                     |
|                                                                  |                        | Bağlamsallaştırma, Repertuar Çalışmaları ve Yorum Tarihi - Çağdaş Müzik |

### Notasyon Örnekleri

1950 sonrası gelişen estetik değerler ve bunların sonunca ortaya çıkan genişletilmiş çalma teknikleri ile partiyonlar değişmeye başlamıştır. Bazı eserler ise eski estetik anlayışların yeniden değerlendirilmesi ile bestelenmeye devam etmekte ya hiç ya da fark edilmeyecek derece az genişletilmiş çalma teknikleri içermektedirler. Şekil 15'te görülen Thomas Adès'in Arcandina isimle yaylı sazlar dördütlüsü için bestelenmiş eserinin klasik dönemde bestelenmiş bir yaylı çalgılar dördüsünden dokusal olarak çok da farklı olmadığı görülmektedir.

Şekil 16'da görülen Wolfgang Rihm'in No:3 Im innersten isimli yaylı çalgılar dördülüsünde ise gerek ses malzemesi gerekse ritmik ve dokusal olarak daha girift bir müzik görülse de ses çeşitleri olarak bir yenilik görülmemekte, dolayısıyla genişletilmiş çalma teknikleri de kullanılmamaktadır. Partisyonda görülen Bartok Pizzicatosu ve zum Steg (köprüye) ve sul ponticello teknikleri ise 20.yy başından beri sıklıkla kullanılan tekniklerdir.

### Şekil 15. Thomas Adès: Op. 12 Arcadiana: Yaylı Çalgılar Dördülüsü

I. Venezia notturna Thomas Adès

♩ = 76 ritardando molto

Violin I: sul tasto, ppp

Violin II: pizz., p espr., arco, sul tasto, p, ppp

Viola: ppp

Violoncello: gliss. legg. 1, p: ppp

**Şekil 16. Wolfgang Rihm: No:3 Im innersten Yaylı Çalgılar Dörtlüsü**

Bir çok yeni işaret, grafik notasyonlar çoğunlukla yeni çalma tekniklerini ifade etmek için kullanılmıştır. Nadiren notaların yerine de grafik kullanılmakta ise bu notaların tam olarak hangisinin çalınacağına önemsiz olduğu, çalma bölgesini belirtmenin yeterli olduğu durumlarda önem derecesini öne çıkarma amaçlı kullanılmaktadır.

Şekil 17’de görülen Helmut Lachenmann’ın Gran Torso isimli 1. yaylı sazlar dörtlüsünde hem anahtar olarak farklı anahtarlar kullanılmış, hem farklı sesleri belirtmek için farklı semboller kullanılmış, hem de bir çok teknik açıklamaya yer verilmiştir. Bunların dışında bir iki yerde ise ses yükseklikleri klasik notasyonla gösterilmiştir.

Bu partiyondaki yeni teknik ve işaretlerin yoğunluğu genişletilmiş çalma teknikleri konusunda uzman olmayan bir yorumcunun çalamayacağı ölçüdedir.

**Şekil 17. Helmut Lachenmann: Gran Torso: Yaylı Sazlar Dörtlüsü 1**

Şekil 18’de görülen Brian Ferneyhough’un 2. nolu yaylı sazlar dörtlüsü Helmut Lachenmann’ın yukarıdaki eserine göre daha az sayıda yeni teknik içerse de hem yeni tekniklerin kullanımı hem de eski tekniklerin çok daha zor yeni versiyonlarının kullanımı, ayrıca ritmik ve dokusal yapının gıftılığına ek olarak mikrotonların kullanımı bu müziği de bu alanda uzman olan çalgıcuların da zorlanarak çaldıkları bir müzik haline getirmektedir.

**Şekil 18. Brian Ferneyhough: Yaylı Sazlar Dörtlüsü No: 2**

Şekil 19’da ise Hakan Ulus’un Precious Liquids isimli Picc. Klarnet, Keman, Viyola ve Cello için yazılmış eseri görülmektedir. Bu eser Ferneyhough’un eseri gibi klasik notasyon ile yazılmış, Lachenmana’a göre çok daha az grafik içermekte, lakin yoğun mikroton ve çeşitli ve farklı glissan ve tremoloların yanında genişletilmiş çalma teknikleri de kullanılmıştır. Dokusal olarak yoğun ve girift yapıda bir eserdir ve seslendirilmesi için yeni müzik alanında uzmanlaşmış icracılara ihtiyaç duyacaktır.

**Şekil 19. Hakan Ulus: Precious Liquids: Picc. Klarnet, Keman, Viyola ve Cello**

Şekil 20’de Pierluigi Billone’in Quattro Alberi isimli ses, fagot, akordeon, vurmali çalgılar için yazılmış eseri görülmektedir. Bu eserde hem grafik hem de klasik notasyon oldukça dengeli şekilde kullanılmıştır. Lakin dikkatli bakılınca görülecektir ki nota başlarının büyük bir çoğunluğu normal nota başı değildir. Besteci farklı teknikleri farklı nota başlarıyla göstermiştir. Hem genişletilmiş tekniklerinin yoğun kullanımı hem de bunların grafik notasyon kullanılarak gösterilmesi, bu müziğin klasik enstrüman eğitimi dışında çağdaş müzik eğitimi almış yorumcular tarafından seslendirilebileceği sonucunu ortaya çıkarmaktadır.



**Şekil 20. Pierluigi Billone: Quattro Alberi, Ses, Fagot, Akordeon, Vurmalı**

**Genişletilmiş Çalma Teknikleri İçin Kitaplar**

Tek dil olarak yayınlanmış Fransızca ve Almanca kaynaklar olsa da genişletilmiş çalma teknikleri için seri şeklinde yayın yapan iki yayın bulunmaktadır. Bunlar Baerenreiter ve Rowman and Littlefield ve University of California Press'dir. Baerenreiter, Contemporary instrumental and vocal techniques (html17) isimli bir seri ile Rowman and Littlefield, University of California Press ve Scarecrow Press ise The New Instrumentation Series isimli bir çok kitap yayınlamıştır.

An itibariyle Baerenreiter'in yayınladığı genişletilmiş çalma teknikleri kitapları tuba, trombon, vürmalı, keman, saksafon, akordeon, fagot, flüt, obua, ses ve gitar içindir.

The New Instrumentation Series isimli kontrbas, flüt, trombon, klarnet, gitar, arp (html18), keman, obua (html19) için genişletilmiş çalma teknikleri kitapları yayınlamıştır. Farklı enstrümanlar için kitaplar yayınlanmaya devam etmektedir.

**SONUÇLAR**

Eser partiyonlarının karşılaştırıldığı bölümde bazı eserlerin eski çalma notasyon teknikleriyle bestelenmeye devam ettiği görülürken çoğunluğun değişen yoğunluklarda yeni notasyonlar ve genişletilmiş çalma teknikleri içerdiği görülmektedir. Bu ise bu eserleri çalmak için ciddi bir eğitim ve çalma pratiği gerektiği anlamına gelmektedir. Avrupa ve ABD'deki okullar incelendikten sonra görülmüştür ki, bir çok ülke ve okul bu eğitimi ya bağımsız bir uzmanlık alanı olarak sunmuş, ya normal eğitimin bir parçası olarak vermiş veya bunu odaklanılacak noktalardan biri olarak görmüştür. Bunların hepsini birden veya bir kısmını eğitim olarak sunan okullar da mevcuttur.

Türkiye birçok besteci yetiştirmekte ve bu besteciler eserlerini çoğunlukla Avrupa ve ABD'de seslendirtebilmektedir. Bunun nedeni ise Türkiye'de bu alanda uzman yorumcu azlığı ve böyle bir eğitim verilmiyor olmasından kaynaklanmaktadır. Giderek daha çok sayıda yeni müzik festivalinin düzenlendiği ve giderek daha çok çağdaş müzik üretilen Türkiye'de hızla artan bir şekilde bu alanda uzmanlaşmış yorumculara ihtiyaç duyulmaktadır.



## TARTIŞMA

Türkiye’de yıllarca aktif bulunan ISCM (International Society for Contemporary Music) birkaç yıldır pasiftir. Çağdaş müzik alanında tüm dünyayı birleştiren bu kuruluş her sene farklı bir ülkede dünyanın her yerinden seçilen eserlerin seslendirildiği Dünya Yeni Müzik Günleri (html20) yapmakta lakin ülkemiz bunlara katılamamaktadır. ISCM Türkiye’nin yeniden aktif edilmesi gerekmektedir.

Festival, yeni müzik günleri, bial benzeri etkinlikler düzenlemek için belediyelerin, Kültür Bakanlığının ve özel kurumların desteği gerekmektedir. Günümüzde Türkiye’de bu alanda yapılan etkinlikler ya üniversitelerin ya da konsoloslukların kültür birimlerinin desteğiyle yapılmaktadır.

Konservatuvarda bu alanda yeni yorumculuk programlar açılması gerekmektedir. Bu müziği bilen, pratik olarak da hakim olan yorumcular yetişmeli ve müziği seslendirmelidir. Aksi takdirde klasik müzik Türkiye’de hiçbir zaman günümüzün müziğinin yeterince seslendirilebildiği bir yer olmayacaktır. An itibariyle 3 farklı ensemble çağdaş müziği düzenli olarak Türkiye’de çalmaktadır. Diğer etkinliklerde eserler yurtdışından gelen yorumcular tarafında icra edilmektedir.

Başka ve daha hızlı bir yol ise mevcut müfredatların güncellenmesidir. Yeni müziklerin yavaş da olsa öğretim elemanları tarafından öğrenilmesi ve öğrencilere öğretilmesidir. Bu ise eğitimcilerin, öğretim üyelerinin de alanda eğitim alması ile mümkün olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Ali, F. (1989, December 13). Çağdaş İnsan Kimden Yana: Ankara Büyükşehir Belediyesi'nce Düzenlenen 1. Yeni müzik Festivali (Contemporary Man Sides with Whom: 1st New Music Festival Organized by Ankara Metropolitan Municipality.). Cumhuriyet.
- Turan, D. & Oğul, B. (2023). The Yeni Müzik Scene in Türkiye: How did the ‘New Music’ Discourse Change Local Contemporary Music Practice? . Musicologist , 7 (1) , 49-77 . DOI: 10.33906/musicologist.1185086
- Weberberger, D. (2013, January 14). *Festivals der Neuen Musik*. Music Austria. Erişim: 30 Ağustos 2023. <https://www.musicaustria.at/festivals-der-neuen-musik/>
- html1: Manhattan School of Music. “Contemporary Performance Program”. Erişim: 30 Ağustos 2023. <https://www.msmnyc.edu/programs/contemporary-performance/>
- html2: University of Buffalo Department of Music. “Advanced Certificate in Contemporary Performance”. Erişim: 30 Ağustos 2023. <https://arts-sciences.buffalo.edu/music/graduate/advanced-certificate-contemporary-performance.html>
- html3: Boston Conservatory at Berklee. “Contemporary Classical Music”. Erişim: 30 Ağustos 2023. <https://bostonconservatory.berklee.edu/contemporary-classical-music>
- html4: Boston Conservatory at Berklee. “Professional Studies Certificate in Contemporary Classical Music Performance”. Erişim: 30 Ağustos 2023. <https://bostonconservatory.berklee.edu/contemporary-music/psc-contemporary-classical-music-performance>
- html5: Hochschule für Musik und Theater Köln. “Bachelor of Music Streicher Profil Orchester oder Instrumentalpädagogik”. Erişim: 30 Ağustos 2023. [https://www.hfmt-koeln.de/fileadmin/redaktion/downloads/studienverlaufsplan\\_bm\\_streicher\\_ws\\_2016\\_17.pdf](https://www.hfmt-koeln.de/fileadmin/redaktion/downloads/studienverlaufsplan_bm_streicher_ws_2016_17.pdf)



- html6: Hochschule für Musik und Theater Köln. “Master of Music Interpretation Neue Musik”  
Erişim: 30 Ağustos 2023. <https://www.hfmt-koeln.de/studiengaenge/master-of-music/master-of-music-interpretation-neue-musik/>
- html7: Hochschule für Musik und Theater Köln. “Master of Music Neue Klaviermusik”.  
Erişim: 30 Ağustos 2023. <https://www.hfmt-koeln.de/studiengaenge/master-of-music/master-of-music-neue-klaviermusik/>
- html8: Hochschule Luzern. “Master Musik Für die Vertiefung musikbezogener Kompetenzen”.  
Erişim: 30 Ağustos 2023. <https://www.hslu.ch/de-ch/musik/studium/master/>
- html9: Universitaet Mozarteum. “Masterstudium Neue Musik”. Erişim: 30 Ağustos 2023.  
<http://inm.moz.ac.at/masterstudium-neue-musik/>
- html10: Fachhochschule Nordwestschweiz. “Zeitgenössische Musik”. Erişim: 30 Ağustos 2023.  
<https://www.fhnw.ch/de/studium/musik/klassik/master-of-arts-in-spezialisierter-musikalischer-performance/zeitgenoessische-musik>
- html11: Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. “Disciplines instrumentales classiques et contemporaines”. Erişim: 30 Ağustos 2023.  
<https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/departement/disciplines-instrumentales-classiques-et-contemporaines>
- html12:Kunstuniversitaet Graz. “Performance Practice in Contemporary Music (PPCM)”.  
Erişim: 30 Ağustos 2023.  
<https://www.kug.ac.at/studium/studienangebot/studienrichtungen/ppcm>
- html13: Kunstuniversitaet Graz. “Amtliche Berichtigung Zum Curriculum „Instrumentalstudium“. Erişim: 30 Ağustos 2023.  
[https://www.kug.ac.at/fileadmin/01\\_Kunstuniversitaet\\_Graz/Studium/STPM/Curriculum/Curriculum\\_Instrumentalstudium.pdf](https://www.kug.ac.at/fileadmin/01_Kunstuniversitaet_Graz/Studium/STPM/Curriculum/Curriculum_Instrumentalstudium.pdf)
- html14: Studienplaene. “Curriculum Studienrichtung Instrumentalstudium” Erişim: 30 Ağustos 2023  
<https://www.mdw.ac.at/studienplaene/?stNR=33470&stArt=cur>
- html15: Studienplaene. “Curriculum für das Masterstudium Neue Musik - Ensemble” Erişim: 30 Ağustos 2023.  
<https://www.mdw.ac.at/studienplaene/?stNR=33371&stArt=cur>
- html16: Studienplaene. “Curriculum für das Masterstudium Klavier Konzertfach und Neue Musik” Erişim: 30 Ağustos 2023.  
<https://www.mdw.ac.at/studienplaene/?stNR=33412&stArt=cur>
- html17: Baerenreiter, “Contemporary instrumental and vocal techniques”. Erişim: 30 Ağustos 2023.  
<https://www.baerenreiter.com/en/catalogue/books/musical-practice/>
- html18: LibraryThing. “Publisher Series: The New Instrumentation”. Erişim: 30 Ağustos 2023.  
<https://www.librarything.com/publisherseries/The+New+Instrumentation>
- html19:Rowman. “The New Instrumentation Series”. Erişim: 30 Ağustos 2023.  
[https://rowman.com/Action/Search/\\_/The%20New%20Instrumentation%20Series](https://rowman.com/Action/Search/_/The%20New%20Instrumentation%20Series)
- html20:ISCM.”WNMD – World (New) Music Days” Erişim: 30 Ağustos 2023.  
<https://iscm.org/wnmd-world-new-music-days/>





**Çevrimiçi Müzik Performansının Otizmlili Bireylerin Sosyalleşme Süreçlerine Etkisi:  
İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu Örnek Olayı**

*The Effect of Online Music Performance on the Socialization Process of Individuals with  
Autism: İZOT İzmir Autism Orchestra and Choir Case Study*

**Recep Ege Altıncıoğlu**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

z.koyunseven@hotmail.com

**Orçun Berrakçay**

İzmir Demokrasi Üniversitesi

orcun.berrakcay@idu.edu.tr

**Özet**

Bu çalışma, otizmlili bireylerin Covid-19 pandemisinde evde kaldıkları karantina dönemindeki çevrimiçi müzik çalışmalarının sosyalleşme süreçlerine etkilerini inceler. Pandemi sürecinde eğitime ara verilmesi, yüz yüze yapılan müzikal çalışmaların ve konserlerin askıya alınması otizmlili bireyleri olumsuz yönde etkilemiştir. Günlük rutinlerinin bozulması ve sürekli evde olmalarını anlamlandıramamaları, beraberinde problem davranışların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İzmir’de 2013 yılından bu yana çalışmalarını sürdüren İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu da Mart 2020’de pandeminin başlamasıyla birlikte bütün çalışmalarını askıya almak durumunda kalmıştır. Son yedi yıllık dönemde her hafta düzenli prova yapan ve sıklıkla konser performansını sergileyen grup üyeleri psikolojik ve sosyal açıdan zor bir süreç içine girmiştir. Birbirlerine olan özlemlerini telefonla sıklıkla dile getiren grup üyeleri İZOT’un ne zaman başlayacağını hem ailelerine hem de eğitimcilere sormaya başlamışlardır. Dünya genelinde uzaktan eğitime geçilmesi ve bu yönde konferans görüşme programlarının sıklıkla kullanılması çevrimiçi provalara başlama kararı almada motive edici olmuştur. Zoom programı üzerinden çevrimiçi provalar haftanın bir günü bir buçuk saatlik zaman dilimi içerisinde yapılmaya başlanmış ve oldukça ilgi görmüştür. Bu çalışmalara İzmir’de yaşayan otizmlili bireylerin dışında diğer illerden ve yurt dışından da eski grup üyeleri katılmışlardır. Çalışmalar öncelikle grup üyelerinin ve ailelerinin birbiriyle kısa sohbeti ile başlayıp şefin gitar eşliğinde söylediği şarkılara eşlik ederek devam etmiştir. Program üzerinde ses senkronizasyon problemi olmaması açısından çalışma süresince sadece şefin mikrofonu açık tutulmuştur. Söz almak isteyen grup üyeleri şarkı aralarında mikrofonlarını açarak konuşmuşlardır. Kimi öğrencilerin aileleri prova sırasında çektikleri videoları şefe gönderip performanslarını göstermişlerdir. Çevrimiçi provaların yapılmasıyla birlikte süreç içinde çevrimiçi konser davetleri gelmeye başlamıştır. Grup üyeleri bu konserlere sahneye çıkar gibi giyinerek katılmışlardır. Aynı anda grup performansının teknik olarak uygun olmamasından dolayı bireysel performans sergilemişlerdir. Bu etkinliklerde hem arkadaşlarını dinlemişler hem de ilk defa gördükleri etkinlik izleyicilerine performans sergilemişlerdir. Sonuç olarak çevrimiçi yapılan bütün etkinlikler İZOT grup üyelerinin pandemi sürecini kabullenmelerini kolaylaştırmıştır. Arkadaşlarını çevrimiçi müzik çalışmalarında, dinleyicileri de çevrimiçi konserlerde gören otizmlili bireylerin sosyalleşme süreçleri olumlu yönde etkilenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Pandemi, çevrimiçi müzik, otizm, sosyalleşme

**Abstract**

*This study examines the effects of online music studies on socialization processes during the quarantine period when individuals with autism stay at home during the Covid-19*



*pandemic. Suspension of education during the pandemic process, suspension of face-to-face musical studies and concerts have negatively affected individuals with autism. The disruption of their daily routines and their inability to make sense of being at home all the time led to the emergence of problem behaviors. İZOT İzmir Autism Orchestra and Chorus, which has been working in İzmir since 2013, had to suspend all its activities with the onset of the pandemic in March 2020. During the last seven years, the members of the group, who have been rehearsing regularly every week and often performing concerts, have entered into a difficult process psychologically and socially. Group members, who frequently expressed their longing for each other over the phone, started to ask both their families and educators when İZOT would start. The transition to distance education around the world and the frequent use of conference call programs in this direction have been motivating for the decision to start online rehearsals. Online rehearsals through the Zoom program started to be held within an hour and a half once a week and attracted a lot of attention. Apart from individuals with autism living in İzmir, former group members from other provinces and abroad also participated in these studies. The works started with a short conversation between the group members and their families and continued by accompanying the songs that the conductor sang accompanied by the guitar. In order to avoid sound synchronization problems on the program, only the microphone of the conductor was kept open during the study. The members of the group who wanted to take the floor spoke by turning on their microphones between the songs. Some students' families showed their performances by sending the videos they took during the rehearsal to the conductor. Along with the online rehearsals, invitations to online concerts began to arrive in the process. The band members attended these concerts dressed as if they were going on stage. At the same time, they performed individually because the group performance was not technically appropriate. In these activities, they both listened to their friends and performed to the audience they saw for the first time. As a result, all online activities made it easier for İZOT group members to accept the pandemic process. The socialization processes of individuals with autism who see their friends in online music studies and listeners in online concerts have been positively affected.*

**Keywords:** *Pandemic, online music, autism, socialization*

## GİRİŞ

Sosyalleşme, bireyin doğumu ile başlayıp hayat boyu devam eden ve toplumun bir üyesi olarak diğerleriyle birlikte yaşamayı öğrenme süreci olarak ifade edilir (Tezcan, 1984, ss. 28). Bireyler çevreleriyle etkileşim içinde kendilerine özgü toplumsal davranışları ve değerleri geliştirirler (Uluğtekin, 1991). Diğerleriyle birlikte sosyal ortamlarda aktif olarak yer almak, yüz yüze görüşmek, temas etmek, günlük yaşam aktivitelerinde insanlarla bir arada olmak sosyal hayatın bir parçası olarak karşımıza çıkar. Ancak 2020 yılının başlarında küresel çapta etkileri olan ve Covid-19 pandemisi olarak bilinen süreç sebebiyle sosyal yaşamda gerçekleşen birçok etkinliğe ara verilmiştir. Dolayısıyla bu süreç bireylerin sosyalleşme süreçlerini de sekteye uğratmıştır. Bu sebeple alternatif bir yol olarak eğitim de dahil olmak üzere mümkün olabilecek diğer etkinliklerin çevrimiçi mecralara taşınması bir çözüm yolu olarak görülmeye başlanmıştır. Dünyadaki pandemi süreciyle gerçekleşen bu değişim, günlük rutinlerde de değişikliği beraberinde getirmiştir. Bu değişim, rutinlerine bağlı olarak yaşama konusunda oldukça hassas olan otizmlili bireyler için de belirsizlikleri beraberinde getirmiştir. Otizm; iletişim ve sosyal etkileşimde yaşanan sorunlar, dil gelişiminde gerilik, tekrarlayıcı davranışlar sergileme, sınırlı ilgi alanlarına sahip olma gibi belirtiler ile karakterize olan nörogelişimsel bir bozukluktur. Otizmlili bireyler sosyal ilişki kurma, duygu ve düşüncelerini ifade edebilme ve diğer kişilerin duygu ve düşüncelerini anlamakta zorlanabilirler. İnsanların yüz ifadeleri, ses tonu, jest ve mimikleri otizmlili bireyler için herhangi bir anlama gelmeyebileceğinden günlük



yaşamlarını zorlaştıran bir faktör olabilir. Bu durum da toplum tarafından normal kabul edilen davranışlar ile tam olarak örtüşmez (Berrakçay, 2008: 17). Ancak sosyal anlamdaki bu gelişimsel süreç, otizmlili bireylerin sosyal ortamlarda bulunamayacağı anlamına gelmez. Birçok otizmlili birey gelişimsel düzeyine göre sosyal hayatın farklı alanlarına aktif olarak dahil olabilirler. Bu konuda otizmlili bireylerin genel olarak duyarlı olduğu müzik, doğası gereği bireylerin sosyal etkileşimleri ve iletişim becerileri için bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır (Göklen ve Evginer, 2022: 106). Müzik, duyuusal hassasiyet konusunda duyarlılığı fazla olan otizmlili bireyler için bir işitsel uyaran olarak ele alınabilir. Dil becerileri gelişmiş olan otizmlili bireyler şarkıları kolayca ezberleyip söyleyebilirler. Dil becerileri yeterince gelişmemiş olanlar ise duydukları bir şarkıya fiziksel ya da vokal olarak karşılık verebilir, alkış tutma zıplama gibi beden hareketleriyle şarkıya aktif olarak tepki verebilirler. Çoğu zaman ailelerin otizmlili çocuklarındaki müzik yeteneğini fark etmeleri de bu belirtileri gözlemlemeleri sayesinde olur (Berrakçay, 2022: 224-225). İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu üyeleri de benzer şekilde aileleri tarafından müziğe ilgisi olduğu fark edilen çocuk ve gençlerin katılım gösterdiği bir sosyal ortam olarak karşımıza çıkar.

İZOT 2013 yılında İzmir’de 4 otizmlili katılımcı ve 1 gönüllü eğitimci ile çalışmalarına başlayıp zaman içinde 40 otizmlili katılımcı ve 4 gönüllü eğitimciye ulaşmıştır. 10 yıllık süreçte yurtiçi ve yurtdışında toplamda 225’ten fazla konser etkinliğinde sahne almıştır. Yaz dönemleri dışında haftada bir gün ortalama 1,5 saat prova yapan grup üyeleri bunun dışında da farklı sosyal etkinliklerde bir araya gelerek sosyalleşme süreçlerini arttırmışlardır.

## YÖNTEM

Bu araştırmada 12 katılımcının aileleri ile yarı kurgulu görüşmeler yapılmıştır. Çalışma kapsamında çevrimiçi yapılan İZOT provalarının ve çevrimiçi İZOT konserlerinin otizmlili bireylerin; toplumsal, psikolojik, akademik ve sosyal davranışlarındaki değişimlerini anlamaya yönelik hazırlanan sorular sorulmuştur. Aynı zamanda İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu çevrimiçi provaları ile çevrimiçi konserleri gözlenmiş ve gözlem raporları da hazırlanarak görüşme sonuçları ile elde edilen bulgular birlikte analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında katılımcılara şu sorular sorulmuştur:

- Çevrimiçi akademik derslere katılım motivasyonları ile İZOT çevrimiçi provalarına katılım motivasyonları arasında farklılık gözlemlediniz mi?
- Olası teknik sorunların (internet kesintisi, ses problemi vb.) katılımcıların davranışları üzerindeki etkileri oldu mu?
- Çevrimiçi provaların dikkat süresi üzerindeki etkileri nasıldı?
- Çevrimiçi provalar katılımcının pandemi sürecini kabullenmelerini / belirsizliği algılamalarını nasıl etkiledi?
- Çevrimiçi provalara katılmanın avantajı ve dezavantajı ne oldu?
- Çevrimiçi İZOT konserlerinin katılımcılar üzerindeki etkileri nelerdi?
- Sizin eklemek istediğiniz bir gözlem oldu mu?

## İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu Örnek Olayı

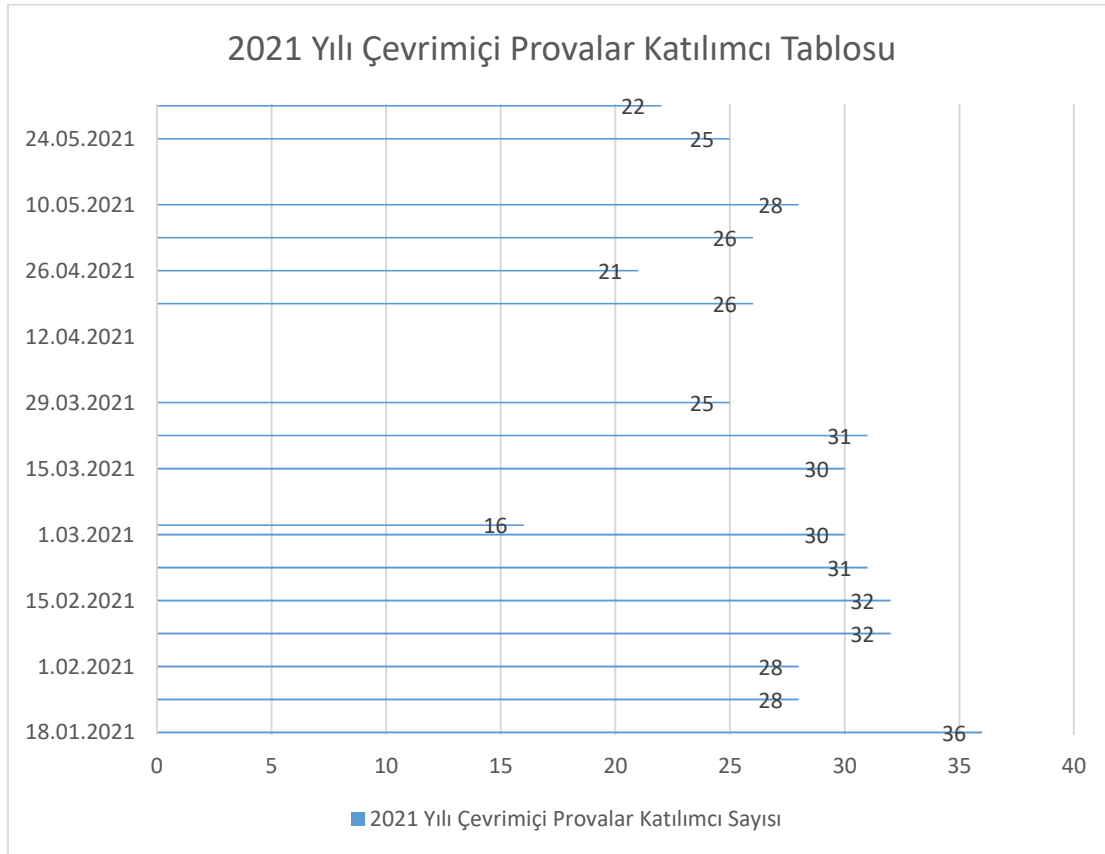
### Çevrimiçi Provalar

Çevrimiçi provalar; pandemi sürecinin uzamaya başlamasıyla, katılımcıların arkadaşlarını ve birlikte yaptıkları müzik çalışmalarını özlemeleri ve bunu gerek ailelerine gerekse eğitimcilerine sürekli dile getirmeleri üzerine 17 Ocak 2021 tarihinde başlamıştır. Provalara grup üyeleri bilgisayar, tablet veya cep telefonlarına yükledikleri Zoom uygulaması üzerinden katılmıştır. Haftada bir gün akşam saatlerinde bir buçuk saatlik zaman dilimi



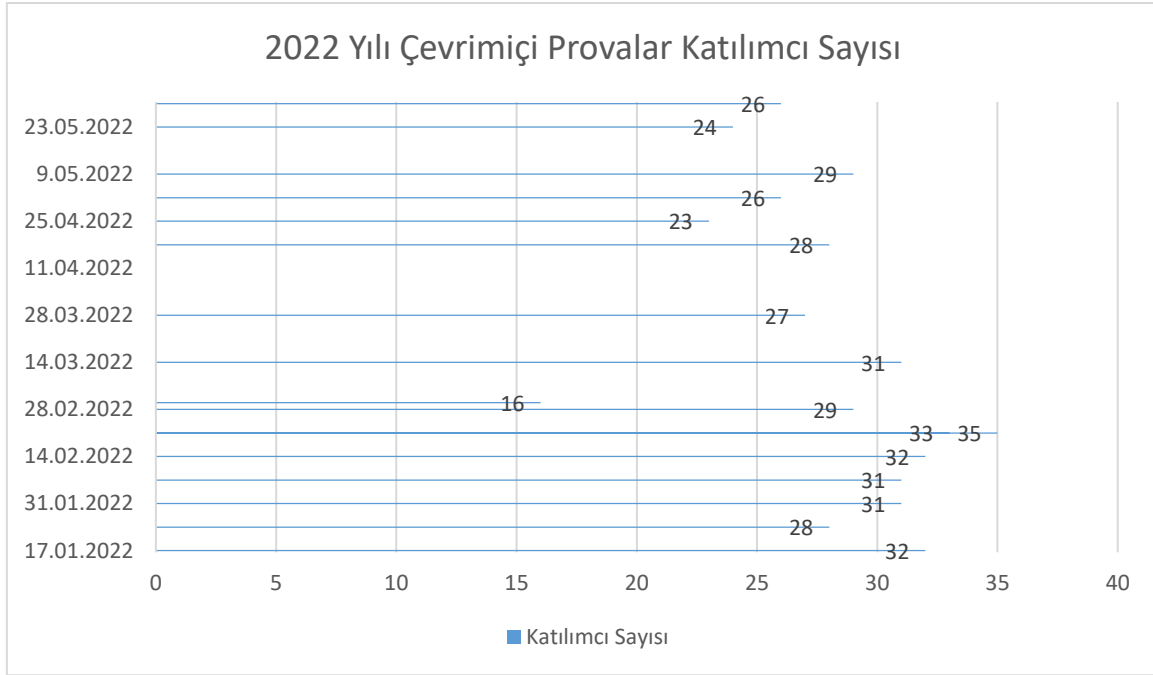
içerisinde gerçekleştirilen çevrimiçi provalara İzmir, başka iller ve yurtdışı olmak üzere çeşitli bölgelerden katılım sağlanmıştır. Bu çalışmalara çocuklarıyla beraber aileler de (varsa) çalgılarıyla katılmışlardır. Ailelerinin de desteğiyle programın kullanımını öğrenmeye başlayan grup üyeleri, belirlenen gün ve saatte kendilerine şef tarafından link gönderildikten sonra canlı yayına katılmaya başlamışlardır. Arkadaşlarını ekranda gördüklerinde birbirleriyle konuşmaları, kısa bir şekilde sohbet etmeleri ve hazırlıklarını tamamlamaları açısından ortalama 5 dakika serbest zaman verildikten sonra şarkı öğretimi aşamasına geçilmiştir. İnternet bağlantısından ve ses gecikmelerinden kaynaklanan teknik problemlerden dolayı çevrimiçi provaların daha sağlıklı yapılabilmesi açısından katılımcıların mikrofonları kapatılarak şefin gitar eşliğinde söylediği şarkıları tekrar etmeleri istenmiştir. Orkestra grubu üyeleri ise çalgılarıyla eşlik etmişlerdir. Provalarda performans sırasında şefin katılımcıları duymaması doğru yönlendirme yapmasını etkilediği için ailelerin desteğine gereksinim duyulmuştur. Katılımcıların provalarda öğrendikleri yeni şarkıları kayda alarak veya şarkının daha önceden kaydedilmiş halini dinleyerek pratik yapmaları istenmiştir. Bu süreçte aileler, provada öğretilen şarkıları çocuklarına dinleterek kulaktan şarkı öğretimini kolaylaştırmışlardır. Öğretilen şarkıların değerlendirilmesi, bazı ailelerin çektikleri performans videolarını şefe göndermeleri ile kontrol edilmiştir. Sonrasında ailelere geri dönüşler yapılarak öğretim aşamasının takibi sağlanmıştır.

**Tablo 1. 2021 Yılı Çevrimiçi Provalar Katılımcı Tablosu**





**Tablo 2. 2022 Yılı Çevrimiçi Provalar Katılımcı Tablosu**



Tablo 1 ve Tablo 2’de çevrimiçi provalara bakıldığında ortalama 25 İZOT üyesinin katılım sağladığı görülmektedir. Provaların Ocak ve Haziran aylarında yapılması bu sürelerde sokağa çıkma kısıtlamalarının daha fazla olması ile ilişkilidir. Yaz döneminde katılımcıların tatilde olmasından dolayı çalışmalara ara verilmektedir. Katılım sayısının ortalamanın olduğu zamanlar ritim çalışmasının olduğu provalardır. Bunun sebebi de Zoom programının o süreçte ritim çalgılarından çıkan sesleri gürültü olarak algılayıp filtrelemesinden dolayı katılımcılar eğitimcinin yaptığı ritimleri net bir şekilde duyamamasından dolayı çalışmalara motive olamamışlardır. Bu da katılım sayısının düşmesine sebep olmuştur.

### Çevrimiçi Konserler

Çevrimiçi konserler, 3-22 Mayıs 2020 tarihleri arasında İZOT şefi Dr. Orçun Berrakçay moderatörlüğünde gerçekleştirilen İZOT Evden Otizm Festivali’nde kazanılan teknik deneyimler ve olumlu geri dönüşlerden sonra gelen davetler üzerine başlamıştır. Etkinlik gününe karar verildikten sonra davet eden kurum tarafından hazırlanan afişler (bkz. Şekil 1.) sosyal medya üzerinden paylaşarak daha fazla izleyiciye ulaşmak hedeflenmiştir. Üniversitelerin, yerel yönetimlerin, öğrenci topluluklarının ve özel okulların düzenlemiş oldukları çevrimiçi toplantılara (bkz Şekil 2.) katılacak İZOT katılımcılarının aileleri, canlı yayın öncesinde çocuklarının sergileyecekleri bireysel performanslar konusunda İZOT şefini bilgilendirmişlerdir. Bu konserlerde koro üyeleri sahne kıyafetlerini giyinmiş, senkronizasyon problemi olmaması için kendilerinin seçtikleri birer şarkı ile solo olarak performanslarını sergilemişlerdir. Orkestra üyeleri ise çalgıları ile eserlerini icra etmişlerdir. Zoom programı üzerinden farklı platformlarda gerçekleşen çevrimiçi konserlere yurtdışından iki eski grup üyesi de katılım sağlayabilmiştir. Uzun bir süreden sonra eski arkadaşlarını uzaktan da olsa görme fırsatı bulmuşlardır. Çevrimiçi konserler oldukça ilgi görmüş ve geniş bir katılımcı kitlesi ile gerçekleşmiştir. Canlı yayın akışı, etkinliği düzenleyen kurumun açılış konuşmasını yapmasının ardından performans sergileyecek katılımcıları İZOT şefinin tanıtımı ve yönlendirmesiyle devam etmiştir. Zamanı daha etkin kullanabilmek için performanslar ortalama 3 dakika ile sınırlandırılmıştır. Böylelikle canlı yayını izleyen konukların bu süre içinde farklı otizimli katılımcıları görüp farkındalıklarının artması hedeflenmiştir. Çevrimiçi



etkinlikler otizmli katılımcılar açısından 2013 yılından bu yana olan birliktelik ve aidiyet duygularının pekiştirilmesine araç olup, İZOT'un tanıtımına da katkı sağlamıştır. Farklı şehirlerde yaşayıp canlı yayını izleyen konukların, İzmir merkezli yapılan çalışmaları uzaktan da olsa görmelerine aracı olmuştur. Pandemi süreci boyunca yapılan canlı yayınlarda sıklıkla konuşma ve diyaloglar şeklinde verilen seminer vb. toplantılara bir alternatif olarak otizmli bireyleri canlı olarak izleyip müziksel performanslarını dinleyen konuklar keyifli ve eğlenceli bir yayın izlediklerini dile getirmişlerdir.

Şekil 1. İZOT İzmir Demokrasi Üniversitesi Çevrimiçi Konser Afışı

**Otizm Farkındalık Günü**  
2 NİSAN CUMA  
10:00

İzmir Demokrasi Üniversitesi  
Özel Eğitim Uygulama ve  
Araştırma Merkezi

**ÇEVİRİMİÇİ ETKİNLİK**

**KONSER**  
11:10  
İZMİR  
OTİZM ORKESTRASI  
ve KORUSU - İZOT

**AİLE OLMAK**  
11:50  
Ergin GÜNGÖR  
Işın ÖZDEMİR  
Yeşim ZORLU

**OTİZMLİ OLMAK**  
12:40  
Deniz CANDOĞAN  
Beril ZORLU  
R. Ege ALTINCIÖĞLU

**MODERATÖR**  
Doç. Dr. Emre ÜNLÜ

**Canlı Yayın**  
<https://bit.ly/3luZadQ>

İZMİR DEMOKRASİ ÜNİVERSİTESİ  
2016  
Özel Eğitim Uygulama  
ve Araştırma Merkezi

DÜNYA  
OTİZM FARKINDALIK  
GÜNÜ

Şekil 2. İZOT İzmir Otizm Orkestrası ve Korosu Çevrimiçi Konserleri

|                                                                                                      |                                                                                      |                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| İzmir Demokrasi Üniversitesi Engelliler Günü Çevrimiçi Konseri (03/12/2020)                          | Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi EMSA Topluluğu Çevrimiçi Konseri (04/12/2020) | Medipol Üniversitesi Tıp Öğrencileri Birliği Online Konseri (27/12/2020) |
| İzmir Demokrasi Üniversitesi Dünya Otizm Farkındalık Günü Çevrimiçi Konseri (02/04/2021)             | Bornova Belediyesi ve Öğrenci Hemşireler Derneği Çevrimiçi Konseri (05/04/2021)      | MEV Güzelbahçe Koleji Çevrimiçi Konseri (12/04/2021)                     |
| Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Engelsiz Sanat Çevrimiçi Söyleşi ve Dinleti (03/12/2021) |                                                                                      |                                                                          |



## BULGULAR

Çevrimiçi müzik performansının otizmli bireylerin sosyalleşme süreçlerine etkileri üzerine İZOT katılımcılarının aileleri ile yapılan görüşmeler sonucunda:

- Genel olarak çevrimiçi çalışmalara konusunda motivasyonlarının yüksek olduğu, diğer günlerde de öğrendikleri yeni şarkıları evde dinledikleri ve tekrar ederek söylemeye çalıştıklarından dolayı günlerini daha aktif geçirdikleri belirtilmiştir.
- Çevrimiçi akademik derslere katılımında motivasyonları düşük olmalarına rağmen, İZOT çevrimiçi provalarında arkadaşlarını görmeleri ve şarkı söylemeleri ile birlikte katılım motivasyonlarının yüksek olduğu belirtilmiştir.
- Bazı katılımcıların olası teknik sorunlar karşısında problem davranışlarının tetiklendiği; oda içinde gezme, ağlama ya da katılmayı reddetme gibi davranışlar sergilediği sonucuna ulaşılmıştır. Bunun yanında bazı katılımcıların aileleri ise gündelik hayatında problem davranışlarını kontrol etmekte zorlanan çocuklarının tam tersi şekilde aksaklıkları tolere etme becerisi gösterdiklerini belirtmişlerdir.
- Çevrimiçi okul derslerine katılım süreleri sınırlı olmasına rağmen İZOT çevrimiçi provalarına 2 oturum boyunca ortalama 80 dakika katılma konusunda istekli olduklarını belirtmişlerdir.
- Genel olarak çocukların çevrimiçi provalarda eğitimcilerine sık sık pandeminin ne zaman biteceğini ve yüz yüze çalışmaların ne zaman başlayacağını sordukları görülmüştür.
- Avantaj olarak normalde İzmir dışında yaşayan eski İZOT katılımcıları, uzun zamandır göremediği arkadaşlarını ve eğitimcilerini çevrimiçi görme olanağına sahip olmuşlardır. Böylelikle eskiden bu grup içinde söyledikleri şarkıları tekrar icra etme fırsatı yakalamışlardır. Dezavantajı olarak ise bu sürecin yalnızca pandemi süreci ile sınırlı kalması ve bu süreçten sonra çalışmaların yüz yüze devam etmesi durumunda aktif katılım gösteremeyeceklerini belirtmişlerdir.
- Çevrimiçi provaların başında ve sonunda katılımcıların birbirleriyle sohbet etme sürenin tanınması iletişimi başlatma ve sürdürme becerilerini deneyimlemeleri için bir alan oluşturmuştur.

## SONUÇ

Covid-19 pandemisi sürecinde İZOT'un rutin etkinliklerinin (provalar, konserler vb.) askıya alınması bütün insanlığı olduğu gibi otizmli bireyleri de olumsuz etkilemiştir. Müziğe ilgi duyan ve yaklaşık 10 yıldır bu sosyal ortam içerisinde aktif olarak varlıklarını sürdüren, yüz yüze provalara katılmayı rutinlerinin bir parçası haline getiren grup üyeleri için zorlayıcı bir süreç olmuştur. Bu sebeple çevrimiçi ortama aktarılan provalar grup üyelerinin ilgiyle katıldıkları bir platform haline gelmiştir.

Pandemi dönemi öncesinde sıklıkla koro performansı sergileyen katılımcıların, çevrimiçi durumda ses senkronizasyon problemi sebebiyle aynı anda koro performansının seslerin karışması açısından teknik olarak mümkün olamamıştır. Ancak bu durum katılımcıların solo performans sergileyebilecekleri bir platforma dönüşmesi sebebiyle avantaj haline gelmiştir. Katılımcıların solo performans sergileme deneyimleri artmıştır. Bu durum ev ortamında özbakım süreçlerini de olumlu yönde etkileyip çevrimiçi konserlerin olduğu günlerde saç, kıyafet gibi hazırlık aşamalarını da heyecan içerisinde gerçekleştirebilecekleri bir alan olmuştur.

Pandemi dönemi boyunca İZOT katılımcılarının yer aldığı çevrimiçi konserler, toplumsal farkındalığa hizmet etmesinin yanı sıra bu olağanüstü süreci anlamlandırmaları açısından da destekleyici nitelikte olmuştur. Canlı yayınları izleyen konuklar açısından



bakıldığında ise; uzman bir kişinin konuşmasını dinlemenin ötesinde bir deneyim yaşamışlardır. Otizmliler bir bireyin müziksel performansını canlı olarak dinleyip aynı zamanda da gözlem yapma olanağına sahip olmak, sosyal farkındalıklarının artması açısından farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.

#### KAYNAKÇA

- Berrakçay, O. (2008). *Müziğin Bir Yaygın Gelişimsel Bozukluk Tipi Olan Otizmde Ortaya Çıkan Problemler Davranışlar Üzerindeki Etkisi: Ritim Uygulaması Çerçevesinde 4 Örnek Olay*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Berrakçay, O. (2022). *Otizmlilerde Çocuklarda Müzik Eğitimi*, Malkoç T. ve Bağcı H. (Ed.), *Bütünleştirici Eğitimde Özel Gereksinimli Çocuklar İçin Müzik Eğitimi*. Ankara: Akademisyen Yayınevi. <https://doi.org/10.37609/akya.1141>
- Göklen, A, & Evginer, G. (2022). Müziğe Yetenekli Otizmliler Bireylerin Eğitimlerini Destekleyici Çalışmalar: Otizm Ve Müzik Yaz Okulu Örneği. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 8(15), 105-131.
- Tezcan, M. , Eğitim Sosyolojisi, Çağ Matbaası, 3. Baskı, Ankara, 1984, ss. 28
- Uluğtekin S, Hükümlü Çocuk ve Yeniden Toplumsallaşma, Bizim Baro, Ankara, 1991.





## Bir D ualite Ekseninde  ç Yorum: Saygun, Opus 76/III

### Three Interpretation on the Axis of a Duality: Saygun, Opus 76/III

Refikcan Taşar

Hacettepe  niversitesi

reftasar@hacettepe.edu.tr

####  zet

Saygun'un tamamlanmış son eseri olan Opus 76 Piyano Sonatı'nda beş kez tekrarlanan *mistik* bir tema bulunur. Her tekrarında yapısal değişiklikler mevcutsa da söz konusu temanın asli unsuru,  iftksenlilik olgusudur. Böylelikle besteci, çekim gücü yüksek iki sestem yararlanarak birbirinden farklı birçok tonal, modal ve makamsal atmosferi eşzamanlı olarak meydana getirir. Sanatsal ifade ediş açısından zenginlik yaratan bu yaklaşım, eseri yorumlayacak icracıları şu hususta düşünmeye sevk eder: Eğer iki eksen sesin varlığından söz ediyorsak, performans esnasında, bu sesler arasındaki dengeyi hangi dinamiklere bağlı olarak kurmak gerekir? Zira uyguladıkları çekim gücüyle eksen olmak için titreşen iki ses arasında, gürlük düzeyi bakımından oluşacak herhangi bir hiyerarşik fark, dinleyicinin karar algısına doğrudan y n verecektir. O halde icracının, bu d ualite içinde almış olduğu her bir karar, aynı zamanda dinleyicinin sesler aracılığıyla deneyimleyeceği atmosferleri de belirler. İşte bu noktada, aniden şu soru ortaya çıkar: Acaba, Saygun'un evrensel müzik anlayışının ürünü olan bu atmosferleri oluşturmak için kullandığı ses malzemesi, icracının bu d ualite hakkındaki yorumlarını ne  l de etkiler? Çalışmada, bu sorudan hareketle eseri yorumlayan icracıların temayı nasıl ele aldıkları konusunu araştırmak için şu üç piyanist incelenmiştir: Hande Dalkılıç, Can  akmur ve Türev Berki. İcracıların yorumları; gürlük, süre ve hız gibi olguların sorgulanması amacıyla spektrum haritalamasına (spectrogram) tabi tutularak armonik ve formel ögelerin oluşturduğu bağlam içinde değerlendirilmiştir. Böylece Saygun'un, bir d ualite ekseninde yarattığı bu kıymetli temanın, hangi icracı tarafından ne şekilde aktarıldığı konusunu aydınlatmak üzere müzik performansı analizi gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Saygun, piyano sonatı, Opus 76,  iftksenlilik, müzik performansı analizi

#### Abstract

*Saygun's Opus 76 Piano Sonata, his last completed work, has a mystical theme that is repeated five times. Although there are structural changes in each repetition, the essential element of the theme in question is the phenomenon of biaxiality. In this way, the composer utilizes two pitches with high gravitational attraction to create many different tonal, modal and maqamic atmospheres simultaneously. This approach, which creates richness in terms of artistic expression, prompts the performers to think about the following: If we are talking about the existence of two axis pitches, what dynamics should be used to establish the balance between these pitches during the performance? Because any hierarchical difference between the two pitches, which vibrate to become the axis with the gravitational force they exert, in terms of loudness level, will directly direct the listener's perception of the resolution. Therefore, each decision taken by the performer within this duality also determines the atmospheres that the listener will experience through the sounds. At this point, the following question suddenly arises: To what extent does the sound material Saygun uses to create these atmospheres, which are the product of his universal understanding of music, affect the performer's interpretations of this duality? Based on this question, the following three pianists were analyzed in this study to investigate how the performers who interpreted the work addressed the theme: Hande Dalkılıç, Can  akmur and T rev Berki. The performers' interpretations were subjected to*



spectrogram mapping in order to question phenomena such as loudness, duration and speed, and evaluated within the context of harmonic and formal elements. Thus, a music performance analysis was carried out in order to shed light on how Saygun's precious theme, which he created on the axis of duality, was conveyed and by which performer.

**Keywords:** Saygun, piano sonata, Opus 76, biaxiality, music performance analysis

## GİRİŞ

Opus 76, Ahmed Adnan Saygun'un (1907-1991) tamamlanan son eseri, ilk ve tek Piyano Sonatı'dır. Bu yönüyle eserin, Türk müzik kültürü içinde önemli bir konuma sahip olduğunu kabul edebiliriz: Bestecinin sanatsal ifadesinin son örneği olan eser, kuramsal art alan ve müzik görgüsü/algısı/terbiyesi gibi hususların Saygun'da nasıl karşılık bulduğunu yansıtır. Ayrıca içerdiği *biricik* fikirler, evrensel ve yerel dayanağı bulunan müzik unsurları bakımından oldukça zengindir. Bu sava örnek teşkil etmesi amacıyla gelin hep birlikte şu dört sesi inceleyelim:

### Şekil 1. Saygun Motifi



Bu dört perde, Opus 76'nın hem ikinci hem de üçüncü bölümlerinin temel malzemesidir ve bestecinin hemen her eserinde karşılaşılan bir ses organizasyonuna denk gelir. Literatürde, *Saygun Motifi* olarak anılan bu yapı, onun müziğinde güçlü bir ifade aracıdır (Aracı, 1999: 155; 178). Burada görüldüğü haliyle do üzerinde bir Hüzâm rengi olduğu açıktır. Peki ya karar ses, re, olsaydı? Böylesi bir durumda do perdesi, re, armonik minör'de yeden (*leading tone*) olarak işlev kazanacaktı. Özetle perdeler arasındaki ilişkinin anlamlandırılmasında "bağlam" esastır-dığer tüm alanlarda olduğu gibi-

Opus 76'nın üçüncü bölümünde, *mistik* bir tema bulunmaktadır. Tema, eserin muhtelif yerlerinde beş kez tekrarlanır ve her tekrarında yapısal farklılıklar mevcut olsa da değişmeyen bir unsura sahiptir: *Çiftksenlilik* olgusu... Yukarıda bahsedildiği üzere, ardışık olmaları nedeniyle do ve re, perdeleri, karar algısında *puslu* bir etki yaratır ve böylece *Saygun Motifi*, iki eksenin çoğunlukla *eşzamanlı* kullanıldığı enteresan bir bağlam kazanır (Taşar, 2023: 41). Bu durum, müzik performansı açısından önemli birkaç problemi açığa çıkarır: Bağlamı do-re, düalitesi ile örülmüş olan bu tema, nasıl yorumlanmalıdır? Eğer iki eksen sesin varlığından söz ediyorsak, performans esnasında, bu sesler arasındaki dengeyi hangi dinamiklere bağlı olarak kurmak gerekir? Zira uyguladıkları çekim gücüyle eksen olmak için titreşen iki ses arasında, gürlük düzeyi bakımından oluşacak herhangi bir hiyerarşik fark, dinleyicinin karar algısına doğrudan yön verecektir. O halde icracının, bu düalite içinde almış olduğu her bir karar, aynı zamanda dinleyicinin sesler aracılığıyla deneyimleyeceği atmosferi belirler. Buradan hareketle bu çalışma, üç yorumcunun temayı ne şekilde ele aldıkları hususunu ve do-re, arasında gerçekleştirdiği tercihleri araştırır.



## YÖNTEM

Bu çalışma iki dayanağa sahiptir: Müzik teorisi ve müzik performansı analizi. Çalışmanın müzik teorisi ayağında, Taşar'ın (2023) *Bir Düalite Ekseninde Beş Analiz: Saygun, Opus 76* isimli yüksek lisans tezinde gerçekleştirmiş olduğu ve temanın beş tekrarındaki ses organizasyonunu açığa çıkaran analizler kaynak teşkil etmektedir. Buradan elde edilen bulgulara istinaden üç yorumcu; Hande Dalkılıç, Can Çakmur ve Türev Berki müzik performansı analizine tabi tutulmuştur. Buna göre;

- Hande Dalkılıç'ın *Ahmed Adnan Saygun* (1999) isimli albümündeki kayıt,
- Can Çakmur'un *Without Borders* (2022) isimli albümündeki kayıt,
- Türev Berki'nin 2022 yılında 19. Uluslararası Gümüşlük Müzik Festivali'nde gerçekleştirmiş olduğu performansın kaydı incelenmek üzere seçilmiştir.

Bu üç kaydın, Sonic Visualiser programı vasıtasıyla spektrum haritalaması (*spectrogram*) ve desibel (dB) ölçümleri yapılmış ve böylece gürlük düzeyi, süre ve hız gibi olguların yanı sıra pedal kullanımı gibi hususlar irdelenmiştir. Bu yolla icracıların do-reb, perdeleri arasında yapmış olduğu tercihler, üç yorumun karşılaştırılmasına imkan sağlayan bir şekilde saptanmıştır.

### Ses Organizasyonu

III. Bölüm'ün ilk dokuz ölçüsünü kapsayan temada, *Saygun Motifi* esastır (bkz. Şekil 1). Ancak burada do perdesi, adeta bir *dem ses* olarak pedal görevi ile tek başına sol eli meşgul ederken sağ eldeki ezgisel yapılar, reb üzerinde inşa edilmiştir. Müzik yazısına göre bestecinin bu iki perdeyi ayrıca değerlendiği açıktır ancak söz konusu seslerin yanaşık olmaları durumu, işitme esnasında bir bulanıklık yaratır. Öyle ki temada yer alan bütünlüklü yapıların her biri hem do hem de reb ekseninde anlam bulur ve bu düalite, dinleyicinin karar algısını bozar. Bu nedenle öncelikli olarak sağ elde yer alan ses malzemesini tanımlamak ve ardından sanki bir modüler bir yapı montajı gerçekleştiriyor gibi do perdesini de bu değerlendirmeye dahil etmek, anlatımda kolaylık sağlamak için daha uygundur. Yine aynı sebepten söz konusu temayı üç kısımda aktarmak, okurun yararına olacaktır. Buradan hareketle Kısım 1 şöyledir:

### Şekil 2. Kısım 1

Lento (♩ = 50)

1

a

a'

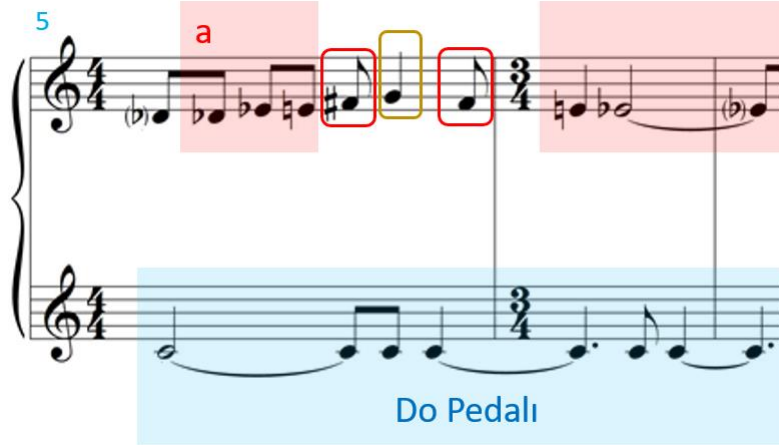
Do Pedalı

*Saygun Motifi* olarak anılan ve Hüzâm rengi yaratan ses organizasyonu ilk iki ölçüde kendini gösterir. Do ve reb perdeleri ayrı iki eksen ses olduğu için söz konusu motifi parçalar



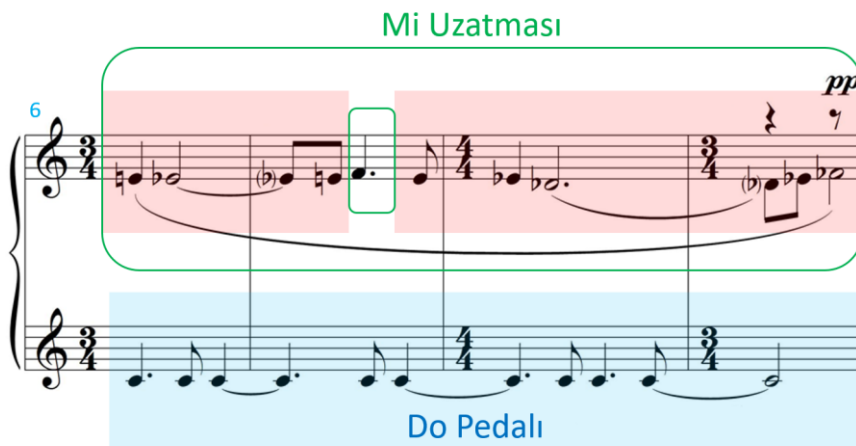
halinde sunmak gerekir. Dolayısıyla a olarak tanımlanmış malzeme, daha önce bahsedildiği üzere re<sub>b</sub> minörün ilk üç sesi olarak sınıflandırılmıştır. Bu yönüyle a yapısı, Türk müziğinde Huzî olarak adlandırılan makam rengiyle örtüşmektedir. Üçüncü ölçüde eklenen ve kırmızı dörtgenle işaretlenmiş olan sol<sub>b</sub> perdesi ise re<sub>b</sub> minörün 4. derecesine karşılık gelir. O halde bu malzemeyi artık Nevruz olarak adlandırmak mümkündür. Pedal ses olarak tasarlanmış olan do perdesi de bu hesaba dahil edildiğinde ise Hüzâm-ı Kadîm renginden söz edebiliriz. Özetle Kısım 1, do üzerinde Hüzâm; re<sub>b</sub> üzerinde minör atmosferleri ihtiva eder.

Şekil 3. Kısım 2



Kısım 2’de, do pedalı üzerinde tekrar işitilen re<sub>b</sub> merkezli a yapısı ile birlikte yeni bir müzik cümlesinin başladığı rahatlıkla anlaşılır. Ancak bu defa fa<sub>b</sub> yerine mi<sub>4</sub> perdesinin kullanımı dikkat çeker. Ek olarak yukarıda Nevruz ile özdeşleştirilmiş sol<sub>b</sub> yerine fa<sub>4</sub> perdesinin kullanıldığı görülür. Bestecinin gerçekleştirdiği bu iki enarmonik tercih, kahverengi dörtgenle işaretlenmiş olan sol’e bir yönelim olduğunu işaret eder. Temanın zirve noktası olan bu sol perdesi ile re<sub>b</sub> ekseninde bir Karcıgar rengi açığa çıkar. Ancak bu noktada, sol elde *dem ses* olarak kullanılan do pedalının varlığı unutulmamalıdır: Mevcut Karcıgar dünyasına pes taraftan eklenen do ile eksiltilmiş (*diminished/octatonic*) diziye ulaşılır ki burada, Saygun’un (Aktaran: Karadeniz, 2022: para. 20 ) “... ‘evrensel ruh’ ile ‘milli ruh’u birlikte düşünmek zarurîdir.” şeklinde ifade ettiği anlayışın yansıması net bir şekilde görülür.

Şekil 4. Kısım 3





Öncelikle Kısım 2 ile Kısım 3'ün birbirine entegre yapıda olduğuna değinmek gerekmektedir. Zira ölçü 6, a yapısının malzemesiyle inici bir seyir sergilediği için karara gidış beklentisi oluşur. Ancak aynı ölçüdeki mi perdesi, besteci tarafından ölçü 9'daki fa, ile bağlanmıştır ve bu ölçüler arasında enarmonik şekilde gerçekleşen mi uzatmasına (*prolongation*) işaret eder. Dolayısıyla ölçü 6, hem Kısım 2'yi bitiren hem de Kısım 3'ü başlatan noktadır. Başka bir deyişle bu iki kısım, ölçü 6 ile birbirine iliklenmiştir.

Kısım 3'te bulunan tek bir farklı ses, tüm gösterimin yeşil dörtgenle sağlanmasına neden olur: Fa perdesi. Zira a yapısına eklenen bu perde, sağ eli re, ekseninde Sabâ'ya boyar. Ayrıca fa perdesi, sol eldeki do pedalı ile birleşerek Saygun'un ifade araçlarının başında gelen Alaca Dor renginin oluşmasına neden olur. Bu açıdan söz konusu perde oldukça önem arz eder.

### Müzik Performansı Analizi

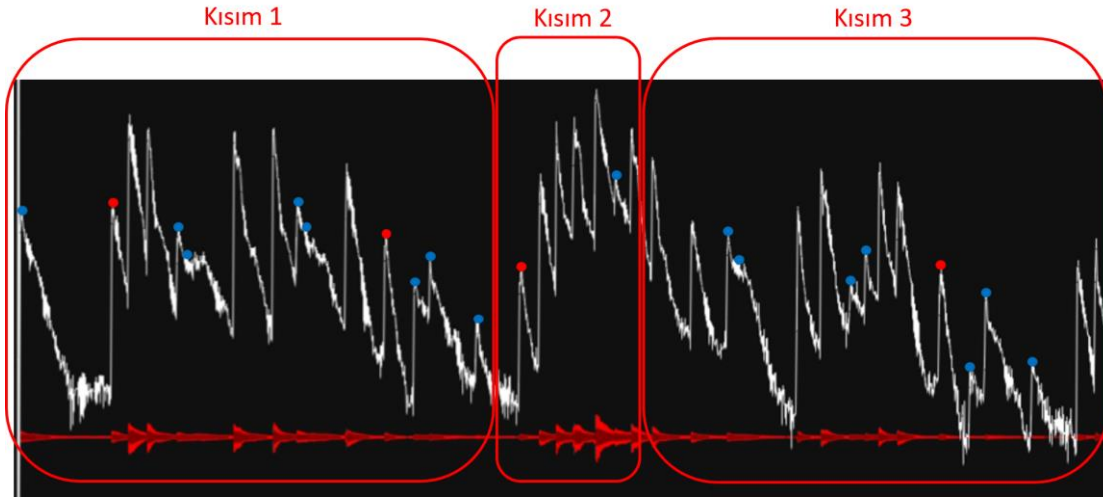
#### Hande Dalkılıç

Dalkılıç'ın 1999 yılında gerçekleştirmiş olduğu performansta, notada yer almayan bazı unsurlara rastlanmıştır ve bunlar, nota üzerinde kırmızı ile gösterilmiştir:

Şekil 5. Nüanslar: H.D.

Dalkılıç, Kısım 1'deki çıkıcı hareketi gürlük düzeyini artırarak ardındaki inici hareketi ise gürlük düzeyini azaltarak icra etmiştir. Bu uygulama, Kısım 2'de ve Kısım 3'te yer alan yönergelerle aynıdır. Ayrıca Dalkılıç, adeta Kısım 1'in bitimini işaret etmek için dördüncü ölçünün son notası olan do'yu *pp* seviyesinde seslendirir. Peki Dalkılıç, değişik tonal merkezlerde eşzamanlı olarak farklı anlamlar taşıyan bu temada, eksen sese ilişkin bir tercihte bulunmuş olabilir mi? Başka bir deyişle do ve re, perdelerinden herhangi biri Dalkılıç'ın icrasında ayrı bir hiyerarşiye sahip olabilir mi? Bunun yanıtına ulaşmak için perdelerin gürlük düzeyini gösteren şu grafiğe göz atalım:

**Şekil 6. Perde Gürlük Düzeyi: H.D.**

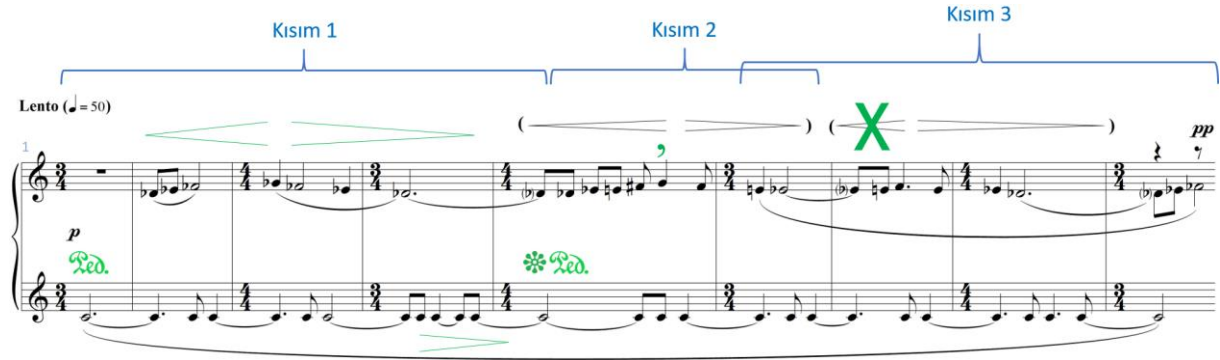


Do ve re<sub>b</sub> arasındaki ilişkinin rahatlıkla ortaya konması için do, mavi; re<sub>b</sub> ise kırmızı noktalarla gösterilmiştir. Buna göre Kısım 1, hem başlangıçta hem de bitişte re<sub>b</sub> perdesinin hükmündedir. Karcıçar'a boyalı olan Kısım 2, yeni başlayan cümle etkisi ile re<sub>b</sub>'ü öne çıkarır. Kısım 3'ün bitişinde ise yine şiddetli olan perdenin re<sub>b</sub> olduğu görülür.

**Can Çakmur**

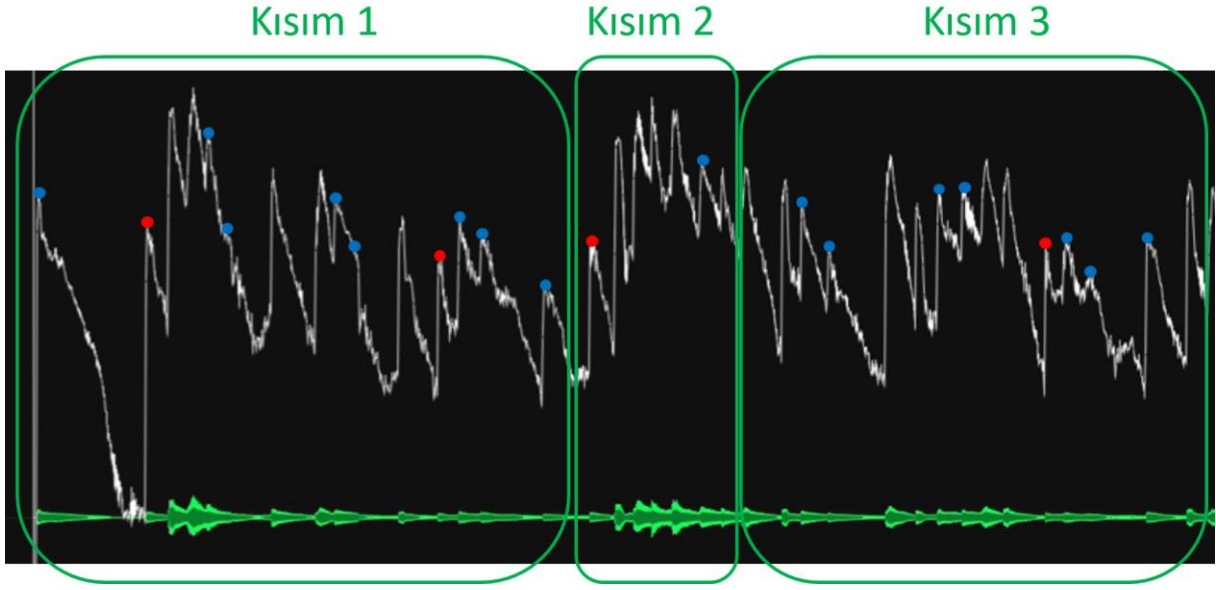
Çakmur'un 2022 yılında gerçekleştirmiş olduğu performansta, notada yer almayan bazı unsurlara rastlanmıştır ve bunlar, nota üzerinde yeşil ile gösterilmiştir:

**Şekil 7. Nüanslar: C.Ç.**



Her şeyden önce şu vurgulanmalıdır ki Çakmur, çok yoğun olmamakla birlikte zengin doku yaratmak için pedal kullanımına başvurur. Kısım 1'deki çıkıcı hareketi gürlük düzeyini artırarak ardındaki inici hareketi ise gürlük düzeyini azaltarak icra eder. Bu uygulama, Kısım 2'de ve Kısım 3'te yer alan yönergelerle aynıdır ve Dalkılıç'ın icrasıyla benzerlik göstermektedir. Ayrıca Çakmur'un, Kısım 2'yi Karcıçar'a boyayan sol perdesinin öncesinde "nefes" almış olması dikkat çekicidir. Ek olarak Çakmur, Kısım 3'teki çıkıcı hareket için işaretlenmiş *cresc.* nüansını gerçekleştirmez. Temanın hangi kısımlarında, do ve re<sub>b</sub> perdelerine bir merkezilik görevi verildiği hususunu kavramak açısından Çakmur'un icrasında seslerin gürlük düzeyini gösteren şu grafiğe göz atalım:

Şekil 8. Perde Gürlük Düzeyi: C.Ç.

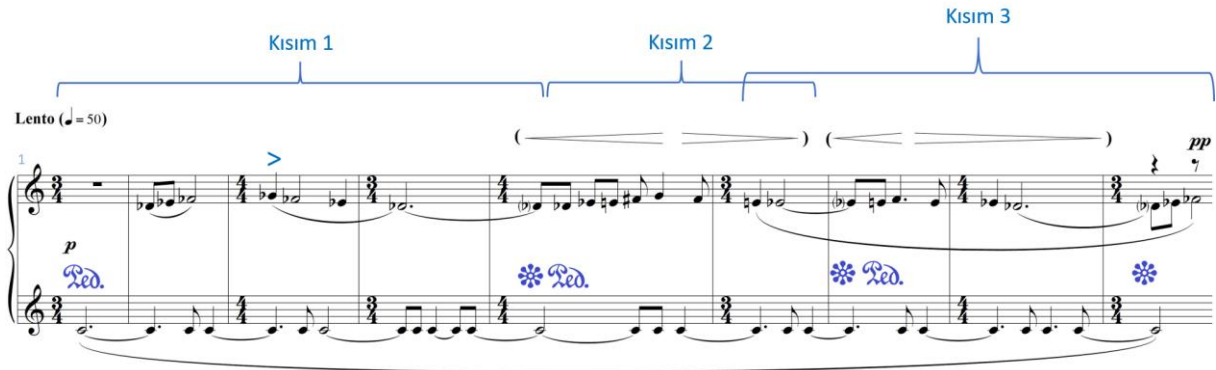


Benzer şekilde bu grafikte de do, mavi; re, kırmızı ile işaretlenmiştir. Buna göre Kısım 1, hem başlangıçta hem de bitişte do perdesinin hükmündedir. Karcıgar'a boyalı olan Kısım 2, yeni başlayan cümle etkisi ile re, 'ü öne çıkarır. Öte yandan Kısım 3'ün ve dolayısıyla temanın bitişinde, ayırt edilmesi güç bir fark mevcutsa da burada, do perdesinin daha şiddetli olduğu görülmektedir.

### Türev Berki

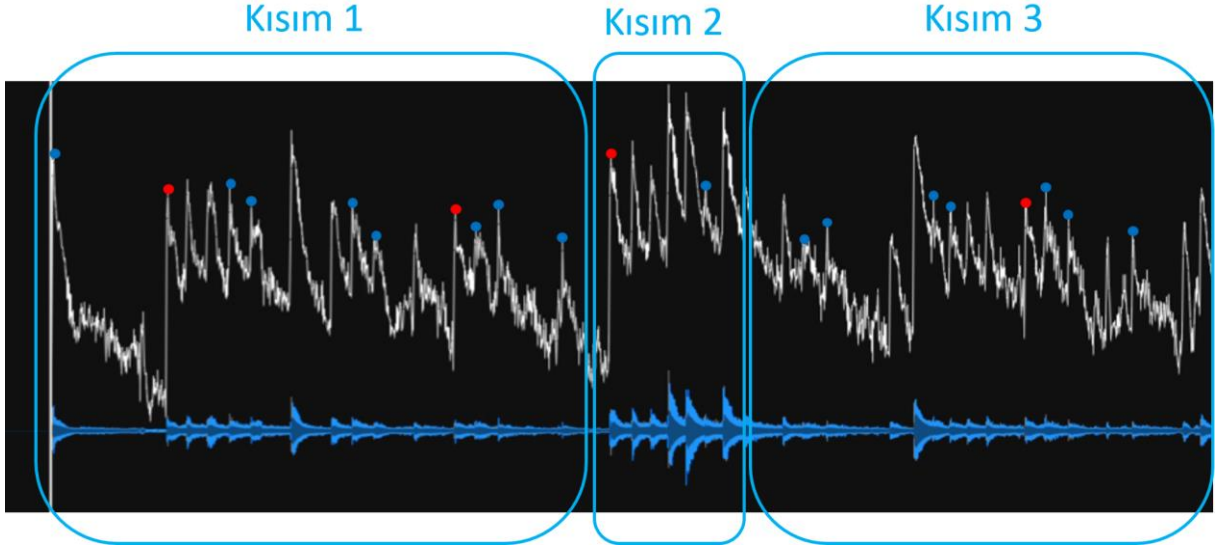
Berki'nin 2022 yılında gerçekleştirmiş olduğu performansta, notada yer almayan bazı unsurlara rastlanmıştır ve bunlar, nota üzerinde mavi ile gösterilmiştir:

Şekil 9. Nüanslar: T.B.



Açıkça görülür ki Berki'nin icrası ile nota arasında oluşan en büyük fark pedal kullanımı ile alakalıdır. Çakmur'un icrasında da karşılaşılan bu durum, Berki'nin icrasında nispeten fazladır. Bu noktada, Berki'nin aksen sesler arasında gerçekleştirmiş olduğu tercihleri saptamak için şu grafiğe göz atalım:

Şekil 10. Perde Gürlük Düzeyi: T.B.






Do'nun mavi reḡ'ün kırmızı ile gösterildiği grafiğe göre Kısım 1, mutlak do hakimiyetiyle başlasa da bitişte egemen olan reḡ gibidir ancak hemen ardından daha gür şekilde do perdesi gelir. Sahip olduğu iki eksen ses ile hali hazırda bulanık olan tema, Berki'nin bu uygulamasıyla birlikte iyice puslanır. Karcıḡar'a boyalı olan Kısım 2, yeni başlayan cümle etkisi ile reḡ'ü öne çıkarır. Öte yandan Kısım 3'ün ve dolayısıyla temanın bitişinde, do perdesinin daha şiddetli olduğu görülmektedir.

### SONUÇ ve TARTIŞMA

Saygun'un Opus 76 Piyano Sonatı'nın son derece ilgi çekici olan üçüncü bölüm temasını merkeze alan bu çalışmada, üç yorum üzerinde müzik performansı analizi gerçekleştirilmiş ve notada herhangi yönerge bulunmamasına rağmen birçok artikülasyon ögesi tercih edildiği saptanmıştır. Buna göre icracıların gerçekleştirdiği tercihler karşılaştırılmış ve yorumlar arasındaki benzer ve farklı yönler belirlenmiştir:

Tablo 1. Karşılaştırmalı Olarak Artikülasyon Öğeleri

| ö   | H.D                                                                                      | C.Ç.                                                                                 | T.B  |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1   |                                                                                          | Red.                                                                                 | Red. |
| 2   |                                                                                          |                                                                                      |      |
| 3-4 | >  PP |  | >    |
| 5   | >                                                                                        | Red. ,                                                                               | Red. |
| 7   |                                                                                          |  | Red. |

İracıların ortak birçok noktada bilinçli ya da içgüdüsel bir şekilde benzer aykırılıklar yaptığı görülür. Peki ya karar ses için do ve reḡ arasında yapılan tercihler?..





**Tablo 2. Eksen Ses Tercihleri**

|         | H.D             | C.Ç             | T.B                       |
|---------|-----------------|-----------------|---------------------------|
| Kısım 1 | Re <sub>b</sub> | Do              | Do → Re <sub>b</sub> → Do |
| Kısım 2 | Re <sub>b</sub> | Re <sub>b</sub> | Re <sub>b</sub>           |
| Kısım 3 | Re <sub>b</sub> | Do              | Do                        |

Hande Dalkılıç'ın, her kısmı re<sub>b</sub> ekseninde kabul ettiği ve dolayısıyla do pedalını bir kontrast unsuru olarak değerlendirdiği söylenebilir. Bunun aksine hem Can Çakmur'un hem de Türev Berki'nin icraları için do pedalı, karar hissiyatı yaratır. Ancak bu noktada, Berki'nin bu iki perde nedeniyle oluşan bulanıklıktan Kısım 1'de bir hayli yararlandığını hatırlatmak faydalı olacaktır.

Bir besteci, yalnızca müzik eğitimiyle değil aynı zamanda içine doğduğu sosyokültürel çevrenin getirileri/götürüleri, edindiği felsefi ve ideolojik görüşler, travmalar, takıntılar doğrultusunda eserler üretir. Eserdeki izleri takip ederek yukarıda anılan tüm özellikleriyle besteciye anlamak ve onu büyük bir samimiyetle dinleyiciye anlatmak işi ise icracıya aittir. Bu esnada bir müzik geleneğinin temsilcisi olan icracı, notada bir şey yazmasa bile birtakım alışılmış uygulamaları tercih edebilir ya da yaşamı boyunca heybesine gizlediği ne varsa bunları kullanıp kendine özgü yorumlar ortaya koyabilir. Özetle, icracının sahip olduğu kuramsal art alan, onun sanatsal ifade edişinde hem geleneksel teamüllerin hem de bireysel farklılıkların belirleyicisidir.

#### KAYNAKÇA

- Aracı, E. (1999). *The Life and Works of Ahmed Adnan Saygun*. (Doktora Tezi). The University of Edinburgh, Edinburgh.
- Bartók, B., Mitropolus, D., Saygun, A. A. ve Enescu, G. (2022). *Without Borders* [Can Çakmur]. İsveç: BIS Records.
- Karadeniz, İ. (2022). Benim Gözümde Makam. T. Berki (Ed.). *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Saygun, A. A. (1991). *Piyano Sonatı*, Nr. 1, Op. 76 (El Yazması).
- Saygun, A. A. (1999). *Ahmet Adnan Saygun* [Hande Dalkılıç]. Türkiye: Bilkent Music Production.
- Taşar, R. (2023). *Bir Düalite Ekseninde 5 Analiz: Saygun, Opus 76*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Teorileri Anabilim Dalı. Ankara.
- [@gulsin\_onay]. (2022, Ağustos 3). Devasa yapıtın olağanüstü yorumu.. Ahmed Adnan Saygun'un Op. 76 Sonatını Gümüşlük Festivalinde açıklamalarıyla ve muhteşem yorumuyla dinleyicilerle buluşturan değerli piyanist Türev Berki'ye @berkiturev sonsuz teşekkürler.. Unutulmaz bir konserdi... [Instagram videosu]. Şuradan alıntlandı: <https://www.instagram.com/p/Cgz1TL5LNok/?igshid=MzR1ODBiNWFiZA==/>



## Müzik Performansında Hareketin Rolü ve Önemi *The Role and Importance of Movement in Music Performance*

Selin Oyan Küpeli

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

selinoyankupeli@gmail.com

### Özet

Müzik ve hareket özünde birbirine bağlı iki unsurdur. Müzik yaptığımızda aslında çokta farkında olmadan belirli sesleri üretmek amacıyla kontrollü hareket dizileri gerçekleştiririz. Örneğin piyano çalmak, ellerimizi ve parmaklarımızı tuşlara belirli bir sırayla basmamıza izin verecek şekilde hareket ettirmeyi içermektedir. Fakat piyanistler icralarını seslendirirken sadece parmaklarını kullanmazlar. Bununla birlikte kollar, baş, vücudun üst kısmı, bacaklar ve ayaklar birbirinden bağımsız sürekli hareket halinde olurlar. Elbette bu durum sadece piyanistler için değil, bütün enstrümcuları kapsayan bir olaydır.

Çalışmayı şekillendiren bu hareket bağlantısı doğrudan ses üretimi ile ilgili değildir. Ancak, üretilen tonu şekillendirmede, bir grup içinde çalışırsak birlikte icracılarımızla koordinasyon içinde olmamıza yardımcı olan ve ifade etme niyetimizi dinleyicilere ileten hem teknik hem de iletişimsel işlevlere sahip bir yaklaşımdır. Bu nedenle araştırma müzik performansında hareketin rolünün oldukça önemli bir olgu olduğunu savunmuştur.

Bu çalışmada, müzikal iletişim aracı olarak müzik performansında hareketin rolü tartışılmıştır. Çalışmada, performansçıların vücut hareketlerinin işlevlerine ve bu hareketlerin nasıl kontrol edildiğine değinilmiştir. Aynı zamanda ifade niyetlerini gerçekleştirmelerine nasıl katkıda bulduklarına da odaklanarak incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Enstrüman, hareket, müzik performansı

### *Abstract*

*Music and movement are two fundamentally interconnected elements. When we make music, we unconsciously perform controlled sequences of movements to produce certain sounds. For example, playing the piano involves moving our hands and fingers in a way that allows us to press the keys in a certain order. However, pianists don't just use their fingers to sing their performances. However, the arms, head, upper body, legs and feet are in constant motion independently of each other. Of course, this is an event that covers all instrument players, not just pianists.*

*This movement connection that shapes the work is not directly related to sound production. However, it is an approach that has both technical and communicative functions in shaping the tone produced, helping us coordinate with our performers together if we are playing in a group, and communicating our intent to express to the listeners. Therefore, the research argued that the role of movement in musical performance is a very important phenomenon.*

*In this research, the role of movement in musical performance as a musical communication tool is discussed. The study explained the functions of the body movements of the performers with examples and touched on how these movements were controlled. It has also been studied with a focus on how they contribute to the realization of their expressive intentions.*

**Keywords:** Instrument, movement, musical performance



## GİRİŞ

Müziğin iletilmesinde icracının rolü, performans müzikolojisi çalışmalarının başlamasından bu yana pek çok soru ve tartışmayı gündeme getiren bir konu olmuştur. Bu çalışma ile bu rolün ne olduğuna ve ne derece önem arz ettiğine dair daha iyi bir anlayış getirmeye çalışılarak karşılığında icracıları kendi uygulamalarını geliştirmeleri konusunda bilgilendirmeye yardımcı olunmuştur.

Schoenberg icracıların rolü için yorumcuların yorumlarının izleyici üzerinde anlaşılır kılınmasını sağlayacak bir performans çalışmasının gelişimine ve bununla birlikte bestecinin rolünden ayrılması gerektiğini savunmuştur. O dönemlerde performans esnasında icracının ve hareketin rolünü tartışmak ve görüşler belirtmek akımın bir parçası haline gelmiştir. Öyle ki Stravinsky ise performansta mükemmeliğin sırrının her şeyden önce icracının kendisine dayatılan kuralların bilincinde olmasını belirtmiştir (Sanders, 2010: 2).

### 1. Müzikte Hareketin Rolü

Müzik ve hareket özünde birbirine bağlıdır. Müzik yaptığımızda, belirli sesleri üretmek amacıyla kontrollü hareket dizileri gerçekleştiririz. Enstrüman çalarken sadece ellerimizi ve parmaklarımızı kullanmayız aynı zamanda bedenimizi müziğe dahil ederek müzik ve hareket koordinasyonunu sağlar kendimizi müzikle bütünleştiririz. Bu hareketler, ses üretimiyle doğrudan ilgili olmayabilir ancak üretilen tonu şekillendiren, bir grup içinde çalışırsak birlikte icracılarımızla koordinasyon içinde olmamıza yardımcı olan ve ifade etme biçimimizi dinleyicilere ileten hem teknik hem de iletişimsel işlevlere sahiptir.

Hareket, müzik üretimine bağlı olduğu kadar müzik algısına da bağlıdır. Başka birinin performansını deneyimlediğimiz zaman, o kişinin hareketlerinden kaynaklanan sesleri işitiriz. Sesli icrada ifade algımız, kullanılan hareketlerin türü ve kalitesine göre şekillenmektedir. Performans ifadesine ilişkin algılarımız aynı zamanda çalan müzisyenleri görüp duyamayacağımıza da bağlıdır. Müzisyenlerin vücut hareketleri ses üretimiyle doğrudan ilgili olmayan hareketler olsa bile oldukça bilgi iletmektedir (Bishop and Goebel; 2017: 1). Vücut hareketleri, icracıların müziği nasıl yorumladıklarını belirtmeye yardımcı olurken aynı zamanda niyetlerine dair ipuçları vererek hem seyircilerin hem de diğer icracıların bir sonraki notanın ne zaman geleceğini ve nasıl çalacağını tahmin etmelerini sağlamaktadır. Bu nedenle, ses ve hareket, müzikal iletişimin kritik araçları olarak görülmektedir.

Müzik ve hareket arasındaki bağlantı özellikle önemlidir çünkü çoğu müzik türünde ses üretmek için hareket gereklidir. İcracılar, eserleri yorumlarken, yorumlamak istediği duyguyu aktarma niyetlerine uygun sesli müzik üretebilirler.

Günümüzde müzikal iletişim aracı olarak hareketin rolü tartışılmaktadır. Bu tartışma ise performansçıların vücut hareketlerinin işlevlerini, bu hareketlerin nasıl kontrol edildiğine ve yorumlamada ifade biçimlerini gerçekleştirmelerine nasıl katkıda bulduklarına odaklanmayı doğurmaktadır. Buna istinaden birçok araştırmacı vücut hareketlerini araştırmak için farklı yöntemler olduğunu düşünüp çalışmalar yapmıştır. Çalışmalar ise aşağıda alt başlıklar halinde özetlenerek örneklendirmeler ile anlatılmaya çalışılmıştır.

#### 1.1. Vücut Hareketlerini Haritalama ve Ölçme Yöntemleri

Müzisyenlerin vücut hareketlerini inceleyen araştırmacılar, hareketlerin kendilerine mümkün olduğunca az müdahale ederken hareket analizi tekniklerinin incelemesi için hareket bilgilerini olabildiğince kesin olarak yakalayan kayıt tekniklerine ihtiyaç duymuşlardır (Goebel, Dixon and Schubert, 2014: 223).

Göze çarpmayan ve nispeten ucuz olan video kayıtları sıklıkla kullanılmaktadır (Tsay, 2013). Öncelikle ses ve video kayıtları büyük bir titizlikle hizalanmaktadır. Bu da video



kayıtlarını niteliksel olarak analiz edilecek olan hareketi yakalamanın etkili bir yolu haline getirmekte (örneğin sesli müzik) veya algısal deneyler için kullanılmaktadır (örneğin görsel-işitsel uyumsuzluk için toleransın değerlendirilmesi). Hatta son zamanlarda geliştirilen hareket izleme ve tanıma algoritmaları kullanılarak video verilerindeki vücut hareketlerinin bazı kinematik analizleri de mümkün hale gelmiştir (Castellano, Mortillaro, Camurri, Volpe and Scherer, 2008: 107).

### 1.2. Üç Boyutlu Hareket Yakalama Sistemleri

Üç boyutlu hareket yakalama sistemleri video kaydına bir alternatif sunmaktadır. Video kaydına nispeten avantajlı görünse de pahalıdır, önemli bilgi gerektirmekte ve performans alanları arasında taşınmaları zor sistemlerdir. Fakat performansçıların vücut eklemlerinin yörüngelerini çok yüksek uzamsal ve zamansal hassasiyetle haritalayabilmektedirler. Hareket yakalama sistemleri, hareketleri izleyebilmek için kızılötesi kameralar kullanılmaktadır. Üç boyutlu hareket yakalama sistemleri aktif ve pasif olmak üzere iki farklı tür sistem kullanılmaktadır. Pasif sistemde, performansçının vücudunun belirli noktalarına veri alıcı kablolar yapıştırılmakta, aktif sistemde ise kızılötesi kameralar kullanılmaktadır. Pasif sistemde kullanılan kablolardan kaynaklı performansçının hareket kabiliyetinin kısıtlanmasından ötürü uzmanlar, aktif sistemleri kullanmayı tercih etmektedirler. Bu sistemlerle vücut hareketleri gibi büyük ölçekli hareketler ile parmak hareketleri gibi küçük hareketlerin tamamı analiz edilebilmektedir (Bishop and Goebel, 2017: 2).

### 2. Büyüteç Altında Çalma Tekniği

Ses üreten hareketler, müzisyenlerin müzik aletlerinde ses oluşturmasını sağlayan hareketlerdir. Amaçları sesi rafine ve kontrollü bir şekilde üretmek veya değiştirmek olduğundan, hedefe yöneliktirler. Ton üretimi enstrümanların akustik sistemlerinin özelliklerine ve mevcut kontrol parametrelerine bağlı olduğundan, bu hareketler çalınan enstrümana göre de büyük ölçüde değişiklik gösterebilmektedir. Örneğin, yaylı çalgılarda, sol ve sağ el tarafından farklı hareketler gerçekleştirilir: Sağ, ses oluşturmak için yayı tellere doğru hareket ettirirken, sol el, klavyeye basarak perdeyi ve vibratoyu kontrol etmektedir. Bu yüzden sol ve sağ el hareketleri yüksek hassasiyetle koordine edilmelidir (Baader, Kazennikov and Wiesendanger, 2005: 11). Buna karşılık, klavyeli enstrümanlarda, iki el, hatta tek tek parmaklar bağımsız olarak farklı sesler üretir ve bu nedenle farklı derecelerde koordinasyon sergileyebilir. Müzisyenler bu hareketleri ve bunların edinim ve gelişimini genel olarak çalma tekniği olarak adlandırırılar.

### 3. Uzman Çalma Tekniğinde Bireysellik

Müzisyenler kişisel hareket stratejilerini uzun yıllar pratik gerektiren bir öğrenme süreciyle kazandıkça, tekrar etme yeteneği kazanmaktadırlar (Krampe and Ericsson, 1996: 331). Aynı zamanda, bazen aynı sesleri çıkarsa da çalma hareketleri diğer müzisyenlerinkinden giderek farklılaşabilmektedir.

Piyanistler arasındaki hareket kinematiki ve kas aktivitelerindeki bireysel farklılıklar, çeşitli davranışsal çalışmalarda da ele alınmıştır. On üç notadan oluşan iki melodiyi çalan dört piyanistin parmak ucu hareketlerinin kinematiki, Dalla Bella ve Palmer (2011) tarafından bireysel tanımanın temelini oluşturmuştur (Dalla Bella and Palmer, 2011: 1). Böylece, orijinal veriler bir PCA (Temel Bileşen Analizi) aracılığıyla indirgenmiştir. 5 ana bileşen, geri yayılma algoritmasına sahip iki katmanlı bir Sinir Ağı için girdi değişkenlerini oluşturmuştur. 18 yetenekli piyanistte, tekrarlayan tuş vuruşları sırasında omuz, dirsek, bilek ve parmak eklemlerindeki hızların şiddet ve tempo ile ilgili varyasyonları, farklı eklem koordinasyonuna ve regresyon katsayılarına göre üç gruba kategorize edilmiştir (Albrecht, Janssen, Quarz, Newell, and Schöllhorn, 2014: 2).



#### 4. Ses Üreten Hareketlerden Motor Geri Bildirimi

Ses üreten hareketler, üretilen dizilerin kontrolünü kolaylaştıran işitsel olmayan duyuşsal geri bildirim sağlamaktadır. Örneğın, bir tuşu vuruş sırasında parmaklar piyano yüzeyine dokunduğında, kinematik bir dönüm noktası oluşturmaktadır ve bu, piyanist tarafından sekansın zamanlamasını kontrol etmek için dokunsal bilgi olarak kullanılabilir ve ivme yörüngesindeki büyük bir değışikliği yansıtmaktadır. Bu durum, parmakla yapılan işaretlerde piyanistler daha hızlı ve daha yüksek sesle çaldığında daha sık görülmekte ve daha belirgin hale gelmektedir (Goebel and Palmer, 2008: 473).

Aynı bulgu, iyi klarnet performanslarının kinematik analizinde de tekrarlanmıştır. Ancak klarnet üzerindeki zamanlama, parmaklar yalnızca legato artikülasyonda iken kontrol edilebilmiştir. Diğer artikülasyon türlerinde ise (portato, staccato) dil, zamanlamayı parmaklarla birlikte veya parmaklardan bağımsız olarak (ton tekrarları) kontrol edilebilmiştir (Palmer, Koopmans, Loehr and Carter, 2009: 440). Hofmann ve Goebel (2016), klarnet üzerindeki dil ve parmak kuvvetlerinin koordinasyonunu araştıran bir çalışmada, dilin zamanlama kontrolünün, yalnızca parmakların zamanlama kontrolünden daha kesin olduğunu bulmuşlardır. Dil ve parmak koordinasyonu ise iyi dengelenmiş doğru zamanlamayı mümkün kılmıştır (Hofmann and Goebel, 2016: 1).

#### SONUÇ

Çalışmanın genel amacı müzik ve vücut hareketi arasındaki ilişkidir. Çünkü bu ilişki, performansçılar vücutlarını müziğe göre hareket ettirdiklerinde gözlemlenebilir ve deneyimlenebilir. Aynı zamanda araştırmada amaçlanan müzik ve vücut hareketlerinin aynı anda meydana gelen ve sanki birbirine benziyormuş gibi algılanabilecek örneklerini anlatabilmektir.

Bu çalışma, müzik performansı sırasında seslerin üretilmesi, şekillendirilmesi ve koordine edilmesiyle ilgili hareketlere odaklanmıştır. Farklı enstrüman çalan performansçılar tarafından kullanılan ses üreten icraların yanı sıra, müzisyenlerin amaçlanan zamanlamalarını eş performansçılara belirtmek için kullandıkları iletişimsel icraların özelliklerini açıklamıştır. Ayrıca, ses üreten hareketlerin beklenen sonucuna yönelik uzak bir odaklanmanın iyi bir performansa nasıl fayda sağlayabileceği tartışılmış ve başkalarının hareketlerini öngörmenin topluluk icracıları arasında koordinasyonu nasıl sağladığını göstermiştir.

Seyircinin performans sergilemelerine bakış açısı burada odak noktası olmasa da hem performanslarının gözlemlenmesi hem de ses üretiminin altında yatan icra türlerine aşinalık, seyircinin deneyimini şekillendirmektedir. Bu bağlamda bazen, izleyicinin performanslarına ilişkin algısı, sesli müziğe ilişkin algılarını bile etkileyebilmektedir (Tsay, 2013: 2).

Hareket, insanların günlük olarak deneyimledikleri müziğin çoğunun temelini oluşturmaktadır. Bununla birlikte, müzikal ses üretmek için geleneksel olarak gerekli olan hareketler kullanılmadan yapılan müziği de merak edebiliriz. Bu tür durumlar, bir icracının yerini bilgisayar sisteminin alması, canlı müzik performanslarının kaydedilmesi ve ardından mevcut bir enstrümanda icra edilerek üretilemeyen akustik efektleri içerecek şekilde değıştirilmesi veya bilgisayar müziğinin çevreyi içerecek şekilde tasarlanması durumunda ortaya çıkabilmektedir.

Gelecekteki araştırmaların bir amacı, müziği ses üreten ve iletişimsel hareketlerden ayırmanın hem icracıların hem de dinleyicilerin deneyimlerini nasıl etkilediğini belirlemek olmalıdır. Örneğın, dinleyicilerin sesli müzikteki ifade algıları, fiziksel hareketlerle ilişkili olmayan seslerin dahil edilmesinden nasıl etkilenir? gibi soruların cevabını içeren çalışmalar...



Müzik ve hareket arasındaki bağlantı uzun zamandır kabul edilmekte ve bu çalışmada anlatıldığı gibi, araştırmacılar sesli müzik üretiminde yer alan hareketleri değerlendirmeye ve tanımlamaya devam etmektedir. Aynı zamanda, makine öğrenimi ve ses mühendisliğindeki son gelişmeler, insan hareketinden faydalanmayan müzik yaratmak veya icra etmek için mevcut fırsatları genişletmektedir. Bu tür gelişmeler, araştırmacılara dikkate alınması gereken değerli yeni malzeme türleri sağlamaktadır.

1960'ların sonundan bu yana hem müzikologlar hem de müzisyenler, eski enstrümanların ve repertuarın yeniden canlanmasına ve yorumlayıcı tarzın yeniden inşasına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Burada ilginç olan tek bir repertuarın farklı enstrümanlarda farklı şekillerde çalınmasıdır. Yorumlama tarihindeki bu özellik, çeşitli kısıtlamaların müzikal performans üzerindeki etkilerini incelemek için eşsiz bir fırsat sağlamıştır. Müzik performansı, icracı, geleneksel yorumlayıcı, çalgı ve müzik eseri arasındaki etkileşimin sonucu olarak görülebilir. Bu benzersiz durum aynı zamanda müzikal planlar (projeler) ile performansları (başarıları) arasındaki gecikmeyi değerlendirmenin de bir yolu olarak görülmektedir (Goasdoué and Bril, 2016: 1).

İnsan hareketinden çok az yararlanan veya hiç yararlanmayan müzik biçimlerinin sistematik olarak incelenmesi, performans hareketlerinin sürekli incelenmesinin yanı sıra, müzik ve hareketin ne kadar eleştirel bir şekilde bağlantılı olduğunun da daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir.

#### KAYNAKÇA

- Albrecht, S., Janssen, D., Quarz, E., Newell, K. M., & Schöllhorn, W. I. (2014). Individuality of movements in music - Finger and body movements during playing of the flute. *Human Movement Science*, 35, 131144.  
[https://www.academia.edu/27215712/Individuality\\_of\\_movements\\_in\\_music\\_Finger\\_and\\_body\\_movements\\_during\\_playing\\_of\\_the\\_flute](https://www.academia.edu/27215712/Individuality_of_movements_in_music_Finger_and_body_movements_during_playing_of_the_flute), (Erişim Tarihi: 15.08.2023)
- Baader, A., Kazennikov, O., & Wiesendanger, M. (2005). Coordination of bowing and fingering in violin playing. *Cognitive Brain Research*, 23(23), 436443.  
[https://www.researchgate.net/publication/26865517\\_Bimanual\\_Coordination\\_of\\_Bowing\\_and\\_Fingering\\_in\\_Violinists-Effects\\_of\\_Position\\_Changes\\_and\\_String\\_Changes](https://www.researchgate.net/publication/26865517_Bimanual_Coordination_of_Bowing_and_Fingering_in_Violinists-Effects_of_Position_Changes_and_String_Changes), (Erişim Tarihi: 25.03.2023)
- Bishop, L. and Goebel, W. (2017). Music and movement: Musical instruments and performers. In R. Ashley & R. Timmers (Eds.), *The Routledge Companion to Music Cognition* (pp. 349–361). New York: Routledge. This version is a final preprint of the chapter prepared by the authors.
- Castellano, G., Mortillaro, M., Camurri, A., Volpe, G., & Scherer, K. (2008). Automated analysis of body movement in emotionally expressive piano performances. *Music Perception*, 26, 103120.  
[https://www.researchgate.net/publication/249978377\\_Automated\\_Analysis\\_of\\_Body\\_Movement\\_in\\_Emotionally\\_Expressive\\_Piano\\_Performances](https://www.researchgate.net/publication/249978377_Automated_Analysis_of_Body_Movement_in_Emotionally_Expressive_Piano_Performances), (Erişim Tarihi: 23.03.2023)
- Dalla Bella, S., & Palmer, C. (2011). Rate effects on timing, key velocity, and finger kinematics in piano performance. *PLoS One*, 6(6), e20518.  
[https://www.researchgate.net/publication/51469651\\_Rate\\_Effects\\_on\\_Timing\\_Key\\_Velocity\\_and\\_Finger\\_Kinematics\\_in\\_Piano\\_Performance](https://www.researchgate.net/publication/51469651_Rate_Effects_on_Timing_Key_Velocity_and_Finger_Kinematics_in_Piano_Performance), (Erişim Tarihi: 16.08.2023)



- Goebel, W., & Palmer, C. (2008). Tactile feedback and timing accuracy in piano performance. *Experimental Brain Research*, 186(3), 471479. doi:10.1007/s00221-007-1252-1  
[https://www.researchgate.net/publication/5658979\\_Tactile\\_feedback\\_and\\_timing\\_accuracy\\_in\\_piano\\_performance](https://www.researchgate.net/publication/5658979_Tactile_feedback_and_timing_accuracy_in_piano_performance), (Erişim Tarihi: 24.04.2023)
- Goebel, W., Dixon, S., and Schubert, E. (2014). Quantitative methods: Motion analysis, audio analysis, and continuous response techniques. In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in music performance – Empirical approaches across styles and cultures* (pp. 221239). Oxford: Oxford University Press.
- Hofmann, A., & Goebel, W. (2016). Finger forces in clarinet playing. *Frontiers in Psychology. Performance Science*, 7, 1140.  
[https://www.researchgate.net/publication/305891595\\_Finger\\_Forces\\_in\\_Clarinet\\_Playing](https://www.researchgate.net/publication/305891595_Finger_Forces_in_Clarinet_Playing), (Erişim Tarihi: 16.08.2023)
- Krampe, R. T., & Ericsson, K. A. (1996). Maintaining excellence: deliberate practice and elite performance in young and older pianists. *Journal of Experimental Psychology: General*, 125(4), 331359.  
[https://clinica.ispa.pt/ficheiros/areas\\_utilizador/user11/7\\_-\\_maintaining\\_excellence\\_deliberate\\_practice\\_and\\_elite\\_performance\\_in\\_young\\_and\\_older\\_pianists.pdf](https://clinica.ispa.pt/ficheiros/areas_utilizador/user11/7_-_maintaining_excellence_deliberate_practice_and_elite_performance_in_young_and_older_pianists.pdf), (Erişim Tarihi: 23.03.2023)
- Palmer, C., Koopmans, E., Loehr, J. D., & Carter, C. (2009). Movement-related feedback and temporal accuracy in clarinet performance. *Music Perception*, 26, 439450.  
[https://www.researchgate.net/publication/242317026\\_Movement-Related\\_Feedback\\_and\\_Temporal\\_Accuracy\\_in\\_Clarinet\\_Performance](https://www.researchgate.net/publication/242317026_Movement-Related_Feedback_and_Temporal_Accuracy_in_Clarinet_Performance), (Erişim Tarihi: 01.08.2023)
- Rémi, G. and Blandine, Br. (2005). The Role of Instrument Properties in Music Performance: Variations in Sound and Movements Induced by Baroque-Violin Playing. Harry Heft; Kerry L. Marsh. *Studies in Perception and Action VIII: Thirteenth international Conference on Perception and Action*, Psychology Press, 2005, 978-0415652100. halshs-01383595  
<https://shs.hal.science/halshs-01383595>, (Erişim Tarihi: 23.03.2023)
- Sanders, N. (2010). Between Process and Product: Music and/as Performance, Musicology Assignment 2, M00230822.
- Tsay, C. J. (2013). Sight over sound in the judgment of music performance. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 110(36), 1458014585.  
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3767512/>, (Erişim Tarihi: 14.08.2023)



## Müziyenlerde Performans Kaygısı

### *Performance Anxiety In Musicians*

Selin Oyan Küpeli

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

selinoyankupeli@gmail.com

### Özet

Müzik performansı kaygısı (MPK), herhangi bir psikolojik sıkıntı durumu, güven kaygısı ve bütün bu faktörlerin performans kalitesi üzerindeki olumsuz etkilerinden kaynaklanan zayıflatıcı bir zorluktur. Genellikle bu zorluk bireylerin müzik kariyerinin başlarında başlamakta ve performans başarısını, sürdürülebilirliğini olumsuz etkilemektedir.

Dünyada müzik performans kaygısı ile ilgili birçok çalışma bulunmakta ve bu çalışmaların çoğu yaş ve cinsiyet gibi biyolojik özelliklere odaklanmaktadır. Bu çalışmada müzik performans kaygısının psikoloji üzerindeki etkileri, cinsiyet, yaş, müzik türü ve performans bağlamı ile ilgili ilişkisi kategorize edilerek incelenmiştir. Bu faktörlerin, müziyenlerde performans kaygısını tahmin etmede ve bununla baş etmede geçerli olduğu tespit edilmiştir.

Araştırmanın amacı, sosyal anksiyete hastalıklarının (kaçınma, utanma, aşağılanma korkusu, toplum önünde konuşamama, performans kaygısı ve sosyal etkileşim) belki de doğrudan ilişkili olduğu düşünülen müzik performans kaygısının sebeplerine ve çözüm önerilerine yardımcı olabilmektir.

Araştırma betimsel bir araştırma olup, yazılı kaynaklara ve öğrenci performansları üzerindeki gözlemlere dayalı bir yöntem ile yaklaşmıştır. Çalışma, müzik performans kaygısı yaşayan tüm bireylere ve performansa dayalı mesleğe sahip tüm eğitimcilere kaygı unsurunu anlama, kabullenme ve başa çıkma konusunda anlamlandırma açısından yol gösterici olabileceğinden önemli olduğu düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik performans kaygısı (MPK), performans, psikoloji, sosyal etkileşim

### *Abstract*

*Music performance anxiety (MPA) is a debilitating challenge arising from any state of psychological distress, confidence anxiety, and the negative effects of all these factors on performance quality. Usually, this difficulty starts at the beginning of the individual's music career and negatively affects the success and sustainability of performance.*

*There are many studies on music performance anxiety in the world, and most of these studies focus on biological characteristics such as age and gender. In this study, the effects of music performance anxiety on psychology were examined by categorizing its relationship with gender, age, music genre and performance context. These factors have been found to be valid in predicting and coping with performance anxiety in musicians.*

*The aim of the research is to help the causes and solution suggestions of music performance anxiety, which is thought to be directly related to social anxiety disorders (avoidance, embarrassment, fear of humiliation, inability to speak in public, performance anxiety and social interaction).*

*The research is a descriptive study, and it was approached with a method based on written sources and observations on student performances. The study is thought to be important*





*as it can guide all individuals who have music performance anxiety and all educators with performance-based professions in terms of understanding, accepting and coping with the anxiety factor.*

**Keywords:** *Music performance anxiety (MPA), performance, psychology, social interaction*

## GİRİŞ

Profesyonel müzisyenler, müzisyen olarak kimliklerine son derece bağlı, özsaygılarını yani kişinin içsel bir değere sahip olduğu görüşünü, müzikal öz-yeterliliklerinden, kişinin enstrümanında iyi performans gösterebileceğine olan inancından ayırmayı zor bulmaktadırlar. Bu denli özverili bir çalışma, müzisyenleri, aktörleri ve dansçılar gibi diğer üst düzey sanatçıları, performans sanatçısı olarak başarısız olurlarsa insan olarak da başarısız olacakları algısı nedeniyle kaygıya karşı daha savunmasız hale getirmektedir (Kenny, 2011: 264). Bu nedenle müzisyenlerin çoğu, neredeyse tüm kimliklerini ve öz-değer duygularını müzikal kimliklerine yatırmaktadır. Bu yüzdendir ki hiçbir müzisyen, çaldığı bir enstrümanı sadece bir enstrüman olarak, yaptığı müziği de sadece bir müzik olarak görmemektedir. Bu his sanatın ta kendisi ve bir yaşam biçimidir.

Hayatın bu denli dönüm noktasına konulan bir yaşam biçimi, beraberinde de birçok performans kaygısı hissi getirmektedir. Performansımı geliştiremezsem, performansında gerileme olursa, başarısız geçen performans sonrası o yapamama kaygısı geçmezse ve hayatımın odağına yerleşirse gibi birçok soruyu zihinde taşıyarak ilerlemek ciddi anksiyete sorunlarına yol açmakta ve yaşamın devamında da ciddi kaygıları beraberinde getirmektedir.

Bu çalışmada, performans kaygısının yaşam boyunca devam edebilecek tüm gelişimsel yörünge üzerinde sahip olabileceği geniş kapsamlı etkileri anlatılmaya çalışılacaktır. Müzisyenler, benlik kavramlarının ve performans kaygılarının gelişimiyle bağlantılı olarak erken yaşamlarının keşfedilmesini teşvik eden terapötik bir ilişkiye girene kadar, çok uzun zaman önce meydana gelen olayların müzik üzerinde bir etkisi olabileceği fikrini genellikle reddetmektedirler (Kenny, 2011: 266). Elbette ki bu durum sadece kişilerin kendi yaşadığı kaygıları ile ilgili değil, ebeveynleri ve hatta ebeveynleriyle olan ilişkileri ile de bağlantılıdır.

### 1. Müzik Performansı Kaygısı

Müzik performansı kaygısı (MPK), yaygın ve sıklıkla zayıflatıcı bir zorluktur. Kaygı, performans kalitesini olumsuz etkiler, psikolojik sıkıntı yaratır ve güvendedeki bozulmalar performanstan kopma derecesine kadar ilerlemektedir. MPK tipik olarak müzik kariyerinin başlarında başlamakta ve böylece performans başarısını, kariyer sürdürülebilirliğini olumsuz etkilemektedir.

MPK ile ilişkili araştırma yapılan çoğu çalışmaların, yaş ve cinsiyet gibi biyolojik özelliklerle doğrudan etkileşimin olduğuna odaklanılmıştır. Bu özellikler, sürekli kaygı, sosyal fobi ve mükemmeliyetçilik gibi psikolojik özellikler ile cinsiyet, yaş, müzik türü ve performans bağlamı gibi ilişkili faktörlerin etkileşimidir. Bu faktörlerin, müzisyenlerde performans kaygısını tahmin etmede ve bununla baş etmede geçerli olduğu tespit edilmiştir (Osborne and Kirsner, 2022: 2).

#### 1.1. Solo ve Grup Performansları

Sosyal anksiyete korkuları iki ana bağlam içermektedir: resmi performans (örn. topluluk önünde konuşma veya müzik performansı), sosyal etkileşim ve korku MPK'da olduğu gibi toplum içinde konuşmak veya performans göstermekle sınırlı olduğunda, sosyal anksiyete teşhisine yalnızca performans belirleyicisi eklenebilmektedir. Olumsuz değerlendirilme korkusu, çeşitli durumlarda sosyal anksiyetesi olan bireylerin temel endişesidir (Weeks,



Heimberg, Fresco, Hart, Turk, Schneier and Liebowitz, 2005: 179). Örneğin, bir kişi bir partideyken garip olarak değerlendirilmekten korkabilir veya bir konuşmacı, dinleyiciler tarafından yetersiz olarak değerlendirilmekten korkabilir. Benzer şekilde, MPK taşıyan kişiler, özellikle müzik performansı sırasında olumsuz değerlendirilmekten korkabilmektedirler.

Müzik performansı, son derece açık solo performanslardan büyük grup performanslarına ve müzisyenin tek başına çaldığı uygulama durumlarına kadar uzanmaktadır. Bu değişken performans ortamları önemli olarak algılanmaktadır çünkü MPK içerisinde bir müzisyen bunu yalnızca geniş bir seyirci önünde profesyonel olarak performans sergilerken deneyimleyebilmektedir.

## 2. Müzik Performansını Etkileyen Faktörler

### 2.1. Davranışlar

MPK'nın bilişsel ve fizyolojik etkileri, müzisyen davranışları olarak görülmektedir. Örneğin, bu kaygıyı taşıyan müzisyenler solo performanslarını en aza indiren ve/veya kendi beceri düzeylerinin altında kalan repertuarları seçebilmekte, bu da eğitimsel ve mesleki açıdan olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Matematik ve spordaki sınavlar veya yarışmalar gibi diğer değerlendirme durumlarında tipik olan kaygıyı azaltmak için müzisyenler, performans sergilemekten tamamen kaçınabilmektedirler (Osborne and Kirsner, 2022: 10). Ne yazık ki bu, performans kabiliyetine dair olumlu kanıtlar sağlayabilecek performans fırsatlarını ve beceri geliştirme alanlarını belirlemek için problem çözme fırsatlarını sınırlamaktadır. Zamanla, kişinin kaygı ile başa çıkma düşünceleri repertuvara ve müzik performans becerilerine yansır (Kenny, 2011: 286). Bu döngü daha sonra gelecekteki bir performans korkusu olasılığını, sıkıntıyı ve müzik öğreniminden tamamen kopma olasılığını da arttırmaktadır. Bu şekilde, kaygı güdümlü kaçınma davranışları, motivasyon eksikliğine yol açabilir.

### 2.2. İlişkili Faktörler

Bireyin kaygıyı olumlu ya da olumsuz yorumlamasında çeşitli faktörler aracılık etmektedir. Bunlar, performans geçmişi, yüksek uyarılma düzeyleriyle ilgili önceki deneyimleri, beceri veya görev alma derecesi, kendine güven, kişinin yeteneğine olan inancı ve fiziksel, bilişsel kaygı belirtileri üzerindeki kontrolü içermektedir (Kenny, 2011: 288).

### 2.3. Cinsiyet

Cinsiyetin MPK üzerindeki etkisini inceleyen çalışmalar genel olarak kadınların MPK yaşama olasılığının erkeklerden önemli ölçüde daha yüksek olduğu sonuca varmıştır. (Bandelow and Michaelis, 2015: 328). Ancak bu bulgular, farklı yaş grupları ve performans bağlamında değişiklik göstermektedir. Kenney, Driscoll and Ackermann, 2014'e göre, otuz yaşından küçük, senfonide profesyonel olarak çalan kadın müzisyenler özellikle hassastır. Ayrıca yaşları 17-67 arasında değişen üniversite öğrencileri ve öğretim üyelerinde de kadınlar önemli ölçüde sıkıntı yaşamaktadır. MPK'nın kariyerlerini doğrudan etkilediğini belirtmektedir (Kenney, Driscoll and Ackermann, 2014: 19). 18-23 yaş arasındaki öğrenciler arasında, erkekler, kadınlara göre önemli ölçüde daha yüksek fizyolojik uyarılma (artan kalp hızı) göstermişlerdir ancak kadınlar, erkeklere göre daha yüksek kaygı durumu taşımaktadırlar (Abel and Larkin, 1990: 174). MPK'nın cinsiyetler arasındaki fizyolojik ve psikolojik görünümündeki farklılık, özellikle çocukluk ve ergenlik döneminde daha belirgin görünmektedir.

### 2.4. Yaş

Performansların yıllar içinde ve farklı deneyimler üzerinde derin etkileri olabilmektedir. Profesyonel orkestra müzisyenlerinin birçoğu, devam eden MPK'nı önceden sergiledikleri kötü performans deneyimleri olarak tanımlamaktadırlar (Ackermann, Kenny, O'Brien and Driscoll, 2014: 6). Ergenlerde MPK on beş yaşında zirveye ulaşmaktadır. (Osborne & Kenny, 2005: 315). Bir müzik aletini yedi yaşında veya daha küçük yaşta öğrenmeye başlayan öğrenciler,



enstrümanlarını öğrendikleri, uyguladıkları veya çaldıkları yılların sayısından bağımsız olarak daha düşük MPK taşımaktadırlar. Bu durum, aile üyeleri ve öğretim personeli tarafından koşulsuz olumlu pekiştirme olasılığının artması ve daha fazla sayıda halka açık performanstan ve erken yaşta müziğe ve deneyime başlamaktan kaynaklanıyor olabilmektedir (Osborne and Kirsner, 2022: 14). Bu bulgular ise MPK'nın hem doğuştan hem de öğrenilmiş özelliklerinin önemine işaret etmektedir.

## SONUÇ

Bir performanstan önce, performans sırasında veya sonrasında kaygı yaşamak, doğası gereği olumsuz olarak değerlendirilmemektedir. Bu durum herhangi bir zorlu durumla yüzleşmek için bize enerji sağlayan doğal sinir sistemimizin tepkisidir. Bu nedenle aşırı olmamak kaydıyla kaygı, performansı arttırabilir.

Müzik performansı kaygısı müzikal yeterlilik ile fiziksel ve psikolojik birleşimin sinerjisi ile karakterize edilen optimal bir performansa ulaşmanın bir parçasıdır (Osborne, 2016: 422). Optimum veya zirve bir performansın (sanatçıların en iyi performansı gösterdiklerini düşündükleri ve hissettikleri performans), hataların az olduğu ve/veya küçük sorunların hızla giderildiği performans olduğunu hatırlayarak, müzik performansında psikolojik durum desteklenebilir. Performansların (başarılı ve başarısız) öz yansımaları, gelecekteki performansın nasıl iyileştirileceğine dair değerli bilgiler sağlamaktadır (Osborne and Kirsner, 2022: 33). Böylece müzisyenler, psikolojik becerileri teknik pratikle bütünleştirerek, performans kaygısını kontrol etme ve müzik performansını optimize etme becerilerini geliştirebilirler.

Müzik performansı kaygısının önlenmesi, yönetimi ve tedavisine yönelik teori ve araştırma odaklı bir listeyle araştırmanın sonucuna ulaşılabilir. Ancak bu çalışma ile müziğin özel alanı dışındaki psikoloji, felsefe, psikanaliz, psikoterapi ve tıp literatüründe yer alan performans, kaygı, kaygı bozuklukları ve performans kaygısı hakkındaki geniş literatür arasında gerekli bağlantıları sağlandığı düşünülmektedir. Performans kaygısı, yeni nesil müzik araştırmacılarını, alanını ileriye taşıyacak yeni hipotezleri uygulamaya, değiştirmeye, geliştirmeye ve test etmeye teşvik edecektir.

## KAYNAKÇA

Abel, J. L., & Larkin, K. T. (1990). Anticipation of performance among musicians: Physiological arousal, confidence and state anxiety. *Psychology of Music*, 18(2), 171–182.

[https://www.researchgate.net/profile/KevinLarkin/publication/247733105\\_Anticipation\\_of\\_Performance\\_among\\_Musicians\\_Physiological\\_Arousal\\_Confidence\\_and\\_State-Anxiety/links/56f0937c08ae584badc936e5/Anticipation-of-Performance-among-Musicians-Physiological-Arousal-Confidence-and-State-Anxiety.pdf](https://www.researchgate.net/profile/KevinLarkin/publication/247733105_Anticipation_of_Performance_among_Musicians_Physiological_Arousal_Confidence_and_State-Anxiety/links/56f0937c08ae584badc936e5/Anticipation-of-Performance-among-Musicians-Physiological-Arousal-Confidence-and-State-Anxiety.pdf) (Erişim Tarihi: 15.07.2023)

Bandelow, B., and Michaelis, S. (2015). Epidemiology of anxiety disorders in the 21st century. *Dialogues in Clinical Neuroscience*, 17(3), 327–335.

[https://www.researchgate.net/publication/283656379\\_Epidemiology\\_of\\_anxiety\\_disorders\\_in\\_the\\_21st\\_century](https://www.researchgate.net/publication/283656379_Epidemiology_of_anxiety_disorders_in_the_21st_century), (Erişim Tarihi: 25.08.2023)

Kenny, D.T. (2011). *The Psychology of Music Performance Anxiety*. Oxford: Oxford University Press.



- [https://www.researchgate.net/publication/300222747\\_Common\\_themes\\_in\\_the\\_lives\\_of\\_performing\\_musicians](https://www.researchgate.net/publication/300222747_Common_themes_in_the_lives_of_performing_musicians), (Erişim Tarihi: 23.03.2023)
- Osborne, M. S., & Kenny, D. T. (2005). Development and validation of a music performance anxiety inventory for gifted adolescent musicians. *Journal of Anxiety Disorders*, 19(7), 725–751.
- [https://www.researchgate.net/publication/7684074\\_Development\\_and\\_validation\\_of\\_a\\_music\\_performance\\_anxiety\\_inventory\\_for\\_gifted\\_adolescent\\_musicians](https://www.researchgate.net/publication/7684074_Development_and_validation_of_a_music_performance_anxiety_inventory_for_gifted_adolescent_musicians), (Erişim Tarihi: 23.03.2023)
- Osborne, M. S. (2016). Building performance confidence. In G. E. McPherson (Ed.), *The child as musician: A handbook of musical development* (2nd ed., pp. 422–440). Oxford: Oxford University Press.
- [https://www.researchgate.net/publication/264310989\\_Building\\_performance\\_confidence](https://www.researchgate.net/publication/264310989_Building_performance_confidence), (Erişim Tarihi: 25.03.2023)
- Osborne, M. S., and Kirsner, J. (2022). Music performance anxiety. In G. E. McPherson (Ed.), *Oxford Handbook of Music Performance* (Vol. 2, pp. 204-231). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190058869.013.11>
- Weeks, J. W., Heimberg, R. G., Fresco, D. M., Hart, T. A., Turk, C. L., Schneier, F. R., & Liebowitz, M. R. (2005). Empirical validation and psychometric evaluation of the Brief Fear of Negative Evaluation Scale in patients with social anxiety disorder. *Psychological Assessment*, 17, 179–190. doi:10.1037/1040–3590.17.2.179.
- [https://www.researchgate.net/publication/7716098\\_Empirical\\_Validation\\_and\\_Psychometric\\_Evaluation\\_of\\_the\\_Brief\\_Fear\\_of\\_Negative\\_Evaluation\\_Scale\\_in\\_Patients\\_With\\_Social\\_Anxiety\\_Disorder](https://www.researchgate.net/publication/7716098_Empirical_Validation_and_Psychometric_Evaluation_of_the_Brief_Fear_of_Negative_Evaluation_Scale_in_Patients_With_Social_Anxiety_Disorder), (Erişim Tarihi: 25.03.2023)



## Beklenmedik Değişimlerde Dört İcracı: Samuel Barber Opus 6/I

### *Four Performers in Unexpected Changes: Samuel Barber Op. 6/I*

Senem Hazal Taşar

Hacettepe Üniversitesi

senemhazal@hotmail.com

#### Özet

20. Yüzyıl'ın önde gelen Amerikalı bestecilerinden Samuel Barber, eserlerinde sıklıkla beklenmedik değişim anları yaratır. Barber'ın müzik dilindeki en önemli unsurlardan biri olan bu durum, bestecinin Op. 6 Viyolonsel Sonatı'nda da kendini gösterir: Gerek armonik ve ritmik yapılarda gerekse nüans ve hız düzeyinde meydana gelen bu beklenmedik değişimler, müzikal fikirleri birbirlerine bağlamak için kullanılan adeta birer gereçtir. Böylece besteci, yeni müzik tasarımına geçişi, herhangi bir hazırlık olmaksızın sağlar ve dinleyicinin algısına doğrudan müdahil olur. Öyleyse bu noktada, besteci ve dinleyici arasında köprü olan icracının bu beklenmedik değişim anlarını nasıl yorumladığı önem kazanır. Bu çalışmada; Gregor Piatigorsky, Sheku Kanneh-Mason, Kristine Blaumane ve Christian Poltera'nın Opus 6'nın ilk bölümüne ilişkin yorumları mercek altına alınmış, bu dört icracının yorumundaki gürlük, hız ve süre gibi katmanlar Audacity programı yardımıyla açığa kavuşturulmuştur. Bu yolla, söz konusu beklenmedik değişimlerin icracılar tarafından ne şekilde ele alındığı değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Samuel Barber, beklenmedik değişimler, Viyolonsel Sonatı, müzik performansı analizi

#### Abstract

*One of the 20th century's leading American composers, Samuel Barber, often creates unexpected change moments in his works. These moments are among the most important elements of Barber's musical language, and they are also seen in his Cello Sonata Op. 6: These unexpected changes in harmonic and rhythmic structures, as well as in the level of nuance and tempo, are almost like tools used to connect musical ideas. Thus, the composer makes the transition to the new musical design without any preparation and directly intervenes in the listener's perception. At this point, it becomes important how the performer, as the bridge between the composer and the listener, interprets these unexpected change moments. In this study, Gregor Piatigorsky, Sheku Kanneh-Mason, Kristine Blaumane and Christian Poltera are examined, and layers such as nuance, tempo and duration in the interpretations of these four performers are revealed with the help of Audacity software. In this examination, the way these unexpected changes are handled by the performers is evaluated.*

**Keywords:** Samuel Barber, unexpected changes, cello sonata, music performance analysis

#### GİRİŞ

Samuel Osborne Barber, 9 Mart 1920'de Pennsylvania, West Chester'da dünyaya gelmiştir. (Heyman, 1992: 7-8). On yaşında, ilk opereti olan *The Rose Tree*'yi kaleme alan Barber, 1924'te lise mezuniyetinden iki yıl önce Philadelphia'daki Curtis Müzik Enstitüsü'nün kuruluşunun henüz ilk yılında İtalyan besteci Rosario Scalero'nun kompozisyon öğrencisi olmuştur (Vest, 2014: 9). Barber, 1928 yılında Avrupa seyahati yapmış ve bu gezi bundan böyle Avrupa toplumu ve kültürü ile yaşadığı *romantizmin* temellerini atmıştır ve içinde pek çok deneysel bestecinin yer aldığı bir kuşağın üyesi olmasına karşın, hep kendi yolunu takip etmiş, yaşamı boyunca geleneksel türlere ve lirik ezgilere duyduğu ilgiyi sürdürmüştür (Heyman,



1992: 53). Barber'ın başarılarla dolu kariyeri, onun “Amerika'nın en büyük bestecilerinden biri” olarak anılmasına sebep olmuştur (Mascho, 2014: 10).

Barber, Viyolonsel Sonatı'nı bestelemeye 1932 yılında başlamış, ancak eser 1936'da yayınlanmıştır (Friedewald, 1957: 166). Op. 6 Viyolonsel Sonatı, bestecinin yaşamında “bir dönüm noktası, geçmişten kaçış ve geleceğe yolculuk” olarak görülebilir (Mascho, 2014: 10). Bu nedenle, Barber'a hem *Pulitzer* hem de *Prix de Rome* ödüllerini kazandıran söz konusu eser (Friedewald, 1957: 166), müzik teorisi ve bestecilik açısından önemli unsurlar barındırmaktadır. Besteci, müziksel ifade edişinin en karakteristik özelliklerinden birini bu eserinde de ustalıkla yansıtır: Beklenmedik değişimler...

Taşar'ın 2023 yılında yayınlanan “Samuel Barber'ın Opus 6 Viyolonsel Sonatı'nın İlk Bölümünde Biçimsel Yapı ve *Beklenmedik Değişimler*” başlıklı yüksek lisans tezinde açıkça görülür ki besteci, armonik ve ritmik unsurların yanı sıra nüans düzeylerinde de *beklenmedik değişim* anları yaratarak bölüme biçim verir. Dolayısıyla bu anlar, yorumcu açısından sorgulanması gerekli bir problemi gün yüzüne çıkarır. Problemin ne olduğunu kavramak için Mascho'nun, 2014'te yayınlanan ve eserin icrasını merkeze alan yüksek lisans tezinde, eserdeki ani ve beklenmedik değişimleri nasıl yorumladığına bir göz atalım:

Viyolonsel Sonatı'nın performansında ortaya çıkan en büyük zorluk, Barber'ın kullandığı kompozisyon öğelerinin karmaşıklığı sebebiyle oluşan uyum eksikliğidir. Bu karmaşıklık; ritimdeki ani değişimler, tempodaki yavaşlamalar ve hızlanmalar, dinamiklerin beklenmedik değişimi ve icraya dair *çoklu talimatlar*<sup>77</sup> gibi unsurlara, neredeyse her zaman *birleşik* olarak rastlanması nedeniyle ortaya çıkar (Mascho, 2014: 30-31).

Anlaşılan burada, müzik performansı analizi açısından kıymetli bir saha vardır. Bu nedenle çalışmada, bahsi geçen beklenmedik değişim anlarının öncesi, esnası ve sonrası değerlendirilmek üzere şu dört icracının yorumları karşılaştırılmıştır: Sheku Kanneh-Mason, Gregor Piatigorsky, Kristine Blaumane ve Christian Poltéra...

## YÖNTEM

Çalışmada gerçekleştirilen analiz için, 1936 yılında yayımlanan G. Schirmer, Inc. edisyonu esas alınmıştır.

Çalışmanın asıl konusuna başlamadan önce beklenmedik değişim anlarının ne olduğunu kavramak gerekmektedir. Bu yüzden Taşar'ın tespit ettiği 10 değişim anından birini örnek olarak inceleyelim:

<sup>77</sup> Orijinal ifade, “multiple performance instructions”dır.



Şekil 1. ö108-110

Ortak seslerden yararlanıp farklı ton merkezlerini vurgulayan bir armonik seyir izlenirken ö<sup>78</sup>108'in sonunda sol elde arpej, sağ elde ise akor şeklinde görülen si minör sonoritesi, söz konusu tonun devam edeceği yönünde bir beklenti oluşturur. Fakat ö109.1'de beklenmedik bir şekilde, re minör tonalitesi görülür ve hem ses organizasyonu hem de yapısal unsurlar açısından ani bir değişim algısı oluşturur (Taşar, 2023: 29).

Bu örneğin ardından çalışmanın asıl irdelediği konuya dönelim: İcracılar, bu beklenmedik değişim anlarını nasıl yorumlamıştır? Buna göre, bölümde yer alan 10 beklenmedik değişim anı (Taşar, 2023: 34), dört icracının yorumlarını karşılaştırmaya imkan verecek şekilde incelenmiş ve tablolaştırılmıştır (bkz. Tablo 1). Ancak çalışmanın hacmini artırmamak için sunulmak üzere 3 kesit seçilmiş ve bu kesitler, şu performanslar üzerinden değerlendirilmiştir:

- Sheku Kanneh-Mason ve Isata Kanneh-Mason
  - A Decca Classics Recording; 2021 Universal Music Operations Limited
- Gregor Piatigorsky ve Ralph Berkowitz
  - Radio Corporation of America; 1948 RCA Records Pressing Plant
- Kristine Blaumane ve Jacob Katsnelson
  - Quartz Music; 2007

<sup>78</sup> Ölçü



- Christian Poltéra ve Kathryn Stott
  - Bis Records; 2013

Seçilen kesitler öncelikle nota ile karşılaştırılmış ve burada, icracıların yapmış oldukları farklılıklar saptanmıştır. Daha sonra bu farklılıklar, audacity programı ile doğrulanmıştır. Üç kesitin değerlendirmesinde, nota dışı yapılan her bir artikülasyon ögesi ayrı renkle eşleştirilmiştir. Buna göre, tüm icracılar tarafından yapılmış olan farklılıklar kırmızı ile; yalnız Piatigorsky'nin tarafından yapılanlar yeşil; Blaumane ve Poltera'nınkiler mavi; Piatigorsky, Blaumane ve Poltera'nın gerçekleştirdikleri ise turuncu ile işaretlenmiştir.

### ANALİZ

Aşağıdaki tabloda, bölümde yer alan beklenmedik değişim anlarının icracılar tarafından nasıl yorumlandıkları görülmektedir.

**Tablo 1. Beklenmedik Değişimlerde Yorum Farkları<sup>79</sup>**

| ö       | n                  | M.y.                | P.y.        | B.y.                | C.P.y.              |
|---------|--------------------|---------------------|-------------|---------------------|---------------------|
| 28      | <i>sf</i> [♪]      |                     | [uzun]      | <i>ten.</i>         | <i>ten.</i>         |
| 38-39   | - <i>pp</i>        | <i>ten. ve rit.</i> | ≡           | <i>ten. ve rit.</i> | <i>ten. ve rit.</i> |
| 42      | <i>mf.....pp</i>   | [gecikerek]         | ≡           | [uzun ve gecikerek] | [uzun ve gecikerek] |
| 58      | ≡                  | <i>ten.</i>         |             |                     |                     |
| 66-67   | <i>p</i> <i>ff</i> | ≡                   | <i>p</i> ≡  | ≡ [gecikerek]       | ≡ [gecikerek]       |
| 105-106 | -                  |                     |             |                     |                     |
| 108-109 | [♪.] ≡             |                     | ≡           |                     | [uzun]              |
| 116-117 | ≡                  |                     | <i>rit.</i> | <i>ten. ve rit.</i> | <i>ten. ve rit.</i> |
| 120     | <i>mf.....pp</i>   | [gecikerek]         | [gecikerek] | [uzun ve gecikerek] | [uzun ve gecikerek] |
| 136     | ≡                  |                     |             |                     |                     |

Çalışmada analiz edilecek üç kesit aşağıda yer almaktadır:

- ö66-67
- ö116-117
- ö120

#### ö66-67

<sup>79</sup> ö: ölçü numarası, n: nota, M.y: Mason'un Yorumu, P.y: Piatigorsky'nin Yorumu, B.y: Blaumane'nin Yorumu, C.P.y: Christian Poltera'nın Yorumu





Şekil 2. ö61-68

ö65’de görülen Alman altılı akoru (la bemol - do - mi bemol - fa diyez), tonal armoni kuralları gereği do eksenli Majör ya da minör bir tona çözülme beklentisi oluşturmaktadır. Her ne kadar ö66’nın son sekizliğinde bu beklenti karşılanmışsa da beklenmedik değişim anı tam da bu noktada yer alır. Çünkü söz konusu çözülme, müzikteki enerji sönümlenmesinin hemen ardından subito *ff* gürlük düzeyi ile gerçekleşir. Böylece, kırmızı işaretli alanda bölümün Gelişme bölmesi başlar ve besteci burada müziğin karakteri yönünden hiçbir hazırlık yapmadan beklenmedik şekilde bu bölmeyi başlatmıştır (Taşar, 2023: 27).

Tüm icracıların ani değişim anı gelmeden önce bir crescendo yaptıkları görülmektedir. Buna ek olarak yeşil renk ile gösterilmiş olan *pp* nüansı Piatigorsky tarafından gerçekleştirilmiştir. Yine tam ani değişim başlamadan önce Blaumane ve Poltera bir gecikme (mavi virgül) sağlayarak bu kısma bir hazırlıkla başlamışlardır.

İcracıların bu kesite ait Audacity görselleri ekte sunulmuştur (bkz. Ek 1).

ö116-117 ve ö120

Bu iki örnek yakın olmaları sebebiyle aynı görsel ve aynı başlık altında sunulmuştur.



Şekil 3. ö113-122

ö113'te görülen ısrarcı üçleme fikri, ilk olarak ö106'da Köprü 1'in başlangıcında görülür ve ö117'de, herhangi bir *ritardando* olmaksızın aniden bambaşka bir ritmik yapıya (noktalı ritimler) dönüşür ve böylece Köprü 2 başlar. Tempoda bir yavaşlama yerine seslerin süre değerlerinin artırılması yoluyla yapılan bu beklenmedik değişim, birazdan duyulacak olan T<sub>2</sub> için bir hazırlık sağlar (Taşar, 2023: 30).

Aynı zamanda ö117.1 ile başlayan armonik seyir, müziğin Re Majör'de sonuçlanacağı yönünde bir beklenti oluştururken, ö120.5'te beklenmedik bir Sol Majör akoru ile karşılaşılır. Bu durum, dinleyici tarafından henüz hazmedilmeden, aniden ortaya çıkan fa natürel sesi yardımıyla Do Majör'de karar verilir. Böylelikle Barber'ın Do Majör'e beşliler yardımı ile *en kısa yoldan* ulaştığı görülür (Taşar, 2023: 31).

ö116'da Mason nota dışı bir yorum tercih etmemiştir. Piatigorsky, Blaumane ve Poltera ise bir *ritardando* ile bu kısma hazırlık yapmayı ek olarak ise Blaumane ve Poltera sol perdesinde *tenuto* ile yeni kısma duraksayarak geçiş yapmayı tercih etmiştir.

ö120'de ise tüm icracılar, kısa süreli bir duraksama yaparak T<sub>2</sub>'ye hazırlık yapmışlardır. Ayrıca Piatigorsky duraksamadan hemen önce bir *decrescendo* ile gürlük seviyesinde de düşüş sağlamıştır. Blaumane ve Poltera ise yine duraksamanın hemen öncesinde fa diyez perdesinde *tenuto* yaparak yeni temaya hazırlık yaptıklarını ortaya koymuşlardır.

İracıların bu iki kesite ait Audacity görselleri ekte sunulmuştur (bkz. Ek 2).

## SONUÇ

ö66-67'de hazırlık yapılmadan Gelişme bölmesi başlar ve notada yavaşlama veya duraksama gösteren bir işaret bulunmamaktadır. Ancak dört icracı da bu noktada *decresc.*



yapmayı tercih etmişlerdir. Ek olarak Piatigorsky, burada *pp* gürlük seviyesine düşerken Blaumane ve Poltera ise gecikerek gelişme bölmesine başlamışlardır.

ö116-117’de *ritardando* olmadan ısrarcı üçleme fikri sona erer ve T<sub>2</sub> için bir hazırlık yapılır. Mason bu kısımda herhangi bir değişiklik yapmamıştır. Piatigorsky, Blaumane ve Poltera *ritardando* yapmışlar ve ayrıca Blaumane ve Poltera bir *tenuto* yardımı ile hazırlık yaparak değişimi sağlamışlardır.

ö120’de anlık gerçekleşen modülasyonla birlikte T<sub>2</sub> başlar ve bu durum herhangi bir yavaşlama ya da duraksama olmadan meydana gelir. Burada tüm icracılar bir nefes süresince gecikmişlerdir, Piatigorsky ek olarak *decresec.* yapmayı tercih etmiş ve Blaumane ve Poltera ise *tenuto* yardımı ile T<sub>2</sub> bölmesine hazırlık yaparak başlamışlardır.

Şu açıktır ki notada konuyla ilgili herhangi bir yönerge bulunmamasına rağmen; ö66-67’de icracıların tamamı, ö116-117’de dörtte üçü ve ö120’de yine tamamı; hız, süre ve gürlük unsurlarını kullanarak hazırlık yapmıştır. O halde öyle ya da böyle tüm icracılar, Barber’ın işaretlediği bazı ifade araçlarından faydalanmayı tercih etmiştir. Peki ya, icracıların sahip oldukları kültür kodları nedeniyle içgüdüsel olarak gerçekleştirdiği bu durumu nasıl yorumlamak gerekir? Çünkü nota-eser ilişkisini ön planda tutan müzik performansı analizi yaklaşımları şu çelişkinin ortaya çıkışını mümkün kılar:

“Notaya sadık değildirler.”

“Geleneksel kökleri nedeniyle ortaya çıkan müziksel hissedişlerine sadık kalmışlardır.”

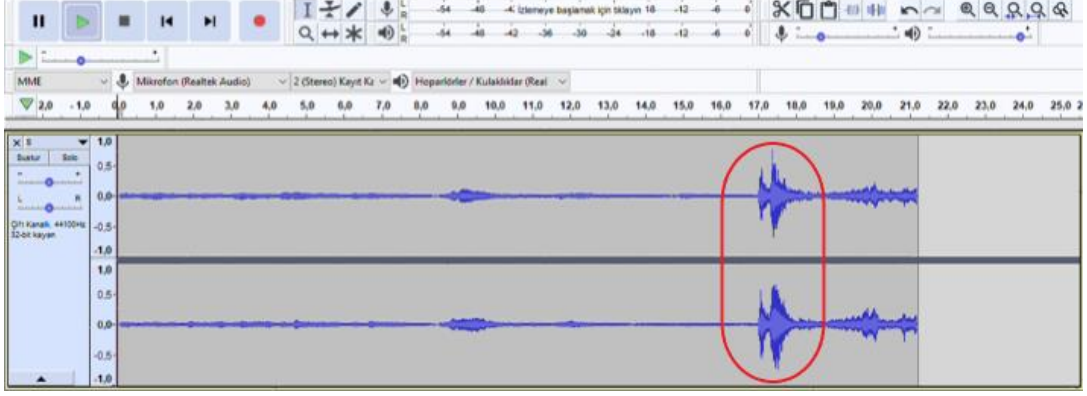
#### KAYNAKÇA

- Barber, S. (1936). *Cello Sonata Op. 6 for Violoncello and Piano*. New York: G. Schirmer, Inc. (1936).
- Barber, S. (2013). *Samuel Barber Cello Concerto/ Sonata & Adagio for Strings* [Christian Poltéra ve Kathryn Stott]. İsveç: Bis Records.
- Barber, S., Grieg, E. ve Martinu, B. (2007). *Cello Sonatas by Barber, Grieg and Martinu* [Kristine Blaumane ve Jacob Katsnelson]. Londra: Quartz Music.
- Barber, S. ve Rachmaninoff, S. (2021). *Muse* [Sheku Kanneh-Mason ve Isata Kanneh-Mason]. Londra: A Decca Classics Recording, Universal Music Operations Limited.
- Friedewald, R.E. (1957). *A Formal and Stylistic Analysis of the Published Music of Samuel Barber*. (Doktora tezi). State University of Iowa, Iowa.
- Heyman, B. (1992). *Samuel Barber, The Composer and His Music*. New York: Oxford University.
- Hindemith, P. ve Barber, S. (1948). *Sonata (1948)/ Sonata Opus 6* [Gregor Piatigorsky ve Ralph Berkowitz]. New York: Radio Corporation of America, RCA Records Pressing Plant.
- Mascho, A. M. (2014). *The Romantic American: Research and Analysis of Samuel Barber's Cello Sonata, Op. 6*. (Yüksek Lisans tezi). Seoul National University, Seoul.
- Taşar, S. H. (2023). *Samuel Barber'in Opus 6 Viyolonsel Sonatı'nın İlk Bölümünde Biçimsel Yapı ve Beklenmedik Değişimler*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Vest, P. J. (2014). *A Practical Study of Samuel Barber's Sonata for Cello and Piano, Op. 6*. (Doktora tezi). The University of Memphis, Tennessee.

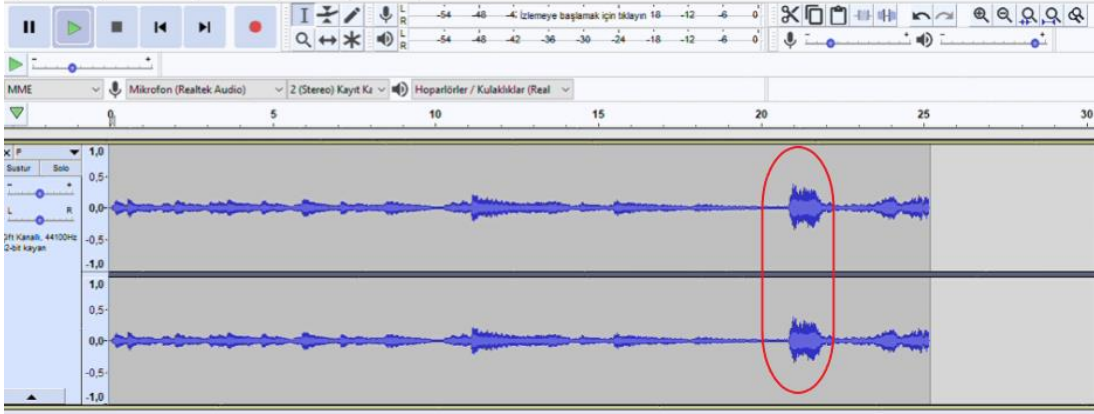
## EK'LER

### Ek 1. 066-67, Mason, Piatigorsky, Blaumane ve Poltera Audacity Detayı

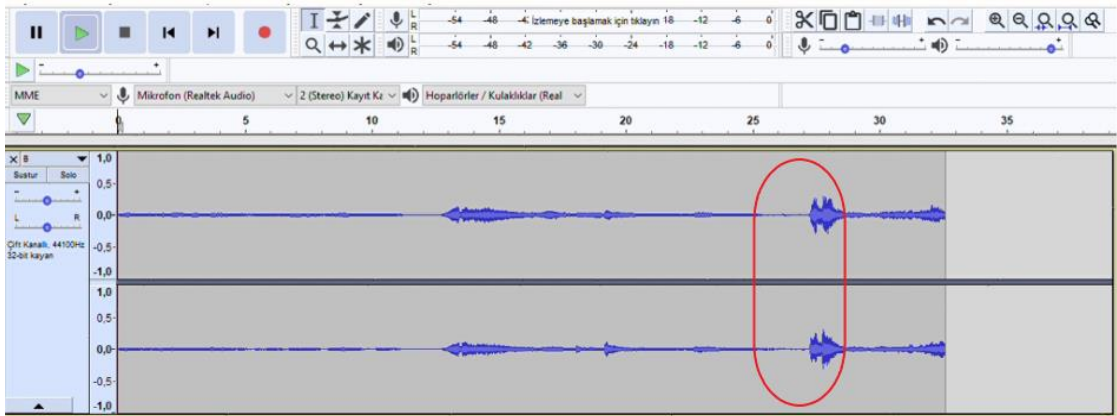
#### *Mason, 066-67, Audacity Görseli*



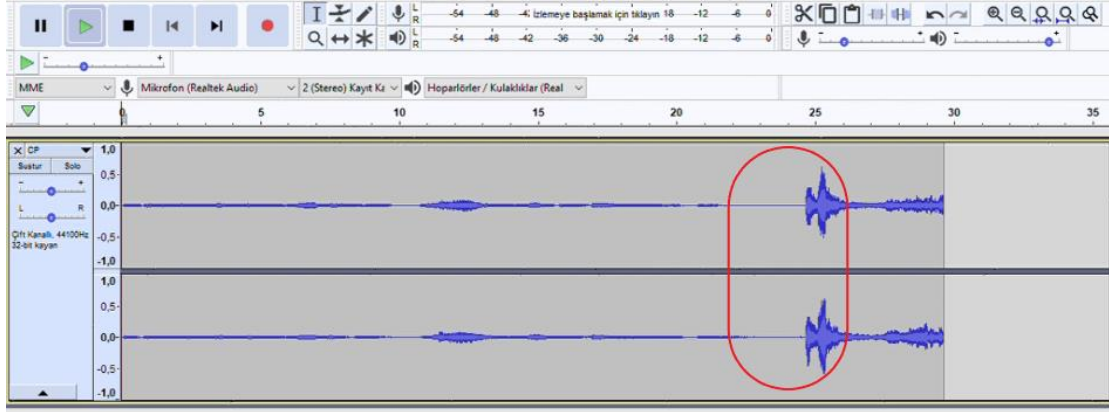
#### *Piatigorsky, 066-67, Audacity Görseli*



#### *Blaumane, 066-67, Audacity Görseli*

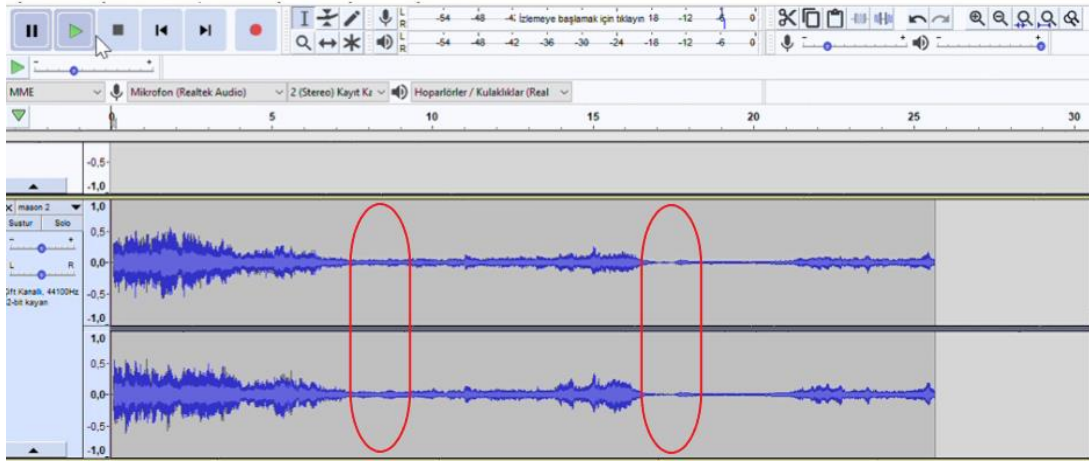


**Poltera, ö66-67, Audacity Görself**

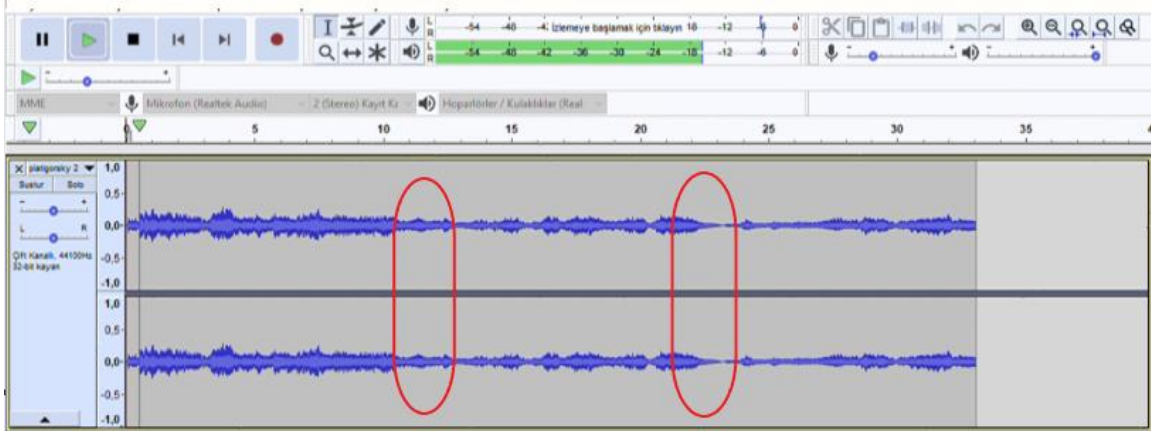


**Ek 2. ö116-117 ve ö120, Mason, Piatigorsky, Blaumane ve Poltera Audacity Detayı**

**Mason, ö116-117 ve ö120, Audacity Görself**

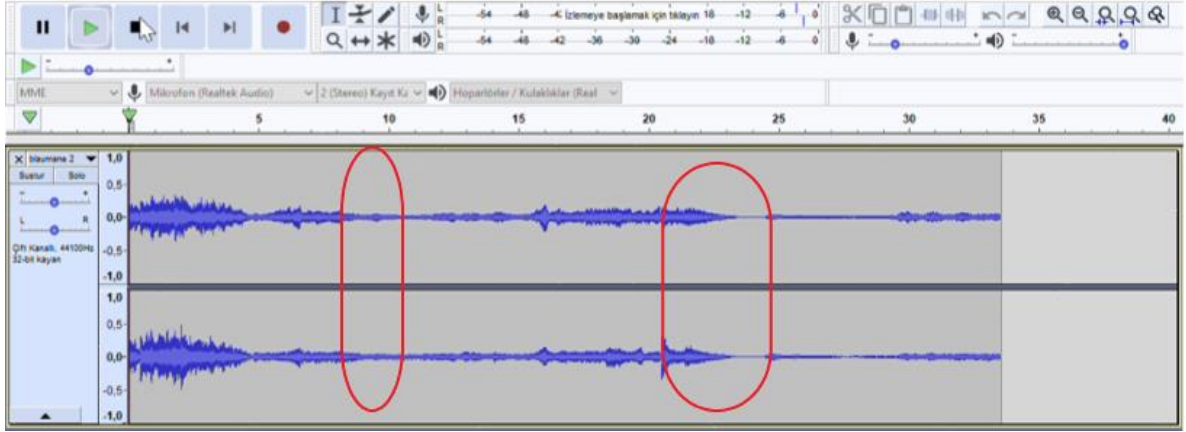


**Piatigorsky, ö116-117 ve ö120, Audacity Görself**

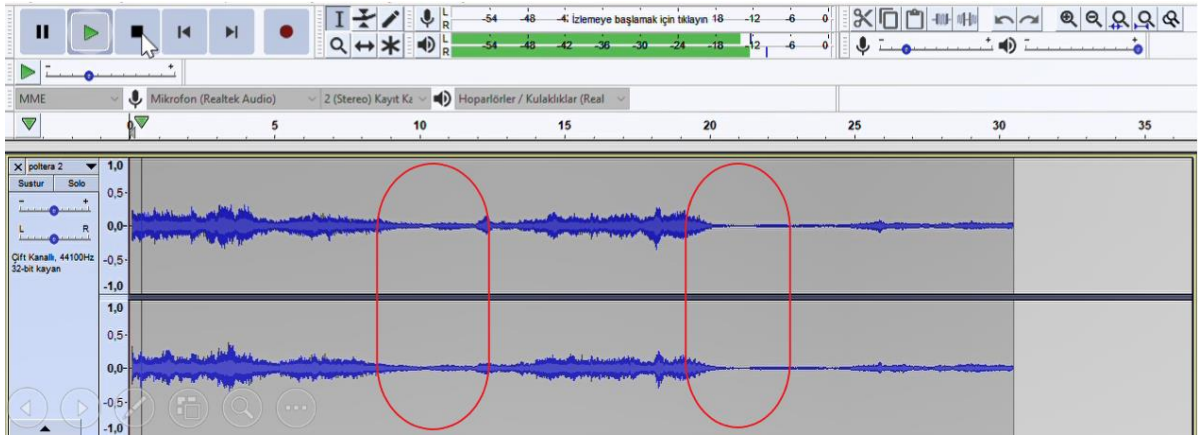




**Blaumane, ö116-117 ve ö120, Audacity Görsele**



**Poltera, ö116-117 ve ö120, Audacity Görsele**





## Çalgı Tasarımı ve Yapımı Kapsamında Bağlama Çalgısında Bir Burgu Sistemi Önerisi *Screw System Suggestion for Baglama Instrument in the Scope of Instrument Design and Content*

**Servet Bal**

İzmir Demokrasi Üniversitesi

servet.bal@hotmail.com

**Serenat İstanbullu**

İzmir Demokrasi Üniversitesi

serenatistanbullu@hotmail.com

### **Özet**

Çalgılar, tarihsel süreç içerisinde kültürlerle, çalım koşullarına, beğenilere ve ihtiyaçlara göre değişip biçimlenerek günümüze gelmiştir. Çalım tekniği, ses gürlüğü, ses rengi, tutuş ve icrada kolaylık sağlamak gibi nedenlerle çalgılar, bütünsel ya da belirli bölümleri açısından devam eden bir arayış içerisinde üretilmeye devam etmektedir.

Bu araştırma; Türk halk müziğinin temel çalgılarından biri olan bağlamanın icra pratiği, akort kolaylığı ve kalıcılığı gibi ihtiyaçlar doğrultusunda tasarlanan bir burgu modelini tanıtmayı amaçlamaktadır. Tasarımın yapımcısı olan çalgı yapım ustası Hasan Avşar'dan yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi ile elde edilen verilerin işlenmesi, yorumlanması ve burgu düzeneğinin değerlendirilmesine dayanan betimsel bir çalışmadır

Batı müziğinde kullanılan çalgıların yapımından esinlenilerek yeni bir burgu tasarım modeli ile üretilen bu düzeneğin tanıtılması, klasik burgu sistemine göre avantajları ve dezavantajlarının tartışılması, icra potansiyelinin geliştirilmesi, özellikle pozisyon temelli icra esnasında yeni tasarım burgu modeli aracılığıyla akordun bozulmasının önlenmesi veya daha hassas akort yapabilmeyi sağlayacak bu akort düzeneğinin; bir model önerisi olarak ilgililerine sunulması araştırmayı önemli kılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Bağlama, çalgı yapımı, tasarım, düzen, burgu sistemi

### **Abstract**

*The instruments have survived to the present day by changing and shaping according to cultures, playing conditions, tastes and needs in the historical process. Instruments continue to be produced in an ongoing search in terms of holistic or specific parts due to reasons such as playing technique, loudness, tonal color, grip and ease of execution.*

*This research; The performance of the baglama, one of the basic instruments of Turkish folk music, aims to introduce an auger model designed in line with the needs such as ease of tuning and permanence. It is a descriptive study based on the processing, interpretation and evaluation of the twist arrangement of the data to be obtained by semi-structured interview method from the instrument producer Hasan Avşar, who is the producer of the design.*

*Introducing this arrangement, which is produced with a new screw design model inspired by the construction of instruments used in Western music, discussing its advantages and disadvantages compared to classical percussion instruments, improving the performance potential, especially preventing distortion during tuning. provides a position-based percussion pattern or more precise tuning. setting arrangement; Presenting it to the interested parties as a model proposal makes the research important.*



**Keywords:** *Bağlama, instrument making, design, layout, auger system*

## GİRİŞ

Bağlama, Türk halk müziğinin en önemli çalgılarından biridir ve Türk kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Bu enstrümanın müzikal özellikleri ve çalınma tarzı, düzen çeşitleri ile doğrudan ilişkilidir. Bağlama, telleri ve gövde yapısı açısından farklı düzen çeşitleriyle kullanılabilir. Bu düzen çeşitleri, bağlama çalım tekniklerini ve müzikal varyasyonları etkileyen önemli faktörlerdir.

Geniş bir coğrafyada çalınmakta olan bağlama, farklı isimler ve tınlar ile birlikte hem akort sistemi hem de biçimsel özellikleri ile birbirinden ayrılmaktadır. Gövde şekli ve büyüklükleri ile farklı tınların elde edilmesini sağlayan bu çalgı yörelerin özelliklerine göre tavırlarla çalınmaktadır. Bu farklılık bağlamaya çok çeşitli duyuşsal renkler ve özellikler getirmektedir.

Bağlamanın THM dışındaki diğer müzik türlerinde de kullanılması ile bir değişim sürecine girdiği düşünen Algı (2013:1), Türk müzik kültürünün aktarılmasında önemli bir yere sahip olan bağlamanın zaman içerisinde çeşitli değişim ve gelişimlere uğradığını ve bu süreçte yetişen profesyonel bağlama icracılarının THM dışındaki diğer müzik türlerinden de etkin bir şekilde faydalandığını belirtmiştir.

XVIII. yüzyıl gelenekselliğın, Batılılıkla tanıştığı, kültürün her alanında Batı'dan etkilendiği, yenilik arayışlarına girdiği yüzyıldır. Geleneksel müziklerimizden olan Türk Halk Müziği de bu arayışlardan etkilenmiş, çeşitli değişiklikler yaşamış ve yaşamaktadır. Türk Halk Müziği'nin en yaygın kullanılan çalgısı olan bağlama da gerek yapı gerekse çalım açısından bu etkilere maruz kalmıştır (Yılmaz, 2011).

Bu araştırma; tasarımın yapımcısı olan çalgı yapım ustası Hasan Afşar'dan yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi ile elde edilen verilerin işlenmesi, yorumlanması ve burju düzeneğinin değerlendirilmesine dayanan betimsel bir çalışmadır.

Batı müziğinde kullanılan çalgıların yapımından esinlenilerek üretilen bu düzeneğın tanıtılması, klasik burju sistemine göre avantajları ve dezavantajlarının tartışılması, özellikle pozisyon temelli icra sırasında yeni tasarım burju modeli aracılığıyla akordun bozulmasının önlenmesi veya daha hassas akort yapabilmeyi sağlayacak bu akort düzeneğın; bir model önerisi olarak ilgililerine tanıtılması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın konusunu teşkil eden “yeni tasarım burju modelinin” tanıtılması ve değerlendirilmesi ile ilgili yapılmış ilk akademik çalışma olması bu çalışmanın önemini artırmaktadır. Araştırma; Bundan sonra yapılacak çalışmalara, çalgı yapım ustalarına ve konu ile ilgili araştırmacılara rehberlik etmesi bakımından da önemli görülmektedir.

Bu araştırma; Anadolu'da yaygın olarak kullanılan bağlamanın burju sistemi ile ilgili çeşitli özellikleriyle sınırlıdır. Ayrıca, araştırma kapsamında yeni tasarım burju modelinin yapımı, kullanımı ve çalım teknikleri hakkında alanında uzman icracı, yorumcu ve çalgı yapımcılarının değerlendirmeleri de göz önüne alınmıştır.

Araştırmadaki veriler, nitel veri toplama yöntemlerinden doküman incelemesi ve görüşme yöntemiyle toplanmıştır. Elde edilen veriler sınıflandırılarak sunulmuştur. “Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir” (Yıldırım ve Şimşek 2013: 118). Araştırma; her türlü yazılı ve basılı dokümanlar ile tarafımızdan kayıt altına alınmış



video, görüntü, ses kayıtları ve ses üzerine mevcut veriler ile görsel, işitsel ve yazınsal açıdan desteklenmiştir.

Hasan Afşar «Yeni tasarım burgu modelini» bağlamadaki mevcut burgu sisteminin daha fazla geliştirilebilmesi, kalıcı ve kolay akort yapımının sağlanması ve hassas akort yapabilmeyi sağlamak amacıyla bu modeli geliştirmiş olduğunu belirtmiştir.

Söz konusu modeli oluşturma aşamasında defalarca kez ölçü değişiklikleri, malzeme farklılıkları, bağlantı modelleri denediğini ve en uygun tasarıma ulaşarak çalışmasını üretim aşamasına geçirdiğini ifade etmektedir.

### **Yeni Tasarım Burgu Modelinin Yapısı ve Özellikleri**

Klasik burgunun yeni sistem burgu modeline dönüşümü torna makinesi ile işlem yapılarak oluşturulmuştur. Yeni tasarım burgu modelinin yapımında fotoğraflarda görüldüğü gibi dönüşüm aşamalarından yararlanılmıştır. Aşağıdaki görsellerde sırasıyla dönüşüm aşamalarına yer verilmiştir (Şekil 1).

**Şekil 1. Klasik Burgu Sisteminin Dönüşümü**





Tamamen metalden oluşan, ağırlığı 50 gram olan yeni burgu sistemi, sazın sapında 6.5 cm uzunluğunda yer açılarak bu boşluğa monte edilmektedir. Yeni tasarım burgu sistemi daha sonra arkasına 4 adet vida koyularak alyan anahatarı ile bağlamanın sapına montajı yapılarak sabitlenmektedir (Şekil 2).

**Şekil 2. Yeni Burgu Tasarım Modeli**



Yeni tasarım burgu sisteminin boyutu 6,5 cm, sistemin derinliği 9 mm, sistemin üst genişliği 4 cm sistemin alt genişliği 2,8 cm, genişliği ise 2,5 cm ebatlarındadır.

Bu özellikleriyle söz konusu burgu sisteminin oldukça küçük bir aparat olduğu görülmektedir.

Yeni tasarım burgu modelinin kurulumunu; Boncuk, alyan anahtarı, sap (burguluk), eşikler ve teller oluşturur. Kurulum aşamasından sonra üst yüzey işlemlerin tamamlanmasıyla birlikte tellerin takılması ve alyan anahatarı ile akordunun yapılmasıyla yeni tasarım burgu modeli kullanılabilir hale getirilmektedir.

Yeni tasarım burgu modelinde; vagon sistemi kullanılmış olup, alyan anahtarı ile akort edilmektedir. Alyan anahtar saat yönünde çevirilerek tel gerilmekte ve tizleşmekte; tam tersi yöne hareket ettirildiğinde ise tel salınmakta ve ses pestleşmektedir.

Sistem bağlamanın burguluk tahtasına Alyan uçlu vida ile monte edilmekte, üzerinde vagon sisteminin ilerleyebileceği germe dişlisi bulunmakta, sistem üzerinde ayrıca 4mm, 3mm ve 2mm ölçülerinde boncuk kullanılmaktadır. Yeni Tasarım Burgu Sisteminin alt kısmındaki eşiklin tel kanallarının derinliğinin, entonasyon problemi yaşatmayacak şekilde hesaplanması gerekmektedir. (Şekil 3).

**Şekil 3. Yeni Tasarım Burgu Modeli Vagon Sistemi ve Alyan Anahtarı**



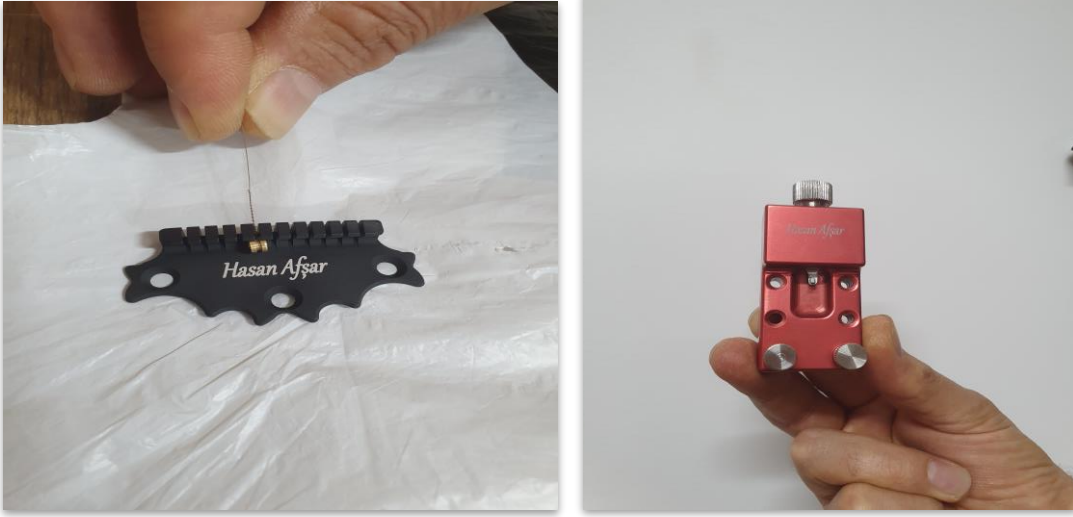
Klasik burgu uzunluğu (21 cm) ile yeni tasarım burgu sistemi uzunluğu (6,5 cm) arasında boyut farklılıkları saptanmıştır. Örn; 40 tekne form boyu kısa sap bağlama klasik burgu uzunluğu sap boyu dahil 61 cm iken, 40 tekne form boyu kısa sap bağlama yeni tasarım burgu modeli sap boyu dahil 46 cm olmuştur. Bu durum bağlamanın taşınması ve yan yana çalınması esnasında boyutsal olarak avantaj sağlayan bir özelliktir. Bağlamanın ağırlığında da hafifleme sağlamaktadır (Şekil 4).

**Şekil 4. Klasik Burgu Uzunluğu**



Bir diğer dikkat çekici husus ise yeni tasarım burgu sisteminin ustası Hasan Afşar yine kendi tasarlamış olduğu tel sarma (bükme) makinesi ile tel ve boncuğu kullanarak tel takma işlemini de çok pratik bir hale getirmiştir. Bu aparat sayesinde yeni tasarım burgu sistemi üzerine ve dip eşiğe boncuk takılarak rahatlıkla tel takma ve değiştirme işlemi yapılmasına olanak sağlamıştır. Tel sarma aparatına tel dolanarak 8 defa çevirmek suretiyle tel kullanıma hazır hale getirilmektedir (Şekil 5).

**Şekil 5. Tel Sarma Makinesi ve Boncuk Dip Eşik**



Hasan Afşar; 1974 Ağrı doğumlu olup 1986 yılında İzmir'e gelmiştir. Burada geçirdiği yıllar içerisinde çeşitli sivil toplum kuruluşlarında görev alarak meslek öncesi halk oyunları ve halk müziği çalışmalarında yer almıştır. Bu süreç içerisinde çalgı yapımına ilgisi artmış ve 1999 yılında kendi atölyesini kurmuştur. 10 yılı aşkın süreyi bağlamada tasarım, yenilikçi arayış ve araştırmalarla geçmiştir.

İkinci 10 yılında ise bağlamada gördüğü kullanım zorlukları ve teknik detaylara yönelik çalışmalar yapmaya başlamış, süreç içerisinde kendi torna makinesini yapmıştır. Daha sonra mobil bağlama (sapı değiştirilebilen) üzerine çalışmalar gerçekleştiren, Hasan Afşar gerek atölyesine gelen ziyaretçiler gerek çevresinde karşılaştığı insanlardan mevcut klasik burgu ile ilgili almış olduğu görüş ve tavsiyelerle tasarım arayışına girdiğini ifade etmiştir. Yapmış olduğu çalışmalar sonrasında yeni tasarım burgu modelini tasarlamış ve bağlama icracılarına sunarak görüşlerini almıştır. Hasan Afşar günümüzde yurt içi ve yurt dışı çok sayıda sipariş almakta ve yeni tasarım burgu modelini bağlama icracılarıyla buluşturmaktadır.

Bağlama yapımı konusunda daha detaylı teknik arayışlar, daha verimli ve kaliteli çalgılar yapabilmek için fikirlerini hayata geçirmeye çabalamaktadır. Üretmiş olduğu ve araştırmamızın konusu olan yeni «tasarım burgu sistemi» adını verdiği burgu sisteminin de patentini almıştır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

### Sonuçlar

Araştırma sürecinde elde edilen verilere göre aşağıdaki sonuçlar sıralanabilir.

Yeni tasarım burgu modelinin tanıtılıp güçlü ve zayıf yanlarının değerlendirildiği bu araştırmada söz konusu modelin, bağlamanın gelişim evrelerine katkı sağlayacak yeniliğe ve kullanım kolaylığına sahip olabileceği düşünülmektedir.



Akort etmedeki kolaylık, tel germe ve bırakma işlemi; klasik burgu sistemindeki sıkışmaları, güç gerekliliğini ve özellikle küçük yaştaki çalıcıların akort yapma esnasında zorlanmasını engellemektedir.

Bağlamanın uzunluğunda kısa sap ya da uzun sap fark etmeksizin kısalmaya ve küçülmeye neden olmuştur. Bu durum daha önce de belirtildiği gibi taşımada, korumada ve birlikte çalma esnasında gözle görülür boyutlarda avantajlar sağlamaktadır. Görünümün daha estetik ve portatif olması da olumlu özellikler içerisindedir.

Vagon sistemi ile akordun bozulmasının ciddi ölçüde önüne geçen bu tasarım aynı zamanda hassas akort yapılabilmesine olanak sağlamaktadır.

Sistem içerisinde elektronik bir düzeneğin olmaması her yerde her zaman kullanıma uygundur.

Klasik burguda tel kopma, tele zarar verme ve benzeri durumların yeni tasarım burgu modeli sayesinde en aza indirgenebileceği düşünülmektedir.

Tel sarma aparatı ve alyan anahtar olmadan, modelin kullanımının oldukça zorlaşması, sistemi tanımayan kişilerin tel sarmayı ve akort sistemini ilk etapta etkin olarak kullanamayabileceği düşünülmektedir.

Klasik bağlamanın burgu sistemi belirli işlemlerden sonra yeni tasarım burgu modeline dönüştürülebilir. Ancak ağırlık dengesinin sap üzerinde dengeli sağlanabilmesi açısından söz konusu modelin sıfırdan yapılan bağlamalar için daha uygun olabileceği düşünülmektedir.

Hasan Afşar'ın almakta olduğu bağlama siparişleri içerisinde klasik burgu sistemi yerine yeni tasarım burgu modeli belirgin şekilde talep görmüş ve bağlama sapında dönüşüm yapılarak da tercih edildiği görülmüştür.

Çalgı yapım ustası Hasan Afşar; söz konusu modeli kullanan birçok bağlama icracısının bu tipte burgu modelli bağlama siparişi verdiğini ve kullanımın giderek yaygınlaştığını ifade etmektedir. Bu durum yeni tasarım burgu modelinin doğru, etkin ve işlevsel olarak kullanılabilen bir model olduğunu düşündürmektedir. Bununla birlikte söz konusu modeli uzun süre kullanan icracıların görüş ve tavsiyeleri daha detaylı olarak ayrı bir çalışma konusu içerisinde değerlendirilebilir.

Araştırma sonucunda yeni tasarım burgu modelinin klasik bağlamanın özgün görüntüsünü değiştiren ancak pek çok açıdan akort yapmada olumlu katkılar getiren bir sistem olduğu görülmektedir.

### **Öneriler**

Araştırmada elde edilen sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki öneriler sıralanabilir:

Yeni tasarım burgu modelinin yapım teknikleri ve standardizasyonu ile ilgili akademik çalışmalar yapılmalı ve desteklenmelidir.

Ülkemizde Türk Halk Müziği alanında faaliyet yürüten resmî ve özel toplulukların bünyesinde yeni burgu tasarım modelinin tanıtılması ve yer alması konusunda çalışmalar yapılması önerilmektedir.

### **KAYNAKÇA**

Algı, S. (2013). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Geleneksel Türk Sanat Müziği Destekli Bağlama Öğretiminin Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerisi ve Tutumlarına Etkisinin İncelenmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim



Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi  
Bilim Dalı, Konya.

Yılmaz, A. (2011). *Günümüzde Profesyonel Bağlama İcrasında Değişimler*. (Yayımlanmamış  
Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana  
Sanat Dalı, Türk Musikisi Programı, İstanbul.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (9. Baskı),  
Ankara: Seçkin Yayıncılık.



## Özel İlköğretim Okulları için Uluslararası Bakalorya Programının Müzik Eğitimi Hazırlık Çalışmaları Açısından İncelenmesi

### *An Examination Of The International Baccalaureate Program For Private Primary Schools In Terms Of Music Education Preparation Studies*

Seval Yıldız

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

sevalyildizmusic@gmail.com

#### Özet

İlköğretim okulları ülkemizde özel ve devlet okulları olmak üzere iki farklı kurumsal çatı altında yürütülmektedir ve harcamaları kurumların kendileri veya velilerin ödemeleri üzerinden karşılanan özel okullar gittikçe yaygınlaşmaktadır. Bu nedenle özel okulların başarıları, verdikleri eğitimin veliler açısından nitelikli olması ve öğrencilerin başarılarını artıracak etkinliklerle yürütülmesine bağlıdır. Bir başka deyişle özel okullarda devlet okullarından her anlamda farklı ve nitelikli bir eğitim ortamı sağlanmalıdır. Bu ortamın sağlanmasında en önemli unsurların başında bütün çalışmaların art alanını oluşturan eğitim programı gelmektedir.

Bu çalışmada özel okulların uyguladıkları farklı programlar üzerinde durulmaya çalışılmış, bunlar arasında çeşitli özel okulların uygulamakta olduğu “PYP” (Primary Years Programme) olarak kısaltılan Uluslararası Bakalorya İlk Yıllar Programı müzik eğitiminin art alanını oluşturan müzik programları açısından ele alınmaya çalışılmıştır. Bu programa bağlı olarak yürütülen müzik eğitimi devlet okullarında yürütülen müzik eğitiminden farklılıklar içermekte midir ve bu farklılıklar öğrencilerin müzik eğitimini nasıl etkilemektedir gibi sorulara cevap aranmaya çalışılmıştır. Müzik eğitiminin art alanını oluşturan programların PYP” (Primary Years Programme) özelinde eğitim sürecine olan etkilerinin irdelenmeye çalışıldığı bu çalışmada özellikle ders öncesi hazırlık çalışmaları planlama açısından ele alınmıştır. Müzik eğitimi açısından oldukça zaman alan bu programın art alan ve ders sürecine etkileri müzik eğitimcileri ile yapılan görüşmelerle tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Uluslararası Bakalorya, özel okul, müzik eğitimi

#### *Abstract*

*Primary schools are carried out under two different institutional roofs, private and public schools in our country, and private schools, whose expenses are covered by the institutions themselves or the payments of the parents, are becoming more and more common. For this reason, the success of private schools depends on the quality of the education they provide for the parents and the activities that will increase the success of the students. In other words, a different and qualified educational environment should be provided in private schools from public schools in every sense. One of the most important elements in providing this environment is the education program, which constitutes the background of all studies.*

*In this study, it has been tried to focus on the different programs implemented by private schools, and the International Baccalaureate Primary Years Program, which is abbreviated as “PYP” (Primary Years Programme), which is implemented by various private schools, has been tried to be discussed in terms of music programs that constitute the background of music education. It has been tried to find answers to questions such as whether the music education carried out in accordance with this program differs from the music education carried out in public schools and how these differences affect the music education of the students. In this study, in which the effects of the programs that constitute the background of music education*



on the education process in the PYP (Primary Years Programme) are tried to be examined, especially the pre-lesson preparation studies are discussed in terms of planning. The effects of this program, which takes a lot of time in terms of music education, on the background and course process were tried to be determined through interviews with music educators.

**Keywords:** International Baccalaureate, Private School, Music Education

## GİRİŞ

Genel olarak giderleri devlet bütçesinden karşılanmayan eğitim-öğretim kurumları, özel okul olarak adlandırılır. Devlet okulları dışında kalan, anaokulundan üniversiteye kadar eğitim-öğretim veren bu okulların sahipleri, gerçek kişiler veya yardım kuruluşları olabilir (Uygun,2003:108).

Özel okullar; Milli Eğitim Bakanlığı'nın denetim ve gözetimi altında çalışan, bir ücret karşılığında eğitim hizmeti veren, yerli, yabancı, gerçek ya da tüzel kişilerin açtığı özel eğitim-öğretim yeri olarak tanımlanabilir. Bu kurumlar ancak Türk Milli Eğitimi'nin amaçları doğrultusunda eğitimin kalitesini yükseltmek, gelişmelerine fırsat ve imkân verecek yatırımlar yapmak üzere gelir sağlayabilirler. Yine de kurucularının sermayelerini koydukları bir teşebbüsten, kâr elde etmeyecekleri düşünülmemelidir. Özel okulların devlet okullarından en büyük farkı da kâr elde eden işletmeler olmalarıdır (Dönmez,2015:16-17).

“Türk eğitim tarihinde ilk örgün eğitim-öğretim kurumu olan sıbyan mektepleri ve medreseler, geniş ölçüde vakıf statüsüne dayanması nedeniyle, devletin gözetim ve denetiminde olmasına karşın, resmî okul (devlet okulu) olmaktan çok, özel nitelikteki okullardır” (Uygun,2003:108).

Gürler(2020) e göre: Özel okulda çalışan öğretmenler, devlet okulunda çalışan öğretmenlere oranla öğrencilerin sorunlarıyla daha çok ilgilenmektedirler. Bunda özel okuldaki öğretmen başına düşen öğrenci sayısının devlet okulundakinden daha düşük olmasının da etkisi vardır. Devlet okulundaki öğrenci sayısı çok fazla olduğu için, buradaki öğretmenler her öğrenciyle yeteri kadar ilgilenememektedir (Koç, 2019: 37-38 Akt.Gürler s.3).

Devlet okullarındaki müfredat, Milli eğitim Bakanlığı tarafından belirlenir, özel okullardaki müfredat ise devlet okullarından biraz farklıdır. Özel okullar Milli Eğitim müfredatının yanı sıra farklı uygulamalarda gerçekleştirebilirler. Bazı özel okullar kendilerine özel ölçme değerlendirme sınavları yapabilirler (Kandemir, 2015: 36:akt. Gürler s.3).

Bu durum, bazı özel okulların Milli Eğitim Bakanlığının belirlemiş olduğu müfredatın yanı sıra farklı programları da öğretim programına dahil etmesini son yıllarda arttırmıştır. Uluslararası Bakalorya Programı da bu anlamda bazı okulların uyguladığı ve adapte ettiği bir program niteliğindedir.

### Uluslararası Bakalorya (Ib) Programı Nedir?

Dünyada kabul görmüş akılcı, yetkin ve işlevsel eğitim programına Uluslararası Bakalorya (IB) programı denmektedir. Bu program Uluslararası Bakalorya Organizasyonu tarafından kurulmuştur. Organizasyon ilk kez 1968 senesinde İsviçre'nin Cenevre kentinde doğmuştur. Bu programın amacı liseyi ve üniversiteyi kendi ülkesi dışında okumak isteyen öğrencilerin okumuş oldukları müfredat programına göre ortak ve evrensel çerçeveyi bulmasını sağlamaktır. Bu yüzden bu program aynı zamanda öğrencinin eğitim almak istediği ülkeye uyum sağlamasını da kolaylaştırır.





## **PYP**

3 - 12 yaş arası çocuklara yönelik IB İlk Yıllar Programı (PYP), genç öğrencileri hayat boyu sürecek bir öğrenme yolculuğunda ilgili, aktif katılımcılar olarak besler ve geliştirir. PYP, kavramsal anlayışı inşa eden sorgulamaya dayalı, disiplinler arası bir müfredat çerçevesi sunar. 3-12 yaş arası çocuklar için öğrenci merkezli bir eğitim yaklaşımıdır. IB Dünya Okullarından elde edilen en iyi eğitim araştırmalarını, düşünce liderliğini ve deneyimi yansıtır. PYP, geleceğe odaklı eğitimde bir dünya lideri olacak şekilde gelişti. PYP, hızla değişen dünyamızda genç öğrencilerin karşılaştığı zorluklara ve fırsatlara yanıt veren, küresel olarak en iyi eğitim uygulamalarının bir örneğidir.

PYP'de öğrenmenin, yalnızca okulda öğrenci için yapay ve zorlama olduğunda değil öğrencinin etrafındaki dünyanın gerçek bir parçasıyla bağlantılı olduğunda bilgi ve becerinin edinilmesinin, anlamının ise ilgili konunun araştırılması bağlamında en iyi şekilde gerçekleştirilmesine inanılmaktadır (Akdoğan, 2014:34).

## **MYP**

Uluslararası Bakalorya® (IB) Orta Yıllar Programı (MYP) 11-16 yaş arası öğrenciler içindir. MYP, öğrencileri çalışmalarını ile gerçek dünya arasında pratik bağlantılar kurmaya teşvik eden zorlu bir çerçevedir. MYP, okullar arasındaki bir ortaklıkla veya birkaç kısaltılmış (iki, üç veya dört yıllık) formatta uygulanabilen beş yıllık bir programdır. MYP'yi tamamlayan öğrenciler, IB Diploma Programı (DP) veya Kariyerle İlgili Programı (CP) üstlenmek için iyi hazırlanmışlardır.

“MYP öğrencilerin birbirlerine destek olmalarını, öğrendikleri konularla gerçek dünya arasındaki bağlantıları kurmalarını ve eleştirel düşünebilen bireyler olmalarını sağlamaktadır” (IBO,2019, Akt. Sezer, 27).

## **DP**

Uluslararası Bakalorya Diploma Programı (IB DP) 1960 yılında İsviçre'nin Cenevre kentinde Uluslararası Bakalorya Organizasyonu tarafından başlatılan Uluslararası Bakalorya Diploma Programı (IBDP) 16-19 yaş arası öğrenciler için hazırlanmış, geniş kapsamlı, üniversite öncesi iki yıllık bir programdır. Bu program belli bir ülkenin eğitim sistemine dayanmaz; uluslararası eğitim sistemlerinin ortak gereklilikleri ile tercih edilen genel eğitim anlayışı arasında bir köprü oluşturur. Diploma Programının gereklerini yerine getiren öğrenciler, rekabetçi bir dünyada başarılı olmak için gereken disiplin ve becerilere karşı güçlü bir sorumluluk anlayışı kazanırlar.

DP çocuklarının en az iki dilde eğitim almaları ve geleneksel akademik disiplinlerle bağlantı kurarak kendilerini yüksek öğrenime hazırlamaları gerekmektedir. Sanat, fen bilimleri, matematik, dil öğrenimi, bireyler ve toplumlar, dil ve edebiyat ders gruplarının içinden farklı zorluk derecelerini içeren seçimler yapmak durumunda olan çocuklar bu farklı disiplinleri uzun deneme, yaratıcılık, eylem ve hizmet çalışmaları temelinde kazanmaktadırlar (IB, 2015a, Akt. Karataş,10).

## **CP**

International Baccalaureate® (IB) Kariyerle İlgili Program (CP), 16-19 yaş arası öğrenciler için tasarlanmıştır. CP, IB'nin değerlerini kariyerle ilgili eğitim alan öğrencilerin ihtiyaçlarına hitap eden benzersiz bir programda birleştiren bir uluslararası eğitim çerçevesidir. Program ileri/yüksek öğrenim, çıraklık veya istihdama yol açar.



## Müzik Eğitimi Programları

Bu çalışma bazı özel okullarda uygulanmakta olan PY Programının özelliklerini müzik dersi açısından ele alan ve incelemeyi amaçlayan bir çalışmadır. Araştırmanın problem cümlesini “Özel İlköğretim Okulları İçin Uluslararası Bakalorya Programının Müzik Eğitimi Hazırlık Çalışmaları Açısından nasıldır?” sorusu oluşturmaktadır. Bu soruyu yanıtlayabilmek üzere “PY Programının müzik öğretim programı nasıldır?” ve “Milli Eğitim Bakanlığına bağlı okullarında yürütülen Müzik Öğretim Programı ile benzerlik ve farklılıkları nelerdir?” sorularına yanıt aranmıştır. Araştırma, Çanakkale Özel İlkokulu 1. Sınıf Primary Years Programının müzik dersi içerik analizi ile sınırlandırılmıştır.

## YÖNTEM

Bu araştırma betimsel yöntemlere dayalı olarak yürütülmüş bir derleme çalışmasıdır. Araştırmada PYP olarak adlandırılan bakalorya programı incelenmiş, programın müzik dersinin çeşitli yönleri analiz edilmiş, programın genel yapısı betimlenmeye çalışılmıştır. Çalışmada, “programın içeriği, tema başlıkları, kazanımları, sorgulama hatları, ana fikir, bağlantılı kavramlar” gibi başlıklara yönelik temel konular açısından içerik analizi yapılmıştır. Bu yapılan içerik analizi sonraki aşamada devlet okullarında uygulanan programın ana hatları ile karşılaştırılmıştır. Bütün bu çalışmalar betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Betimsel Analiz yoluyla programın ana hatları belirlenmeye ve ortaya konmaya çalışılmış, içerik analizinde ise bu ana hatların kapsadığı içerik incelenmiştir.

## Alt Problemler

1. PYP Programının müzik kampam sıralaması nasıldır. ?
2. MEB Okullarında yürütülen Müzik öğretim programı ile benzerlik ve farklılıkları nelerdir?

## BULGULAR

Birinci alt probleme yönelik bulgular, “PYP Programının müzik öğretim programı nasıldır?” sorusu çerçevesinde ele alınmıştır. Burada eğitim öğretim sürecinde yer alması planlanan konular, öğrenme alanları, ders araç ve gereçleri, öğretim yöntem ve teknikleri, ölçme değerlendirme işlemleri ve öğrenme sonuçları açısından ele alınmıştır.

**Tablo 1. 1. Sınıf PYP Sorgulama Programı**

|  | <b>Kim Olduğumuz</b>                                                                                                                                                    | <b>Bulduğumuz Mekan ve Zaman</b>                                                                                                                                             | <b>Kendimizi İfade Etme Yollarımız</b>                                                                                            | <b>Dünyanın İşleyişi</b>                                                                                                                                                | <b>Kendimizi Düzenleme Biçimimiz</b>                                                                                                                            | <b>Gezegeni Paylaşmak</b>                                                                                                                                                                                           |
|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | Benliğin doğasına yönelik bir sorgulam; inançlar ve değerler; kişisel, fiziksel, zihinsel, sosyal ve ruhsal sağlık; aileler, arkadaşlar, topluluklar ve kültürler dâhil | Mekan ve zaman içerisindeki yerimize yönelik bir sorgulam; Kişisel geçmişler; evler ve yolculuklar; insanoğlunun buluşları, keşifleri ve göçleri; yerel ve küresel açılardan | Fikirleri, duyguları, doğayı, kültürü, inançları ve değerleri nasıl keşfedip ifade ettiğimize dair bir sorgulama; yaratıcılığımız | Doğal dünyaya ve yasalarına dair bir sorgulama; doğal dünya (fiziksel ve biyolojik) ve insan toplumları arasındaki etkileşim; insanların bilimsel ilkeleri anlayışların | İnsan yapımı sistemler ve topluluklar arasındaki bağlantılara dair bir sorgulama; kurumların yapısı ve işlevi; Toplumsal karar alma; ekonomik faaliyetler ve bu | Sınıtlı kaynakları diğer insanlar ve canlılarla paylaşma mücadelesinde haklar ve Sorumluluklar a dair bir sorgulama; topluluklar ve toplulukların içindeki ve aralarındaki ilişkiler; eşit fırsatlara erişim; barış |



|                            |                          |                                                                                     |                                                                                 |                                                                                                    |                                                                                                |                                                                                                   |                                                                        |
|----------------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
|                            |                          | olmak üzere insan ilişkileri; haklar ve sorumlulukları; insan olmanın anlamı        | bireylerin ve medeniyetlerin arasındaki ilişkiler ve ara bağlantılar.           | hakkında dönüşümlü düşünme, yaratıcılığı artırma ve zevk alma yollarımız; estetiği takdir edişimiz | ı kullanım şekilleri; bilimsel ve teknolojik gelişmelerinin toplum ve çevre üzerindeki etkisi. | faaliyetlerin insanoğlu ile çevre üzerindeki etkisi.                                              | ve çatışma çözümü.                                                     |
| I<br>S<br>I<br>N<br>I<br>F | <b>ANA FİKİR</b>         | duygularımız ve davranışlarımız kişisel özelliklerimizi belirler.                   | geçmişimizi bilmek bugünle gelecek arasında bağlantı kurmamızı sağlar.          | kendimizi ifade etme biçimimiz çevremizle ilişkilerimizi etkiler.                                  | canlılar kendilerine uygun ortamda yaşarlar.                                                   | topluluklar düzenli yaşayabilmek için birlikte hareket ederler.                                   | kaynakların kullanımında sorumluluklarımız vardır.                     |
|                            | <b>SORU LAMA HATLARI</b> | kişisel özelliklerimizi. duyguların davranışlara etkisi. kişisel özelliklere saygı. | kişisel geçmişim. Geçmişimizin günümüzle ilişkisi. nesiller arası farklılıklar. | kendimizi ifade etme yollarımız. çevre ile iletişim.                                               | canlılar ve ihtiyaçları. canlılar ve yaşam alanları. canlıların yaşam alanlarına uyumu.        | ait olduğumuz çeşitli topluluklar. topluluklar ve düzenli yaşam. kuralların topluluklardaki rolü. | Kaynaklar<br>kaynakların canlılar için önemi.<br>kaynakların korunması |
|                            | <b>KAVRAMLAR</b>         | şekil-bağlantı-bakış açısı                                                          | şekil-bağlantı-değişim                                                          | bakış açısı-sebepler sonuç                                                                         | işlev-şekil-bağlantı                                                                           | şekil-bakış açısı-işlev                                                                           | şekil- sebep-sonuç-sorumluluk                                          |
|                            |                          | benlik, farklılık, saygı, davranış, ifade etme                                      | değişim, kronoloji, tarih araştırma, kimlik, aile                               | aile, çeşitlilik, değerler, ilişkiler, davranış                                                    | hayatta kalma, çevreye uyum sağlama, canlı-cansız, yaşam alanı                                 | değerler, davranış rutin, işbirliği, kararlar                                                     | yaşam tarzı, kaynaklar, geri dönüşüm, devamlılık                       |

PY Müzik Programının konu başlıkları IB Sanat Alanı Kavramsal Anlayışlar başlığı altında 1.Evre planı “Sanat bir iletişim ve ifade aracıdır. İnsanlar, sanatı başkalarıyla paylaşır. Sanatsal çalışmalar hakkındaki düşüncelerimiz farklı şekillerde ifade ederiz. İnsanlar sembollerden anlam çıkartırlar. Sanatın farklı formlarından deneyebilir ve bunlardan zevk alabiliriz. Bize ve başkalarına ait sanatsal çalışmalar üzerine düşünürüz.” Biçiminde oluşturulmuştur.

2.Evre; “Farklı kültürlerden, mekanlardan ve zamanlardan sanat eserlerine ve uygulamalarına açığız (kendimize ait olanlar dahil). İnsanlar, sanat yoluyla, fikirlerini ve tecrübelerini aktarırlar. Eser ortaya çıkartma sürecinin farklı basamaklarından bir şeyler öğrenebilir ve bunlar üzerine düşünebiliriz. Sanatçı ve izleyicileri arasında bir ilişki mevcuttur” biçimindedir.

3.Evre ; Sanatı tecrübe ederken, farklı kültürler, mekânlar ve zamanlar arasında bağlantılar kurarız. İnsanlar meseleleri, inançları ve değerleri sanat yoluyla irdelerler. Farklı sanat dallarına farklı şekilde karşılık veren izleyiciler vardır. Sanatı yorumlamak ve kendimize



ve çevremizdeki dünyaya dair anlayışımızı belirginleştirmek için bildiklerimizi kullanırız” biçiminde oluşturulmuştur.

Program, verilen bilgiler de dikkate alındığında öğrencilerin öğrenme ortamında bilgileri almasını değil sorgulayarak ve yeniden yapılandırarak kendi bilişsel öğrenme biçimleriyle içselleştirmesini sağlamaya çalışmaktadır. Amaçları açıklanırken “İlk yıllar programı (İYP), altı disiplinler üstü temayı bir yıl boyunca ele alarak 3-12 yaş grubu çocuklarındaki araştıran-sorgulayan profilini geliştirmeyi hedefleyen bir UB programıdır (IB, 2017f). Bu program çocukların akademik, sosyal ve duygusal durumlarını geliştirirken, yaşadıkları dünyayı anlamlandırmak için gerekli olan bilgiyi, kavramları, sorgulama yeteneklerini, tutumları, becerileri ve eylemi açığa çıkarmayı hedeflemektedir (IB, 2009). Bu amaca ulaşmak için ele alınan dil, matematik, kişisel, toplumsal eğitim ve beden eğitimi, fen, sosyal bilimler ve sanat dersleriyle birlikte çeşitli disiplinler üstü temalar, çocukların uluslararası bilinci kazanmalarına imkân vermektedir”(Karataş,2018 s.11) bilgilerine yer verilmiştir. Buradan programın sanat alanı dersleri arasındaki müzik dersleri ile, müziği bir ifade aracı olarak görmeleri, müziği paylaşmaları, müzikle ilgili düşüncelerini paylaşmayı, zevk almayı, müzikle ilgili tasarımlar ve yapıtlar üzerine düşünebilmeyi öğrenmeye odaklandığı söylenebilir. Ayrıca 2. Evre olarak nitelendirilen bu sürecin devamında, farklı kültürlerin müzik eserlerine açık olma, başkalarıyla müzik yoluyla iletişim kurma ve fikir ve tecrübelerini aktarma, eser ortaya çıkarma sürecini tanıma ve katılma sonrasında da sanatçı izleyici ilişkisini ve etkileşimini sağlama becerilerini edinmeleri arzu edilir.

3.Evrede ise, müziği tecrübe ederken, farklı kültürler, mekânlar ve zamanlar arasında bağlantılar kurmayı, çeşitli toplumsal konuları, inançları ve değerleri müzik yoluyla irdelemeyi, müziği yorumlamayı, hem kendisini hem de çevresindeki dünyaya dair anlayışlarını belirginleştirmek için bildiklerinden yola çıkarak yeni bilgi ve tecrübeler edinmeleri istenmektedir.

“programın içeriği,  
tema başlıkları,  
kazanımları,  
sorgulama hatları,  
ana fikir,  
bağlantılı kavramlar”

PY Programının müfredat çerçevesini aşağıda yer alan temel beceriler oluşturmaktadır.

**Tablo 2. Sorgulama ünitelerinde yer alan beş temel beceri**

| <b>Araştırma Becerileri</b>                                                                                                                                   | <b>Düşünme Becerileri</b>                                                                                                                             | <b>İletişim Becerileri</b>                                            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| Soruları oluşturma, Gözlem yapma, Planlama, Veri toplama, Verileri kaydetme, Verileri düzenleme, Verileri yorumlama, Araştırma bulgularını sunma.             | Bilgi edinme, Kavrama, Uygulama, Analiz, Sentez, Değerlendirme, Diyalektik düşünce, Üstbilis.                                                         | Dinleme, Konuşma, Okuma, Yazma, Görme, Sunma, Sözel Olmayan İletişim. |
| <b>Özyönetim Becerileri</b>                                                                                                                                   | <b>Sosyal Beceriler</b>                                                                                                                               |                                                                       |
| Büyük kas becerileri, İnce kas becerileri, Yer bilinci, Organizasyon, Zaman yönetimi, Güvenlik, Sağlıklı yaşam biçimi, Davranış kuralları, Bilinçli seçimler. | Sorumluluğu kabul etme, Başkalarına saygı duyma, İş birliği yapma, Çatışmaları çözme, Grup halinde karar alma, Grup içinde çeşitli görevler üstlenme. |                                                                       |



Tablo 2'ye bakıldığında sorgulama üniteleri olarak adlandırılan ve beş temel beceriye odaklanan aşamalar dikkati çekmektedir. Bu sorgulama üniteleri müzik dersi açısından dikkate alındığında müzik dersinin oyun, şarkı söyleme, müzik dinleme, ritmik çalışmalar gibi uygulamaya dönük yapısıyla uyum sağlamadığı gözlenmektedir. Ayrıca müzik eğitimcilerinin sorgulama üzerinde bu becerilere odaklandıklarında dersin gereğine yönelik etkinlikleri yapma yöntemleri araştırılması gereken bir konu olarak dikkati çekmektedir.

“Ölçme-değerlendirme stratejileri genel olarak çocukların öğrenme deneyimleri hakkında çeşitli, karmaşık ve üst düzey bilgi vermesi amacıyla kullanılır (IB, 2013b). Bu nedenle, kullanılması planlanan ölçme-değerlendirme strateji ve araçları neyi, neden ölçüldüğü düşünülerek belirlenmelidir (IB, 2007). Çocukların daha önceden edindikleri bilgi birikimini ön değerlendirmeyle ölçerek başlayan bu süreç, sorgulamanın yapısında ve derinliğinde oluşan çeşitliliği kayıt altına almaya yarayan sonuç ve süreç değerlendirmesi olarak iki şekilde sürdürülür (IB, 2007)”.

“Sonuç değerlendirmesi, sorgulama ünitesinde en başta karar verilen ve çocukların sorgulamanın sonunda ulaşacakları varış noktasının belirlenmesidir (IB, 2007). Sorgulama bittikten sonra çocuğun ana fikir ve disiplinler üstü temayla bağlantı kurabildiği öğrenme deneyimlerinin ölçüldüğü yerdir”. “Süreç değerlendirmesi, “öğrenmedeki bir sonraki aşamanın planlanması için gerekli olan bilgileri sunar” (IB, 2007)”. Ölçme değerlendirmeye yönelik bu yaklaşım Milli Eğitim Bakanlığının yapılandırmacı yaklaşıma sahip program yapısında da aynen mevcuttur.

**İkinci alt probleme yönelik bulgular** “Milli Eğitim Bakanlığına bağlı Okullarında yürütülen Müzik öğretim programı ile benzerlik ve farklılıkları nelerdir?”

**Tablo 3. PYP Müzik Ders Programının Milli Eğitim Bakanlığının Programı ile Karşılaştırılması**

| EVRE 1                                                                         |                                                                                         | MEB SANAT ALANI                                                                                                                      |                                                                                                                |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| IB SANAT ALANI<br>KARŞILIK VERME                                               |                                                                                         | MÜZİK                                                                                                                                |                                                                                                                |
| IB Kavramsal Anlayışlar                                                        | IB Öğrenme Sonuçları                                                                    | Öğretim Programının Genel Amaçları                                                                                                   | Öğrenme Alanı                                                                                                  |
| Sanat bir iletişim ve ifade aracıdır.                                          | <b>Öğrenciler;</b><br>Müziğin ruh halini yansıtmak için vücutlarını hareket ettirirler. | <b>Bu alanda öğrencilerin;</b><br>Müzik yoluyla sevgi, paylaşım ve sorumluluk duygularını geliştirmek                                | <b>DG. K2.</b> Sesini uygun kullanır.<br><b>MK. A4.</b> Vücudunu ritim çalgısı gibi kullanır.                  |
| İnsanlar, sanatı başkalarıyla paylaşır.                                        | Eyden müzikler getirip paylaşır                                                         | Bireysel ve toplu olarak nitelikli farklı türlerde şarkı dinleme, söyleme ve enstrümanla çalma etkinliklerine katılımlarını sağlamak | <b>MK. 2.</b> Çevresindeki müzik etkinliklerine katılır.                                                       |
| Sanatsal çalışmalara hakkındaki düşüncelerimiz farklı şekillerde ifade ederiz. | Müzikteki farklılıkları tarif ederler.                                                  | Yaratıcılığını ve yeteneğini müzik yoluyla geliştirmek.                                                                              | <b>SDG. K3.</b> Kendini yaratıcı yollarla ifade eder.<br><b>MG. K5.</b> Müzik ve ritim eşliğinde hareket eder. |
| İnsanlar sembollerden anlam çıkarırlar.                                        | Sesin değişik şekillerde notaya dökülebileceğinin farkına varırlar.                     | Müziksel algı ve bilgilerini geliştirmek                                                                                             | <b>DŞÇ. A3.</b> Gürültü ve düzenli sesleri birbirinden ayırt eder.<br><b>DG. K1.</b> Sesleri ayırt eder.       |



|                                                                       |                                                                                                                |                                                                                                                                        |                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sanatın farklı formlarından deneyebilir ve bunlardan zevk alabiliriz. | Müziğe karşılıklarını çeşitli yollardan ifade ederler (çizimler, oyunlar, şarkılar, dans ve sözlü tartışmalar) | Duygu, düşünce ve deneyimlerini müzik yoluyla ifade etmelerine imkân sağlamak                                                          | <b>C.1.</b> Dinlediği müziklerle ilgili duygu ve düşüncelerini farklı anlatım yolları ile ifade eder. |
| Bize ve başkalarına ait sanatsal çalışmalar üzerine düşünürüz.        | Müzik dinler, buna karşılık kendi çalışmalarını oluştururlar.                                                  | Yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası müzik türlerini tanıyarak farklı kültürlere ait öğeleri zenginlik olarak algılamasını sağlamak | <b>D.2.</b> Farklı türdeki müzikleri dinleyerek müzik beğeni ve kültürünü geliştirir.                 |

Yukarıdaki tabloya bakıldığında PY Programı öğrencinin yaptığı her şeyi sorgulaması ve kendini tanımasına odaklanmaktadır. Öğrencinin bilgiyi öğrenmesinden çok bilgiyi sorgulayarak tanınması ve içselleştirilmesine ağırlık vermektedir. Milli Eğitim Bakanlığının müzik öğretim programı ise yapılandırmacı yaklaşıma dayalı olmakla birlikte daha çok bilgiyi kazandırmaya yöneliktir. Zaten öğrenme alanları ve kazanımlar da buna işaret etmektedir. Öte yandan Milli Eğitim Bakanlığının müzik ders içeriğinde de PY Programı ile paralel sayılabilecek pek çok başlık ve içerik bulunmaktadır. Ayrıca devlet okullarındaki öğrenci sayısı ve diğer teknik donanımların son yıllarda oldukça gelişmiş olmakla birlikte öğrenci sayısının öğrenilecek ya da kazandırılacak bilgilerin sürekli sorgulanmasına imkan sunup sunmadığı tartışma konusudur. Öte yandan PY ve IB programlarını uygulayan Devlet Okullarının olduğu da bilinmektedir. Bu okullarda lise düzeyinde tamamı İngilizce yürütülen derslerde bir sınav ve seçme yoluyla programa öğrenciler dahil olmaktadır. Özel okullarda ise böyle bir seçmeden söz etmek mümkün değildir.

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Bütün bu verilere bakıldığında PY Programının başka dersler için değilse bile müzik dersi için Sorgulamaya yönelik bir program olması nedeni ile müzik performansına yönelik çalışmalar açısından öğrencileri ve derslerde yapılacak etkinlikleri kısıtladığı söylenebilir ve bu programları uygulayan müzik eğitimcilerinin konu ile ilgili yapılacak yeni bir araştırma ile görüşlerinin alınmasının uygun olacağı anlaşılmıştır.

### KAYNAKÇA

- Dönmez, M. A. (2015) Özel Okullarda Tutundurma Uygulamaları “Ankara’daki Özel Okullarda Bir Alan Çalışması”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi İşletme Eğitimi Anabilim Dalı İşletme Eğitimi Bilim Dalı. Ankara.
- Karataş, F.N.(2018) İlk Yıllar Eğitim Programının (Primary Years Programme) Okul Öncesine Devam Eden Çocuklardaki Bilimsel Süreç Becerilerine (BSB) Etkisi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Eğitim Ana Bilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uygun, S. (2003). Türkiye’de Düünden Bugüne Özel Okullara Bir Bakış, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Cilt 36, Sayı 1-2, Sayfa 107-120.
- Gürler, M. (2020). Devlet Okuluyla Özel Okul Arasındaki Farklar, Kapadokya Eğitim Dergisi, 1(1). (3)
- Çanakkale Özel İlkokulu 2022-2023 Primary Years Programme Öğretim Programları
- Akdoğan, A. (2014). Türkiye’deki Uluslararası Bakalorya Pyp Programı Uygulayan Okulların Etkili Okul Özellikleri Ve Okul Kültürü Açısından İncelenmesi. İstanbul Üniversitesi



Eğitim Bilimler Enstitüsü. Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Eğitimde Psikolojik Hizmetler Bilim Dalı. İstanbul.

Sezer, E.(2020). Uluslararası Bakalorya Programı Uygulayan Özel Okul Öncesi Eğitim Kurumlarında Çalışan Yöneticilerin Ve Öğretmenlerin “İlk Yıllar Programı’na İlişkin Görüşleri. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Eğitim Yönetimi Ve Politikası Anabilim Dalı Eğitim Yönetimi Ve Teftişi Programı. Ankrara.

Karataş. F. N.(2018). İlk Yıllar Eğitim Programının (Primary Years Programme) Okul Öncesi Eğitime Devam Eden Çocukların Bilimsel Süreç Becerilerine Etkisi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Eğitim Ana Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

### **İNTERNET KAYNAKÇASI**

<https://www.milliyet.com.tr/egitim/uluslararasi-bakalorya-ib-programi-nedir-ne-ise-yarar-ib-diploma-programi-hangi-okullarda-var-6796745>

<https://ibo.org/programmes/primary-years-programme/>

<https://ibo.org/programmes/middle-years-programme/>

<https://www.fmv.edu.tr/tr-TR/uluslararasi-bakalorya-ib/8113>

<https://www.ibo.org/programmes/career-related-programme/>

<http://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/2018129173048695-1-8%20M%C3%BCzik%20%C3%96%C4%9Fretim%20Program%C4%B1%2020180123.pdf>

<http://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=357>



4 - 4 - 2

4 - 4 - 2

**Türev Berki**

Başkent Üniversitesi

turevberki@outlook.com

## Özet

Piyanist Rami Bar-Niv, parmak yazma (*parmaklama*) eyleminin etkililiğini şu iki kriter üzerine inşa ediyor: *Konfor* ve *müziğe hizmet*.

“Konfor”dan kasıt, elde yaralanmayla sonuçlanabilecek gerilmelere ya da kasılmalara yol açmayan parmak numaraları bulmak. Bar-Niv’in “müziğe hizmet” ifadesiyle anlatmak istediği ise, yazılan parmak numaralarının; yorumcunun arzuladığı sesin, hızın, cümlelemenin, efektin ve üslubun elde edilmesine yardımcı olması.

Önce, yukarıda kullandığımız sözcüklerden ikisinin altını çizelim: Konfor ve efekt.

Şimdi de gözlerimizi kapayıp -her piyanistin gönlünden geçen- şu iki dilekte bulunalım:

“Öyle bir parmak yazsam ki buraya, şu acımasız güçlük bir anda yok olsa! Hiç zorlanmadan, konforla çalabilsem bu pasajı.”

“Şu cılız parmaklar izin verse de, tasarladığım yorumu, zihnimdeki o efekti yaratabilsem keşke!”

Bu çalışmanın gayesi, işte bu. Dört kesit, dört *radikal* parmaklama, iki dileğin kabulü.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano performansı, parmaklama, konfor, renk

## Abstract

*Rami Bar-Niv, an internationally acclaimed pianist, builds the effectiveness of piano fingering on these two criteria: Comfort and serving the music.*

*What is meant by “comfort” is not to cause tension or contractions that could result in hand injuries. Helping produce the desired sound, speed, phrasing, effect, and style refers to “serving the music”.*

*Let’s first underline two of the words above: Comfort and effect.*

*Now let’s close our eyes and make two wishes -from every pianist’s heart:*

*“If I could write such a finger here that this cruel hassle would disappear in an instant! So, I could play this passage comfortably without any difficulty.”*

*“If only those skinny fingers would let me create the colour in my mind.”*

*This is precisely what this study focuses on. Four sections, four radical fingerings, two wishes granted.*

**Keywords:** Piano performance, fingering, comfort, colour

## GİRİŞ

Bugün, üç farklı piyano yapıtından seçilmiş *dört* kesite odaklanacağız. Bunların ilk ikisi teknik güçlükler içeriyor; pek kolay değil çalınmaları. Diğer iki kesitte ise böyle bir zorluk yok ama, onlarda da etkili bir renk, bir efekt yaratmanın peşinde olacağız.





Soru şu: İlk iki kesitte *konforu*, son iki kesitte *efekt*, “sadece parmak yazarak” yaratabilir miyiz? Parmaklamayı tamamladığımızda mükemmelen çalabilir miyiz onları; başka hiçbir çalışmaya gerek kalmadan.

Dilerseniz başlayalım...

### KESİT 1

*Nota 1. Ahmed Adnan Saygun, Sonat, Opus 76, II<sup>80</sup>, ö40-41<sup>81</sup> (Saygun, 1990: 11)*



Burada iki ayrı teknik güçlükten söz etmek mümkün:

1. El pozisyonu. Sol elin başparmağının, sağ eldeki *ikiz* kardeşinin üzerine oturması. Sesler öylesine yakın ki birbirine, başka çare yok!
2. Bestecinin sağ elde vuruş başlarına yerleştirdiği aksanların biri hariç tamamı 5. parmakla çalınmak zorunda. Üstelik, nüans düzeyi *forte*. Eller birbirine böylesine kenetlenmişken, bu parmağa aksan için *yüklenmek* kolay değil.

Dikkatimizi, ilk ölçünün birinci vuruşunu oluşturan ilk üç onaltılık üzerinde yoğunlaştıralım.

Sol eli, birinci ve ikinci onaltılıklardan *muaf* tutup sol# ve mi'yi bütünüyle sağ ele verelim. Buna karşılık, son onaltılıktaki ise sağ el *hiç* olmasın: Sol el, -si'ye ek olarak- sağ ele yazılan re#'i de çalsın.

Bundan sonrası, geriye kalan tüm vuruşları bu fikre *uyarlamaktan* ibaret:

### *Nota 2. Parmaklama Sonrası Kesit 1*



Peki, yaptığımız şeyin mantığı ne? Elleri birbirinden ayırıp *özgürce* hareket etmelerini sağlamak.

İşte, kesitteki iki teknik güçlüğü daha baştan ortadan kaldıran *radikal* bir parmaklama önerisi.

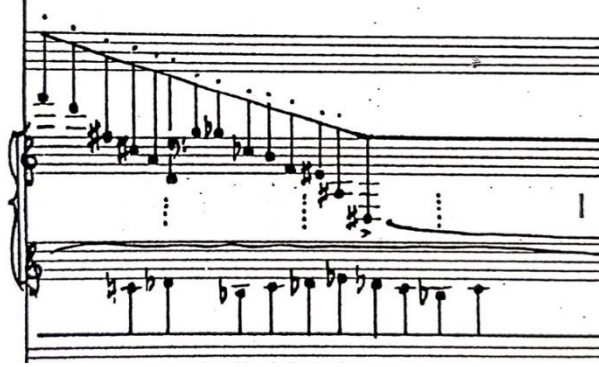
<sup>80</sup> II: İkinci bölüm

<sup>81</sup> ö: Ölçü numarası



## KESİT 2

Nota 3. İlhan Usmanbaş, Solo Piyano ile 12 Çalgı, ö183 (Usmanbaş, 1992: 61)



Gördüğümüz gibi, *aleatorik* bir eserle karşı karşıyayız: Besteci, süre değerlerinin ne olacağı kararını yorumcuya bırakmış.

Diyelim ki düşüncemiz bu; böyle çalacağız kesiti:

### Nota 4. Geleneksel Notasyonla Kesit 2



O halde hep bu notasyon üzerinde konuşalım, bundan böyle.

Ölçüde dikkatimizi çeken ilk nokta, sağ elin yolculuğu. *Yolculuk* az gelir; klavyeyi bir uçtan bir uca *fethetmesi!*

Sol el ise -bu başdöndürücü trafik karşısında- kendisini orta bölgenin dar bir ses alanına hapsetmiş görünüyor.

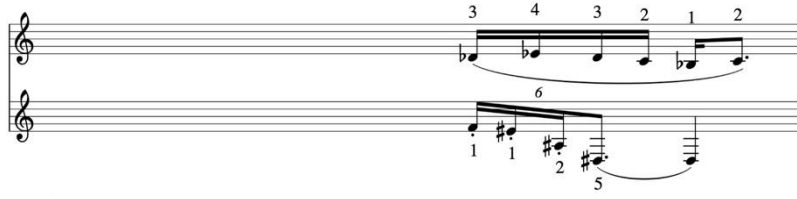
O halde, şu kaçınılmaz: Sağ el sol eli yakalayacak; onun üzerinden geçip, yoluna *çapraz el* konumunda devam edecek. Ancak bu öyle *masum* bir çapraz el değil: Sağ el nihai hedefine, -fa#'-e ulaştığında, iki el arasındaki mesafe 2,5 oktavı buluyor.

Bu tür pasajlara saatler de harcarsanız, defalarca kez tekrar da etseniz onları; hiç beklemediğiniz anlarda umulmadık takılmalar veya yanlış seslerle karşılaşabilirsiniz. Daha da kötüsü, işi inada bindirip, durup dinlenmeden tekrar tekrar çalmaya uğraşırsanız bu ölçüyü, çapraz elin *nirvanasına* ulaşıp çim biçme makasına dönüşen kollarınızı eski hâline getirmesi için bir ortopedistten randevu almak da vardır, günün sonunda!

Peki, bu travmayı hiç yaşamamak için ne yapmalı? Düşünelim... Sorunu yaratan neydi? Çapraz el. O halde ölçünün sonundan başlayalım işe: Sağ ele yazılmış son dört sesi sol el çalsın. Bu durumda, sol ele yazılanlar da sağ elin olur artık:

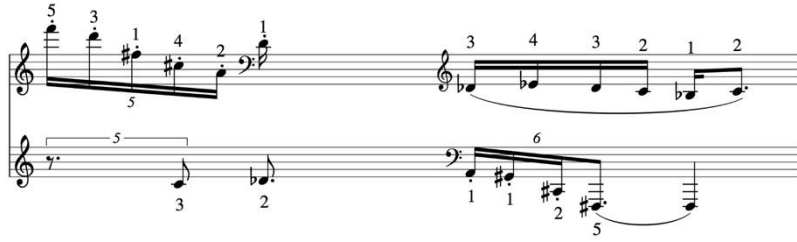


### Nota 5. İlk Aşama



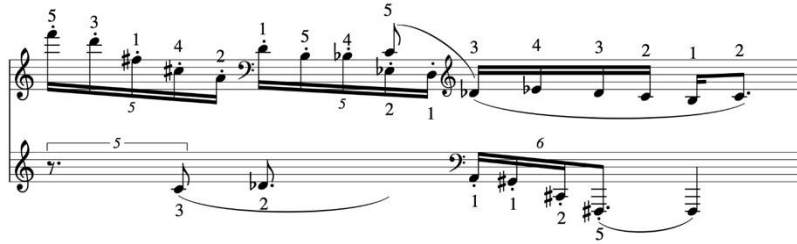
Ölçünün başına dönersek, sağ elin ilk altı sesinde hiçbir sorun olmadığını görürüz. Bunlar da, sol eldeki do ve reb de yazıldığı gibi çalınabilir, rahatlıkla:

### Nota 6. İkinci Aşama



O halde arayı dolduralım şimdi: Sol ele ait do'yu sağ el çalsın. Peki neden? Cevabı basit: Sol ele, klavyenin aşağısına gidebilmesi için biraz zaman kazandırmış oluyoruz ki, son dört notayı sorunsuz çalabilsin.

### Nota 7. Parmaklama Sonrası Kesit 2



Evet; bir başka radikal parmaklama önerisiyle, güçlüğün konfora dönüşümü... Üstelik, günler harcamadan; sadece 20-30 dakikalık bir tekrarla.

### KESİT 3

Nota 8. Ahmed Adnan Saygun, *Sonat, Opus 76, I, ö48-51* (Saygun, 1990: 3)



Bu kesitin seçilme nedeni, son ölçüsü. İki el arasında T4<sup>82</sup> ve A4<sup>83</sup> aralığı yaratan iki eş zamanlı tril görüyoruz: Sol elde *sol#-la*, sağ elde *do#-re#*. Buraya kadar herşey iyi, hoş;

<sup>82</sup> T4: Tam dörtlü

<sup>83</sup> A4: Artırılmış dörtlü



ancak Saygun'un bir isteği var yorumcudan: Nüans düzeyini *fortissimo*'ya ulaştıracak bir büyük efekt. Peki bu nasıl olacak, epi topu ikişer parmağın mütevazı kuvvetiyle?

Yorumculuk, zamanı geldiğinde, *alışlagelmiş* düşünce kalıplarından sıyrılmakta bulur kudretini. Meselâ şu soru: “*Bu notaları, ille de bestecinin yazdığı şekilde mi çalmalıyım?*”

Cevap kendiliğinden gelecektir: “*Büyük bir crescendo yaratmaksa amacın, neden tremolo denemeyesin ki!*”

### Nota 9. Parmaklama Sonrası Kesit 3



Bu parmaklamayla <sup>84</sup>, istediğimiz nüans düzeyine çıkıp inebiliriz; hiç zorlanmadan. Bu kadar kolay!

### KESİT 4

#### Nota 10. Domenico Scarlatti, Sonat, K 146, ö23-26 (Scarlatti, 1995: 29)



Sıklıkla seslendirilen bir Scarlatti sonatından dört ölçü... Otuzikilik notaların *ikişer ikişer* gruplandırılmış olduğunu not edelim.

Bu sonatı öğrendiğim günlerde, başka şeyler aramanın, iddialı bir efekt elde etmenin peşine düştüm. Zihnimde *uçarı* bir tuşe elde etme fikri vardı. İlk olarak şunu denedim: İkili gruplama yerine “dörtlü” yapılanmalar. Başka bir deyişle, her elin dörder ses çalması. Böyle çalmayı denedim bir süre, fakat tatmin edici değildi. Eserin *scherzando* karakterine daha uygun bir tuşe arama gayreti, onlarca deneme yaptırdı bana. Sonunda, şu çözüme ulaştım: Her dörtlü grubun başındaki sesi, diğerlerinden daha fazla duyurmak, hafif aksanlarla. Neden? Çünkü bu

<sup>84</sup> Nota 9’da görülen “lh” sol eli [left hand], “rh” ise sağ eli [right hand] ifade etmektedir.



sesler, bir *pentatonik* dizi doğuruyor: Do#-re#-fa#-sol#-la#. Bunları vurgulayarak, -sonatın tonalitesine de aykırı düşen- *çekici* bir efekt yaratılabilirdi.

Şu halde, yapılacak şey belliydi: Sol ele, yalnızca bu siyah tuşları çaldırmak, gerisini sağ ele bırakmak:

#### Nota 11. Parmaklama Sonrası Kesit 4



#### TARTIŞMA

Anlattıklarım, sizde şu izlenimi uyandırmış olabilir:

“Neymiş bu parmaklama! Ne teknik çalışmaya ihtiyaç var, ne başka bir şeye. Yeter ki doğru parmağı bul!”

Elbette, işin aslı bu değil. Öyle kesitler, öyle eserler vardır ki, hep birlikte, notada yazandan farklı tek bir parmak numarası bulabilmek için saatlerce çabalar, ama kalem dahi oynatamayız! Muhtemelen, her piyanist aynı parmak numaralarıyla çalmıştır ve çalacaktır, Chopin’in Opus 10 dizgesinin ilk etüdünü ya da Brahms’ın Paganini Varyasyonları’nda ilk defterin ikinci çeşitlemesini.

Şu halde, “Parmaklama herşeydir!” demek, doğru değildir. Ama şunu söyleyebiliriz: “Parmaklama en önemli şeydir!”

40 yılı aşkın piyanistlik serüvenim şunu öğretti bana: Sağlam bir tekniğin, ezberin, etkili bir tuşenin anahtarıdır *parmaklama*. Ve bir şey daha: Kanımca, piyano başında geçirilen en yaratıcı süreçtir o. Ne teknik çalışma, ne ezber, ne de nüans uygulaması o mutluluğu verir size.

Oysa bu gözler neler gördü! Konsere birkaç saat kalmışken, “Çalamıyorum bir türlü! Şuradaki parmağı mı değiştiresem?” diye telaş içinde kıvranan piyanistler... “Hocam, öyle çalınca bileğim çok kasılıyor; 4. parmak rahatlatıyor beni.” diyen minicik elli öğrencisine “Hayır efendim, notada ne yazarsa o! Bak, 3 demiş; o zaman 3!” diye celallenen hocalar.

Okuduğunuz satırların, yorumculuk dünyasında -ve özellikle eğitiminde- hergün onlarca örneğini gördüğümüz *tabuların* yıkılmasında küçük bir katkı olması dileğiyle...

#### KAYNAKÇA

Saygun, A. A. (1990). *Sonate (piyano için), Op. 76*. İstanbul [el yazması nüsha].

Scarlatti, D. (1995). *17 Ausgewählte Sonaten*. A. Schenck (Ed.). Frankfurt: Edition Peters.

Usmanbaş, İ. (1992). *Solo Piyano ile 12 Çalgı*. İstanbul [el yazması nüsha].



**Dinleyicinin Yorumladığı Yaşayan Bir Eser: Dream House**  
*A Living Work That Interpreted By Listener: Dream House*

**Uğur Cihat Sakarya**

Trabzon Üniversitesi

cihatsakarya@trabzon.edu.tr

**Özet**

Dream House, müzikte minimalizmin öncüsü La Monte Young ve eşi, görsel sanatçı Marian Zazeela tarafından “kendi yaşamı ve geleneğiyle sonsuza kadar yaşayacak olan canlı bir eser” olarak tasarlanmış ünlü bir ses ve ışık enstalasyonudur. Bilindik anlamıyla bir galeri veya stüdyonun aksine, Dream House ziyaretçiyi sonsuz olasılıklarla dolu çok duyulu bir deneyime yönlendirir. Son derecede durağan görünen görsel bileşenler ve değişmeden yalnızca uzayan seslerden oluşan kompozit ses dalgaları (dronlar), algı sınırlarını zorlayarak, ziyaretçiyi şimdiye odaklanmaya yönlendirir. Ayrıca ziyaretçiyi, enstalasyonun içinde hareket ettikçe, bu olasılıkları keşfederek deneyimin yapılandırılışında pasif bir dinleyici veya izleyiciden aktif bir katılımcı rolüne yükseltir. Böylece enstalasyon, geleneksel eser-dinleyici-besteci rollerinin yeniden tartışılmasını sağlar. Tartışma üç tema üzerinden yürütülür. İlki zamansızlık deneyimidir. İkinci tema, enstalasyon içindeki konum ve hareketle psikoakustik fenomenler arasındaki ilişkiyi inceleyen hareket ve keşif temasıdır. Son tema ise çok duyulu ortamın deneyimdeki rolüne odaklanan çoklu medya sanatı ve deneyim temasıdır. Bu araştırmanın ana kaynağı 2022 yılında Dream House’da yapılan çalışmalardır. Literatürün ve besteciyle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmenin sağladığı teorik çerçevenin Dream House’daki deneyimin anlaşılması ve tarif edilmesinde eksik kalacağı görülmüştür. Bu nedenle enstalasyonda yapılan gözlemlerde alınan notlar, katılımcıyla eser arasındaki ilişkinin incelenmesinde anahtar olarak kullanılmıştır. Çalışma, Dream House örneği üzerinden çağdaş müzik performansında eser-dinleyici-besteci arasındaki ilişkiye odaklanan ve deneyimin yapılandırılmasında katılımcının etkin rolünü belirlemeyi amaçlayan nitel bir araştırmadır.

**Anahtar Kelimeler:** Dream House, La Monte Young, multimedya, performans, enstalasyon

**Abstract**

*Dream House is a famous sound and light installation created by La Monte Young, the pioneer of musical minimalism, and his wife, visual artist Marian Zazeela, as a living work that will live eternally with its own life and tradition". Unlike a gallery or studio in the usual sense, Dream House forwards the visitor to a multisensory experience that full of endless possibilities. Visual components that seeming extremely static and composite soundwaves consisted only long tones without changing push the limits of perception and invite visitor to focus on present and to discover the secret features that hidden in the depths of installation. As one moves inside the installation, visitor discovers these possibilities and gets a role of an active participant in the construction of experience unlike a passive listener or audience. Thus, the installation provides a re-discussion of the traditional roles of work-listener-composer.*

*The discussion is conducted with three themes: Timelessness experience; movement and discover that examines the relationship between position and movement in the installation and the psychoacoustic phenomena, the multimedia art and experience that focused on the role of multisensory environment in the experience.*



*The main source of this research are the studies at Dream House in 2022. It is understood that theoretical framework that provided by the literature and a semi-structured interview with composer lacks in understand and describe to Dream House experience. Therefore the notes from observation, taken in the installation, are used to examine the relationship between the participant and work, as a key. The research, through the example of Dream House, is a qualitative research that focuses on the relationship between the work-listener-composer in the contemporary music performance and aims to determine the active role of the participant in the constructing of the experience.*

**Keywords:** *Dream House, La Monte Young, multimedia, performance, listener, installation*

## GİRİŞ

Amerikalı besteci La Monte Young, 1960'ların ortalarında en büyük idealini gerçekleştirmek üzere yola koyulmuştur. Bu, sonsuza dek sürecek olan seslere sahip olmak ve *sesin içinde* olup biten olayları keşfetmektir. Bu yoldaki çabası geleneksel anlamıyla ezgiyi dışlayan ve müziksel ifade araçlarını yalnızca uzayan seslere (dron) indirgeyen minimalist bir dil geliştirmesini sağlamıştır. Erken dönem eserlerinden *Trio For Strings (1958)*, *Compositions 1960 No:7* ve *The Four Dreams of China*'dan (1961) itibaren izlenimlerini veren bu dil sinüs dalgalarını yeniden keşfetmesiyle yeni bir alana doğru gelişmeye başlamıştır. 1964'te kullanmaya başladığı sinüs dalgaları bestecinin sesle ilgili arayışlarına cevap sağlamıştır. Young'a göre: "Sinüs dalgası oda gibi kapalı bir alanda devamlı duyurulduğunda odadaki yüksek ve alçak basınç alanlarına göre sesin niteliği değişir. Yüksek basınç alanlarında ses yüksek, alçak basınç alanlarında ise hafiftir. Aynı anda farklı frekanslarda sinüs dalgaları üretildiği zaman her frekansın odanın farklı noktalarından duyulabilir şekilde uzamı doldurduğu bir ortam yaratılabilir. Bu, birçok müzik deneyiminde nadiren fark edilebilse de dinleyicinin uzamdaki konumunu ve hareketini eserin bütünleyici bir parçası yapar" (Young-Zazeela, 1969: 8-9).

Sese yönelik bu derinlemesine ilgisi sayesinde besteci devamlı olarak sesleri dinleyebileceği ve sesin uzamsal özellikleriyle ilgili deneyler yapabileceği bir mekan arayışına girmiştir. 1962'den itibaren farklı farklı yerlerde kurulduktan sonra -New York'ta bugün de bulunduğu yer olan- 275 Church Street adresine taşınan Dream House, bestecinin 60 yıllık araştırmalarının gözlenebileceği faal bir enstalasyon ve deneysel müzik merkezidir.

Besteci ile görsel sanatçı olan eşi Marian Zazeela, Dream House'da sürekli duyulan sinüs dalgaları içinde yıllarca yaşayarak sesleri yakından dinleme ve frekanslar arasındaki ilişkileri inceleme imkanı bulmuşlardır. Bu süreçteki araştırmaları *sonik bir uzamda* her katılımcının kendi ses ve dinleme deneyimlerini yapılandırabileceği çalışmalar üretmelerini sağlamıştır. Bu durum müzik araştırmacılarına tuhaf gelebilir. Çünkü Young'ın çalışmaları şu soruyu ortaya çıkarır: *Dinleyici müzik eserini yorumlayabilir mi?*

Burada yorumlamaktan kasıt tüm müzik okurlarının anlayacağı ancak peşinden şüphe duyacağı gibi bir eseri "çalmaktır." Araştırmanın merkezindeki bu soru böylelikle geleneksel rollerin ve kavramların yeniden ele alınmasını işaret etmektedir. Araştırma bu soruyu sorar ve Dream House örneği üzerinden çağdaş müzik performansında eser-dinleyici-besteci arasındaki ilişkiye odaklanarak, deneyimin yapılandırılmasında dinleyicinin etkin rolünü belirlemeyi amaçlar. Araştırma nitel bir araştırmadır. Literatürün ve besteciyle 2021 yılında yapılan yarı yapılandırılmış görüşmenin sağladığı teorik çerçevenin Dream House'daki deneyimin anlaşılması, özelliklerinin tarif edilmesi ve araştırma sorusuna cevap bulunması noktasında eksik kalacağı anlaşılmıştır. Bu nedenle Dream House'ın ziyaret edilerek bizzat



deneyimlenmesi amaçlanmıştır. 2022 yazında burada yapılan bir haftalık araştırma ve alınan notlar bu çalışmanın ana kaynağını oluşturur.

Bu çalışmada tartışma üç tema üzerinden yürütülür. İlki *zamansızlık deneyimidir*. Bu deneyim Young'ın özgün tarzında en başından beri büyük yer tutar. İkinci tema katılımcının içerideki konumu ve hareketiyle akustik fenomenler arasındaki ilişkiyi inceleyen *hareket ve keşif temasıdır*. Bu tema katılımcının *öznel* deneyiminin -uzamsal özelliklerle bütünleşik olan- *nesnel* akustik fenomenlerle bağlantısını açıklamaya odaklanır. Son tema ise Dream House'ın bir enstalasyon sanatı olarak tüm duylara hitap eden özelliklerini inceleyen *çoklu medya ve deneyim temasıdır* (multimedia and experience). Dream House dinleyiciye, sıradan bir dinlemenin ötesinde bireyin tüm fiziksel ve mental varlığıyla yaşayabileceği bir deneyim sunar.

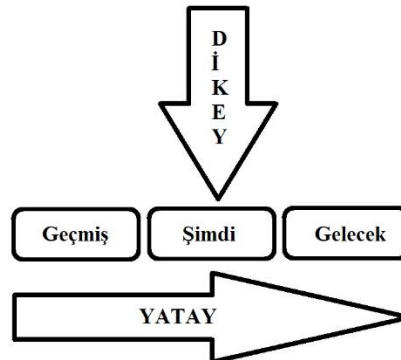
### DREAM HOUSE DENEYİMİ

New York'un ultrateknolojik caddelerinden sıyrılıp Church Street'te Dream House'un yer aldığı 275 numaralı binaya girildiği zaman, sanki 1960'lara doğru bir zaman yolculuğuna çıkılır. Ahşap zemin ve merdivenler; eski tip elektrik sigortaları, kablolar ve prizler günümüz teknolojisinin çok uzağındadır. Üçüncü kata ulaşıldığında ayakkabıların çıkarılması, içeride sessiz olunması ve kapanış saatinden önce ayrılınması hakkında uyarılar dinlendikten sonra Dream House'a girilir. Biri büyük, diğeri küçük iki galeri ve bunları birleştiren kısa bir koridordan oluşan iç mekanda pencerelerin tamamı filmle kaplanmıştır. Dışarıyla bağlantı kesilmiştir. İçeride saat de yoktur. Tamamen gündelik yaşamla bağlantının kesilmeye çalışıldığı anlaşılır. Belli bir müddet sonra zaten içeriye gireli kaç dakika olduğunu tahmin etmek pek mümkün görünmez.

#### Zamansızlık Fenomeni

Zamansızlık fenomeni geçmiş-şimdi-gelecek ardışık sırasıyla dizilen olaylardan oluşan doğrusal (linear) bir zaman deneyimi yerine bu sıraların bulanıklaştığı ve şimdide merkezlenen bir zaman duyusunun öne çıktığı bir deneyimdir. Bu nedenle doğrusal zaman (linear time) nosyonuna karşıttır. Doğrusal zamanda bir olayın genel olarak öncekilerin mantıksal bir sonucu, sonrakilerin de bir nedeni olduğu kabul edilir. Bu sıralı düzende olaylar (yeni) önce şimdide deneyimlenir ve devamlı sonuçlanarak geçmişe (eski) dönüşürler. Bu zaman anlayışı insanın uyanık bilinciyle bütünleşik olup nesnel bir ölçek olan saatle ölçülür. Bütün bunların tersi hayal edildiğinde olayların birbirini ima etmediği bu nedenle geçmiş ve gelecek ayrımının bulanıklaştığı bir zaman anlayışıyla karşılaşılır. Ünlü besteci ve akademisyen Jonathan Kramer'in önerdiği *müziksel zaman terminolojisinde* bu kavram tartışılır. Buna göre zamansızlık, çağrıştırdığı anlama rağmen, zamanın yok oluşu veya zamanın sonunda başlayan bir sonsuzluk hissi değildir. Doğrusal sıralılığın kaybolması nedeniyle geçmiş ve geleceğin sonsuz bir şimdide kaynaşmasıdır (Kramer, 1988: 202). Bundan hareketle zamansızlık deneyimi şöyle gösterilebilir (Bkz. Şekil-1).

Şekil 1. Doğrusal zaman, Zamansızlık deneyimi ve dikey zaman







Kramer'e göre zamansızlık deneyimi, zamanın şimdide *dikeyleştiği* deneyimle bağlıdır. Bu zaman kategorisi Kramer'in terminolojisinde dikey zaman (vertical time) olarak adlandırılır. Dikey zaman duygusu yaratmak yirminci yüzyıl müziğinde önemli bir eğilim olmuştur. Kramer'e göre *dikey müzik* doğrusal müziğin bütünleşik olduğu tonal, armonik, melodik ve formal araçları büyük ölçüde dışarıda tutar. Çünkü doğrusal müzikte olaylar birbirlerine neden-sonuç bağlantılarıyla bağlıdır. Batı klasik müziği yüzyıllar boyunca tonalite sınırlarında belli yapısal araçlar ve formal şablonlara göre gelişim göstermiş, böylelikle doğrusal zaman duygusuyla özdeşleşmiştir. Bu müzikle yetişen bir dinleyici hangi olayın ne zaman bittiğini veya biteceğini; hangi olayın ne zaman başladığını veya başlayacağını tahmin edebilir. Çünkü armonik ve melodik hareket önce-sonra bağlantılarını inşa eder (Kramer, 1988: 20-63). Dikey müzik ise bu bağlantıları kurmaya odaklanmaz. Bu durumda dinleyici yeni gelenleri öncekilerle bağdaştırmakta güçlük çeker. Ayrıca daha sonra ne geleceğine ilişkin beklentileri de boşa çıkar. Böylelikle beklenti ve hafızanın zaman deneyimi üzerindeki etkinliği zayıflar. Dinleyici geçmiş ve gelecek ayrımlarını tam olarak belirleyemediği bir deneyimle karşılaştığından şimdide merkezlenen bir deneyim yaşar. Geçmiş-şimdi-gelecek ardışıklığının bulanıklaşmasıyla *zamansızlık* deneyimi ortaya çıkar. Bu deneyim dinleyiciyi duyduklarını anlamlandırmaya iter. Dinleyici kendine hazır olarak gelen bir eserle değil istediği bölgesine odaklanıp kendi düşünceleri ve duygularıyla yapılandırabileceği bir eserle karşı karşıyadır. Bu da bireyin *pasif bir konser dinleyicisi* olarak kalmak yerine eserin performansında *aktif bir katılımçı rolüne* yükselmesini sağlar. Dikey müzik öznelğin ve bireyselliğin müziğidir (Kramer, 1988: 551).

La Monte Young'ın dronları ve bunlarla yarattığı enstalasyonlar tam da bu zaman deneyimi üzerine merkezlenmiştir. Ayrıca Young'ın dronları mental katılımı daha ileri götürerek bireyin uzamdaki konum ve hareketiyle deneyime fiziksel bir nitelik daha ekler. Bu özellik dinleyici, eser ve besteci arasında alışılmadık bir bağ kurulmasını sağlar. Bunun sonucu olarak da bu rollerin yeniden tartışılmasını gerektirir.

### Minimalizm ve Dron

Bugün genel olarak müzikte minimalizmin öncüleri arasında gösterilen La Monte Young, bu akımı ismiyle uyumlu şekilde şöyle tanımlar: "Minimalizm, en az araçla birşeyler yapmaktır (La Monte Young ile görüşme, 2021)." Ancak besteci kendisini minimalizmin öncüsü ve bu dilin takipçisi olarak değil, sesler arası dikey (armonik) ilişkilere dayalı, tamamıyla melodik delişimi dışlayan özgün bir dilin yaratıcısı olarak görür. Erken dönem eserlerinden *Trio for Strings* (1958), *Compositions 1960 No:7* ve *The Four Dreams of China* (1961) tamamıyla uzayan seslerden (dron) oluşmaktadır. Her ne kadar kendisini minimalist olarak tanımlamasa da bu eserlerde müziksel malzeme asgari düzeye indirgenmiş, geleneksel anlamıyla melodi, form, armonik kadans gibi tüm yapısal araçlar ön planda duyulan ve yalnızca uzayan birkaç sese feda edilmiştir.

Young için bu seslerin kaynakları çocukluğunu geçirdiği ahşap kulübenin tahtaları arasından geçerek uğuldayan rüzgar seslerine ve elektrik direklerinden çıkan cızırtılara kadar gider. Uzun yıllar sonra keşfettiği Hint müziğinin tambura dronları ise bestecinin uzayan seslere olan ilgisini pekiştirmiştir (La Monte Young ile görüşme, 2021). Besteci daha sonra eşit tampere sistemi terk ederek doğal akorda geçmiş ve böylece sesler arasındaki akustik ilişkileri daha iyi araştırma fırsatı yakalamıştır. Ardından sesi en saf biçimi olan sinüs dalgalarına indirgeyerek araştırmasını derinleştirmiştir. Bu son adımı seslerin yalnızca miktar bakımından değil yapısal olarak da indirgenmesi, tek bir frekans bileşenine düşürülmesiyle minimalist indirgemeciliğin farklı bir örneğini oluşturur. Bestecinin enstalasyonları tek bir frekans bileşenine sahip olan sinüs dalgalarından oluşur.



## Sese Girme ve İkincil Akustik Fenomenler

Young'ın akustik olayları yakından inceleme uğraşını tanımlamak üzere ortaya attığı kavram *sese girmedir*. Besteciye göre: “Sese girmenin iki yolu vardır. Birincisi şudur: Eğer bir kişi bir sese yüksek ölçüde konsantre olur, kendisini bu sese verirse sesin içinde neler olduğunu keşfedebilir. Sesten ayrı görünse bile aslında fiziksel olarak sesin bir bileşeni olduğunu anlar. Diğer yol ise sesin bolca yer aldığı bir alanda bulunmak ve hareket etmektir. Benim çalışmalarım da bir kişi salonda hareket ettiği zaman sese girebilir (Young, 1965: 6).”

*Sesin içindekiler neler olabilir?* Young'ın enstalasyonları yalnızca dronlardan oluşur. Herhangi bir ezgi veya ezgisel hareket dışlanmıştır. Bu durumda sese girmek için eldeki malzeme yalnızca dronlardır. Dinleyiciden yüksek bir odaklanma beklenmektedir. Ön plandaki sesler işitme algısının derinleşmesi için birer araç haline gelmektedir. Bu kavrayış *sesin başlı başına odak nesnesi* haline gelmesini sağlar. Böylelikle Young'ın dilinin salt minimalist müzik yaratma kaygısından çok sesin incelenmesi üzerine odaklanan deneysel bir dil olduğu görülür.

Besteci erken dönem eserlerinden biri olan *Compositions 1960 No:7*'da yalnızca tam beşli aralığında (armonik seride 3:2 oranına karşılık gelir) oluşan bir dron kombinasyonu kullanmıştır. Bu eserden sonra da tamamıyla doğal akorda yönelmiştir. Besteciye göre doğal akorda ayarlanmış sinüs dalgaları sese girmeyi kolaylaştırır. Çünkü bunlar tek bir frekans bileşeninden oluştuğundan aynı anda çalındıklarında birbirleriyle kurdukları etkileşim sonucu belli akustik fenomenler serbest kalır (Young-Zazeela, 1969: 8-9). Bunlar ikincil akustik fenomenler olarak adlandırılmış olup Young'ın müziğinde birincil konuma yükselmektedir.

İkincil akustik fenomenlerden ilki *akustik vuruşlardır* (acoustical beats). İki saf sinüs dalgası frekans (Hz.) bakımından birbirlerine yaklaştıkça aralarındaki farkla eşit değerde olan ve saniye başına düşen vuruşlar ortaya çıkar. Bir diğer akustik fenomen ise *kombinasyon tonlarıdır*. Bunlara aynı zamanda *toplam ve fark tonları* da denir. Doğal akortta iki dalga birleştiği zaman frekans değerlerinin toplamı ve farkına karşılık gelen iki ayrı dalganın daha doğmasını sağlarlar. Yüksek ses seviyesiyle ve dikkatli bir odaklanmayla daha net duyulabilecek olan bu sesler doğal akortta eşit tempereye kıyasla daha kolay ulaşılabilir. Eğer bir fark tonu, dalgaların dayandığı armonik serinin temel frekansını (fundamental) veriyorsa buna da *kayıp temel* denir. Çünkü temel frekans aslında çalınanlar arasında yoktur. Fakat bunlar aracılığıyla kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Young'ın ilgili olduğu bir diğer ikincil akustik fenomen de *duran dalgalarıdır*. Bu fenomen Young'ın enstalasyonlarında kişinin uzamdaki konum ve hareketini ses deneyiminin bir bileşeni haline getiren esas fenomendir. Bir duran dalga, sürekli çalınan bir sinüs dalgasının uzamdaki geri yansımasıyla üst üste gelmesi sonucu ortaya çıkar. Böylelikle uzamda sabit sonik alanlar oluşur. Bunlar uzamdaki konum ve hareketle keşfedilebilen çok derin ses deneyimleridir (Young, 1993: 210).

Sunulan bu ikincil akustik fenomenler Young'ın ilk enstalasyonlarından biri olan *Drift Study 3 I 69* üzerinden şöyle tespit edilebilir: Bu çalışma bir armonik serideki 31 ve 32. armoniklere akortlu sinüs dalgalarından oluşur. Bestecinin temel frekansı 30 Hz'tir. Bu temel üzerinde 31. armonik (30x31 işlemi sonucunda) 930 Hz; 32. armonik ise (30x32) 960 Hz. olarak hesaplanır. Bu iki durağan dalganın sürekli uzatılması akustik vuruşlar aracılığıyla deneyime bir hareket ve ritim duygusu eklenmesini sağlar. Çünkü 960-930=30 işlemi sonucunda ortaya çıkan 30 birimlik akustik vuruş deneyime eklenmiştir. Bu da saniye başına çok sık bir titreşimin ortaya çıkması anlamına gelir. Bu vuruşlar aslında cihazlar tarafından yaratılmamaktadır. Fakat kendiliğinden doğarak deneyime eklenmektedir. Böylece fiziksel olarak üretilenlerle algılananlar arasında bir ikilem ortaya çıkmaktadır. Normale yalnızca uzayan iki dalganın durağanlığı söz konusu olmalıyken bunlara ek olarak çok sık, dinamik bir hareket daha vardır. Ancak bunun nasıl yaratıldığını deneyim esnasında anlamak mümkün görünmez. Çünkü ses



üreten cihazlar bu hareketlere ilişkin açık referanslar sağlamak yerine sadece uzayan sesler üretirler. Bu işlem sonucunda elde edilen 30 Hz'lik değer aynı zamanda cihazlar tarafından üretilmeyen ancak kendiliğinden -fark tonu olarak- doğan armonik spektrumun derinlerindeki *kayıp temel* frekanstır. Böylelikle çalışmanın kayıp temeli de bir üçüncü ses olarak duyulanlara eklenir. Bir diğer kombinasyon tonu ise eseri oluşturan iki dalganın toplam ilişkisinden doğar. Buna göre  $32+31=63$ . armonikle sonuçlanır. Bu,  $960+930=1890$  Hz. işleminin sonucunda ortaya çıkan armonik spektrumdaki çok uzak bir armoniğin de kendiliğinden doğarak deneyime eklendiğini gösterir. Böylece eserin ana malzemesi olan iki dronun, duyulanlara iki tane kombinasyon tonu (toplam ve fark) daha ekleyerek eserin sonik malzemesini çok geniş bir alana (range) yaydığı ve durağan görünen dalgaların arasında kendiliğinden titreşerek hareket ve ritim iması yaratan akustik vuruşların ortaya çıkmasını sağladığı görülür. Ayrıca şu da söylenmelidir ki kombinasyon tonu olarak doğan tonlar orijinal tonlarla aynı anda kombine olarak *ikinci sıra kombinasyon tonları* yaratır. Örneğin 63. armonik 31 ve 32 ile kombine olarak 94 ve 95. armonikleri duyuran ikinci sıra kombinasyon tonları yaratır.

Sesler arasındaki tam sayı ilişkileri ikincil akustik fenomenlerin doğuşuna imkan vermektedir. Bunlar, Dream House'un görünen minimalist ve durağan havasına karşıt şekilde derinlerde keşfedilebilecek çoklu ses deneyimleri yaratır. Burada en dikkat çekici noktalardan biri bu sesler duyulduğu zaman dinleyicinin yaşayacağı ikilemdir. Yukarıda tespit edildiği gibi bu sesler aslında fiziksel olarak üretilmez. Ancak kendiliğinden ortaya çıkarak deneyime eklenir. Bunlar Dream House'ın adında belirtilen vurguyu tümleyen sonik malzemeyi oluşturur. Bunlar hayali sesler gibi gelse de gerçekten de ortamda var olmaktadır.

Bunlara ek olarak, uzamdaki hareketle deneyimlenebilecek olan duran dalgalar Dream House'ın içinde devamlı olarak "yaşayan" ve görünmez sonik alanlar inşa ederler. Dinleyici, sinüs dalgalarının etrafını ışınlar gibi sardığı *sonik uzamın içinde, sesin içindedir*. Böylelikle deneyimini gezerek, yatarak, başını oynatarak, dans ederek kısacası kendi müziğini "koreografi" yoluyla kompoze ederek yaratır. Bu, algı sınırlarını aşan bir eseri yorumlamaktır. Bu araştırmanın yazarının okurlara tavsiyesi sinüs dalgası üreten bir bilgisayar programında - yukarıdaki dalgalar gibi- aralarında tam sayı ilişkisi olan iki farklı dalgayı kurup yüksek sesle duyurdukları bir odada kendi Dream House'larını yaratmalarınıdır. Akustik fenomenleri keşfetmek için Young'ın ses girmenin yolları olarak sunduğu iki yol da takip edilebilir.

### **Hareket ve Keşif**

Araştırma döneminde küçük galeride Marian Zazeela'nın *Ruine Window*, Zazeela ve Young'ın öğrencisi besteci ve görsel sanatçı Jung Hee Choi'in *Color CNN*; koridorda Zazeela'nın *Dream House Neon*, büyük galeride ise Zazeela'nın *Abstract No:1* ve Choi'in *Ahata Anahata* adlı çalışmaları yer almaktadır. Bu çalışmalardan birer örnek aşağıda sunulmuştur (Bkz. Şekil-2).

**Şekil 2. Dream House, Görsel Bileşenler**

**1. Ruine Window**

**2. Color CNN**

**3. Dream House Neon**

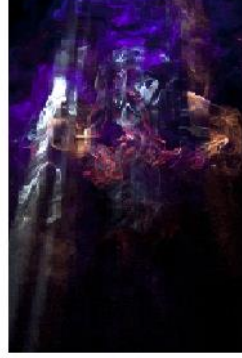
**4. Abstract No:1**

**5. Ahata Anahata**

**1.**



**2.**



**3.**



**4.**



**5.**



Bu çalışmalar enstalasyonun görsel bileşenlerini oluşturup sesle ve diğer duyuları uyaran uyarıcılarla bütünleşerek çoklu medya ortamı (multimedia environment) yaratırlar. Enstalasyonun ses bileşeni ise iki farklı çalışmadan oluşmaktadır. Bunlar Young'ın *The Base Symmetry 9:7:4 In Prime Time* ve Choi'in *Tonecycle Base 30 Hz 2:3:7* adlı çalışmalarıdır. Young'ın çalışması 7,5 Hz. temel frekansına göre seçilen 35 sinüs dalgasından oluşur. Ancak bu temel frekans insan işitme eşiğinin çok altında olduğundan Young 4. armonik olan 30 Hz.



ile  $(7,5 \times 4 = 30)$  başlamıştır. Aşağıdaki tabloda gösterildiği gibi bütün armonikler 7,5 ile çarpılarak frekans değerleri bulunabilir (Bkz. Tablo-1).

**Tablo 1. La Monte Young, The Base Symmetry 9:7:4, Sinüs dalgaları**

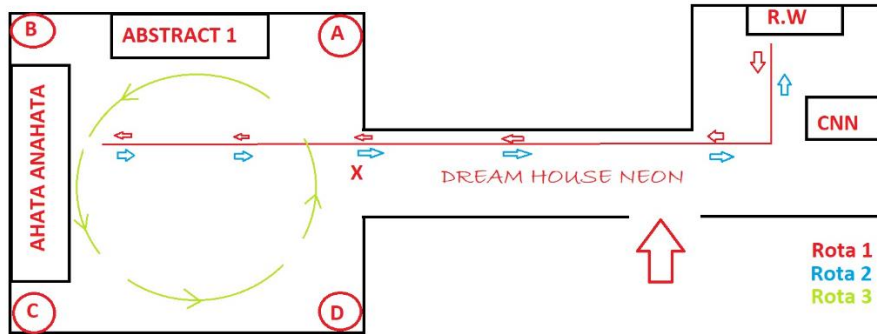
| Frekans oranı | Frekans. Hz. |
|---------------|--------------|
| 2224          | 16680        |
| 2096          | 15720        |
| 1096          | 8220         |
| 1072          | 8040         |
| 568           | 4260         |
| 544           | 4080         |
| 288           | 2160         |
| 283           | 2122,5       |
| 281           | 2107,5       |
| 279           | 2092,5       |
| 277           | 2077,5       |
| 271           | 2032,5       |
| 269           | 2017,5       |
| 263           | 1972,5       |
| 261           | 1957,5       |
| 257           | 1927,5       |
| 256           | 1920         |
| 254           | 1905         |
| 252           | 1890         |
| 251           | 1882,5       |
| 241           | 1807,5       |
| 239           | 1792,5       |
| 233           | 1747,5       |
| 229           | 1717,5       |
| 227           | 1702,5       |
| 224           | 1680         |
| 119           | 892,5        |
| 113           | 847,5        |
| 61            | 457,5        |
| 59            | 442,5        |
| 31            | 232,5        |
| 29            | 217,5        |
| 9             | 67,5         |
| 7             | 52,5         |
| 4             | 30           |

Enstalasyonu oluşturan dalgaların 4. armonikle 2224. armonik arasındaki yaklaşık 10 oktavlık alanı kapladığı görülür. Bir başka deyişle bu enstalasyon 30 Hz. ile 16680 Hz. arasında seçilen dalgalardan oluşmaktadır. Bu eser tamamıyla doğal akorttır. Tablodan anlaşılacağı üzere bütün dronlar öncesi sonrası olmayan, yalnızca uzatılan dalgalar olarak duyurulmaktadır. Ancak durağan görünen bu dalgaların aralarındaki frekans farkları nedeniyle son derece sık ve farklı değerlerde akustik vuruşlar sağladığı böylece derinlerde ritim ve hareket imasının yaratıldığı anlaşılır. Akustik vuruşlar büyük galeride duvarlara ve derin bas hoparlörlere (subwoofer) yaklaşıldığında, bunlara yaslanıldığında, dokunulduğunda belirginleşir. Böylelikle bu bölgeler uzamın tüm durağanlığına rağmen hareketli titreşim alanları yaratıp dinleyiciyi kendine çeker. Bu çalışmadaki kombinasyon tonları ise miktar bakımından bu araştırmanın uğraş alanını aşacak şekilde fazladır. Ancak birkaç tane örnek verilebilir. Örneğin 241 ve 251. armonikler 492. armoniği toplam tonu olarak yaratırlar. Bu armonik enstalasyonu oluşturan dalgalar arasında yoktur. Ayrıca enstalasyondaki dalgalardan herhangi birinin alt veya üst oktavlardaki bir katı da değildir. Dolayısıyla eşsiz bir perdenin var olanlar aracılığıyla eklendiği söylenebilir. 6. armonik de  $(119-113=6)$  aynı özelliği taşır. Eserdeki her dalganın diğerleriyle kombine olacağı ve ilk sıra kombinasyon tonlarının orijinal dalgalarla birleşerek ikinci sıra kombinasyon tonları yaratacağı bilindiğinden bu olasılıklar sonsuza doğru genişler. Bu durumda Young'ın enstalasyonunun fiziksel olarak var olanlarla algılananlar arasındaki ayırım çizgisini bulanıklaştırmaya çalıştığı anlaşılır.



Enstalasyonun ikinci bileşeni olan *Tonecycle Base 30 Hz.* adlı çalışma eş zamanlı olarak Young'ın çalışmasıyla birlikte duyurulduğundan içeride çok daha fazla orijinal perde, kombinasyon tonu ve akustik vuruş olduğu anlaşılır. Bu eserdeki dalgalar ayrı bir özellik daha taşır. Bu dalgalar algılanamayacak kadar yavaş ve değişken hızlarda değişmekte, frekansları artmaktadır. Choi'in çalışması Young'ınkiyle ortak olarak 30 Hz'lik temeli kullanır. Bu temel üzerinde 1, 2, 3, 4, 6 ve 7. armoniğe akortlu dalga gruplarının tamamı başlangıç frekansları olan -sırasıyla- 30, 60, 90, 120, 180 ve 210 Hz'te sabit kalmazlar. Bunlar daima çıkıcı yönlü olarak, 6'şar saatlik periyotlarda gözlenebilecek şekilde, hareket ederler. Bu dalgaların ikincil akustik fenomenlerin yaratımında önemli katkıları vardır. Bu dalgalar sürekli ve değişken akustik vuruşlar yaratır. Ayrıca daima ileri yönlü hareket sayesinde kendi içinde ve Young'ın dalgalarıyla birleşerek sonsuz kombinasyon tonu üretirler. Bir diğer önemli nokta ise Young'ın sabit dalgalarının Choi'in hareketli dalgalarıyla kesişmesi sonucunda bazı seslerin beklenmedik anlarda öne çıkması ve kulakta birkaç notalık ardışık sıralar yaratmasıdır. Bu da birbirini izleyen seslerden oluşan küçük ezgiler duyulmasına neden olur. Ancak gerçekte böyle bir ezgisel hareket kasıtlı olarak yaratılmamaktadır. Ayrıca bazı seslerin aniden belirginleşip sonra sönmesi de dinleyicide bu seslerin fiziksel olarak kendisine yaklaşıp uzaklaştığı izlenimini bırakır. Bu nedenle hayali sesler ve ezgiler duyulduğu düşüncesi dinleyicinin zihninde yer etmeye başlar. *Duyulanlar gerçekten var mıdır ya da bunlar dinleyicinin sonik hafızasından çıkmaya başlayan anılar, benzetmeler midir? Ya da hayali sesler mi duyuluyordur?* Bu sorulara kendi iç dünyasında cevap aramaya çalışan birey mental olarak deneyimini kendisi yapılandırmaya başlamıştır. Çünkü cihazların yarattığı dalgaların sabit ve durağan olmasına rağmen bu tip değişimlerle karşılaşılması dinleyicide *fiziksel-algısal ikilemine* neden olmaktadır. Belli belirsiz duyulan sesler ve ezgilerin nereden, nasıl ortaya çıktığını öğrenme isteği bizim araştırmamızda *hareket ve keşif* temasıyla işlediğimiz, Dream House'u dinleyicinin yorumladığı canlı bir eser olarak öne çıkarmamızı sağlayan esas adımdır. Dinleyici bu adımı attığı anda artık fiziksel varlığı ve hareketi deneyimin bütünleyici bir parçası haline gelir. Kendisi de *pasif bir dinleyici* konumundan çıkıp, deneyimin yapılandırılmasında *aktif bir katılımcı* rolüne yükselir. Dream House'da herhangi bir yönlendirme bulunmadığından istenilen yönde, hızda ve istenilen şekilde hareket edilebilir. Bu araştırmada anlamlı bulgular elde etmek amacıyla belli *rotalar* çizilerek Dream House'da dolaşılmıştır. Yaşanan deneyimler bir harita üzerinden anlatılmıştır (Bkz. Şekil-3).

**Şekil 3. Dream House, iç mekan haritası ve yürüyüş rotaları**



A, B, C ve D derin bas hoparlörleri (subwoofers) her iki çalışmanın 30-90 Hz. arasındaki kalın sesli- dronlarını duyurur. Derin bas hoparlörlerin üzerine yerleştirilmiş olan hoparlörlerden A ve D Young'ın geri kalan orta (mid) ve yüksek frekanslı (treble) dalgalarını; B ve C hoparlörleri ise Choi'in orta frekanslı dalgalarını duyurur. Bu durumda derin bas hoparlörlerin hepsi en kalın sesli dalgaları üretirken bunlar üzerinde yer alan hoparlörler paylaşılmıştır. Bu dağılım, uzamdaki *duran dalga bölgeleri* için özenle yapılmıştır.



İçeriye ok işaretli yerden giren katılımcı herhangi bir yerde sabit durarak sese odaklanmaya başlayabilir. Zaten sonik bir uzamın içinde fiziksel olarak yer almakta, sesin içinde bulunmaktadır. Bunu derinlemesine keşfetmek için istediği konumda durabilir, oturabilir veya yatabilir. Katılımcı -büyük galeride esas olmak üzere- etrafını X ışınları gibi saran sonsuz akustik olayla birlikte var olmaktadır.

Bu araştırmada takip edilen ilk rota küçük galerindeki *Ruine Window* heykelinden başlar, koridoru geçtikten sonra büyük galeride *Ahata Anahata* adlı çoklu medya çalışmasının önünde sona erer. Bu rotanın başında fiziksel olarak ses kaynaklarından uzakta olduğundan dalgalar gürlük bakımından çok daha az ve derinlerde duyulur. Küçük galerinin koridorla kesiştiği nokta stüdyonun en uzun mesafeli bölgesidir. Koridorun bitimi ve büyük galerinin başlangıcı ise deneyimde dikkat çekici bir fark yaratır. Harita üzerinde “X” ile işaretli noktaya geldiğinde katılımcı, A-D hoparlörleri arasında bulunduğu, çok yüksek frekanslı -ince-seslerin aniden belirginleştiğini hisseder. Çünkü Young’ın enstalasyonunun en yüksek frekanslı dalgalarının duran dalga kalıpları oluşturduğu bölgeye girmiştir. Ayrıca burada tüm derin bas hoparlörlere atanmış olan ve uzamın her noktasından yoğunlukla hissedilen en düşük frekanslı -kalın- sesler de belirginleşir. Bu noktada duran katılımcı zeminin ve kendi bedeninin çok şiddetli şekilde titreştiğini hisseder. Rotanın buraya kadar olan bölümünde kendi konuşma sesini duyabilecekken bu noktadan itibaren ancak bağırması durumunda sesini duyabilir. Çünkü yaklaşık olarak 100-110 desibellik şiddetle odayı dolduran dalgalar arasında kalmıştır. Bu nokta derinlemesine dinleyen ve sese girmek isteyen bir katılımcıyı sesteki değişimi tekrar tekrar deneyimlemeye yönlendirir. Katılımcı bu noktadan ileri geri sallanarak, yavaşça ileri veya geriye adım atarak, bulunduğu konumda kendi etrafında dönerek sesin gürlüğü ve hafifliği bir deneyim yaratabilir. Bu da kendi icra ettiği müziğin nüanslarını fiziksel hareketiyle değiştirmesi anlamına gelir. Ayrıca bu rotanın ilk kısmını, yani X noktasına kadar olan kısmını, yürüyerek kendi kreşendosunu yaratabilir. Tam tersi rota takip edilerek de -ses giderek hafiflediğinden- bir dekresendo yaratılabilir. Bütün bunları katılımcı kendi yaratmaktadır. Normal şartlarda içerideki ses seviyesi de dalgalar da oldukça sabittir.

Rotanın kalanı yürünüp büyük galerinin ortasına -yani sonik uzamın esas merkezine- gelindiğinde ise sonsuz kombinasyon tonu ve orijinal dalgaların dengeli şekilde duyulduğu fark edilir. Yüzünü A, B, C veya D hoparlörlerinden herhangi birine dönen veya biraz daha bunlardan birine yaklaşan katılımcı belli frekans bölgelerinin daha öne çıktığını fark eder. Buna göre B ve C’ye yaklaştığında seste çok hafif bir kalınlaşmayla karşılaşır. Çünkü bunlar A ve D’ye kıyasla daha kalın olan ve temel armonik dokunun orta (mid) frekans bölgesini üreten hoparlörlerdir. A ve D’ye yaklaşıldığında veya bunlara dönüldüğünde ise çok daha ince sesli dalgaların belirginleştiği hiss edilir. Katılımcı bu noktada özgür şekilde kendi birkaç notalık ezgilerini yaratabilir. Bunun için elleriyle kulaklarını ritmik şekilde açık kapatması veya istediği yöne hareket edip geri aynı konuma gelmesi yeterlidir. Müziğini tüm bedeniyle yaptığı hareketlerle icra ettiği için bir çalgı icracısından ziyade daha çok bir dansçı gibi davranır.

İkinci rota ilkinin tam tersidir. Bu rotanın tamamı yüründüğünde ilk rotadakilerin tam tersi deneyimler ortaya çıkar. Sesteki değişimleri daha kısa sürede deneyimlemek isteyen bir katılımcı için üçüncü rota tavsiye edilir. Bu rota, büyük galeride ses kaynaklarına yakın bir şekilde daire çizerek dönmektir. Her bir hoparlöre yaklaşıldığında seste ince-orta ayrımı hissedilebilir. Ayrıca bu farklılık hoparlörlerin aralarında kalan duvarlara yaklaşıldığında da hissedilir. A-D ince, A-B inceden ortaya, B-C orta, C-D ise ortadan inceye doğru sesteki değişimin gerçekleştiği alanlardır. Bu keşif katılımcıya duyduklarını değiştirebilme olanağı verir. Böylece katılımcı uzamın her noktasını dolduran malzemedeki kendi müziğini yaratır.

Dream House’u ilgi çekici kılan, sesteki değişimlerin somut nesnel referanslarının bulunamayışındır. Varlığıyla ilgili şüphe olması gereken sonsuz deneyim tüm gerçekliğiyle



katılımcının karşısındadır. Daha da ötesi *katılımcı bunların içindedir*. Ancak sonsuz öznel deneyime olanak veren Dream House'un temellerinde çok titiz matematiksel hesaplara dayanan nesnel bir çabanın yer aldığı görülmüştür. Dream House'ın öznel-nesnel, algısal-fiziksel ayrımları arasında yarattığı ikilem yalnızca işitme ve dinleme deneyiminde değil, diğer duylara hitap eden uyarıcılar aracılığıyla tümel olarak etkisini gösterir.

### Çoklu Medya ve Deneyim

Dream House'da bütün ortamı kaplayan majenta renk katılımcının dikkatini çeker. Bu rengin özel noktalara konumlandırılmış ışık kaynaklarından yansıdığı düşünülür. Fakat tavanlardaki spot lambalar aslında kırmızı ve mavi renkler üretir. Bunlar heykellerin üzerine, duvarlara ve tabana yansıyor ve karışarak majentayı yaratırlar. Bunun fark edilmesi katılımcının dikkatini çeker. Çünkü uzamın tek rengi olan majenta aslında *fiziksel olarak üretilmemekte, kendiliğinden oluşmaktadır*. Bu durum Young'ın ikincil akustik fenomenleriyle uyumludur. Böylelikle fiziksel-algısal ayrımı görsel bileşende de kendini gösterir. Ayrıca bu durum ortamdaki görsel sanat çalışmalarına da nüfuz etmiştir. Örneğin küçük galeride Zazeela'nın *Ruine Window* adlı heykeline dikkatle bakıldıkça heykelin biçim değiştirdiği, asılı olduğu zeminle bütünleştiği, girintilerin çıkıntılara, çıkıntılarının da girintilere dönüştüğü sanılabilir. Algı yanılgılarına neden olan bu galeri aynı zamanda tavandan yansıyan spotların sıcaklığı ve klimaların yarattığı soğuklukla birlikte dokunma duyusunu da uyarır. Yine ortamda bulunan ve Choi'in çalışması *Color CNN'in* bir bileşeni olan tütsü kokusu ve dumanı da (koku duyusu) çok duyulu deneyimin bir parçasıdır. Küçük galerinin tüm duylarla deneyimlenecek bir eser olarak tasarlandığı anlaşılır. Burada başlayan birinci rotanın takip edildiği düşünüldüğünde koridora gelindiği zaman ilk olarak dronların yoğunlaştığı hissedilir. Çünkü uzamın en uzun, böylelikle dronların en net şekilde duyulabildiği bölgesine girilmiştir. Rota takip edilip büyük galeriye yaklaşıldıkça küçük galerinin soğuğu ve tütsü kokusu geride kalmaktadır.

X noktasına gelindiğinde seste meydana gelen değişim görselde de karşılığını bulur. Ancak ses ve görsel birbirinin eşlikçisi değil tümel bir deneyimin bileşenleridir. Bu noktaya gelen katılımcı ilk kez farklı renklerle karşılaşır. Tam karşısındaki *Ahata Anahata* çalışmasından çıkan sarı, kırmızı ve turuncu renkler eserin yüzeyindeki iğne deliklerinden geçerek tabana ve duvarlara yansır. Klimalardan uzaklaşılması nedeniyle burada hava da değişmiş ve sıcaklıkla bütünleşen renkler görünmeye başlamıştır. Dokunma ve görme duylarının bu birlikteliği *Ahata Anahata*'ya yaklaştıkça daha da artar. Çünkü çalışmanın arkasındaki spot ve projeksiyonların yakıcı sığağı yüzü ve bedeni rahatsız ederken ateş iması yaratan renkler de yüze ve bedene yansır. Aynı zamanda buraya gelindiğinde, B-C hoparlör çifti orta seslerin duran dalga bölgesi olduğundan, seste orta frekanslara doğru bir değişim sezilir. Görülüyor ki Dream House yalnızca seste değil, tüm duylarda karşılığını bulan ve katılımcı hareketiyle deneyimlenen bir *eserdir*. Çok duyulu ortam keşfedildikçe minimalist durağanlığın ötesine geçen ve yaşananları daha ilgi çekici hale getiren deneyimler elde edilir.

### SONUÇ

Araştırma sonucunda Dream House'un katılımcıyı eşsiz bir deneyimle ödüllendirebileceği görülmektedir. Katılımcı ortamın tüm durağanlığına rağmen yüksek derecede odaklanır ve uzamı keşfe çıkarsa bu deneyimlere ulaşabilir. Uzamın bütün bölgeleri, belli duran dalgaların etkinlik alanını oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Bu ortam, akustik vurular, kombinasyon tonları ve duran dalgalar aracılığıyla *devamlı titreşen canlı bir uzam* yaratır. Bu akustik fenomenler herhangi bir referansla duyurulmaz. Fiziksel ve algısal arasındaki ayrımın aşılması esas amaçtır. Araştırmanın gösterdiği gibi Dream House'daki öznel deneyim, son derece titiz hesaplamalarla kurulmuş nesnel temeller üzerinde yükselmektedir.





Katılımcı, tüm duyularıyla deneyimlediği bu *sonik uzamı* kendi müziği olarak istediği gibi yorumlayabilir, bedeni ve hareketiyle *bir çalgı çalar gibi çalabilir*.

#### KAYNAKÇA

- Kramer, J. (1988). *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Michigan: Schirmer Books.
- Young, L.M. (1965). Lecture 1960. *The Tulane Drama Review*, 10(2), 73-83.
- Young, L.M. (1993). *The Romantic Symmetry*. W. Duckworth & R. Fleming (Ed.), *Sound and Light* (s. 210-217) içinde. New Jersey: Bucknell University Press.
- Young, L.M., Zazeela, M. (1969). *Selected Writings*, West Germany: Ubu Classics.
- La Monte Young ile görüşme, 2021.



## “Music Education: Note” ile Nota Öğrenimi

### *Learning Notes with “Music Education: Note”*

Uğur Gürman

Çubuk Barbaros Ortaokulu Müzik Öğretmeni

ugur.gurman@gmail.com

Ümit Gürman

Çubuk Yunus Emre Anadolu Lisesi Müzik Öğretmeni

umt\_gurman@hotmail.com

### Özet

Çağın önemli iki dinamiği olan teknoloji ve eğitimin birbirinden ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Sınıf ortamında konuların öğrencilere daha somut, anlaşılır, etkileşimli aktarılabilmesi için öğretim materyalleri kullanılmaktadır. Bu materyaller ders kazanımlarına göre hazırlanmış bilgisayar programları ve oyunlar olabilmektedir. Oyun tabanlı öğrenme (Game Base Learning) konu ve disiplin öğrenimini kolaylaştırmaktadır. Öğrenilmiş bir konunun oyun tabanlı öğretim ile ders içinde ve ders dışında pekiştirilmesi yararlı olabilir. Bu nedenle müzik dersinde yer alan nota öğrenimi kazanımıyla ilgili olarak “Music Education: Note” adlı uygulama üretilerek, kullanıma sunulmuştur.

Enstrüman öğrenmeye başlarken notaları tanımak, dizek üzerindeki notaların yerlerini hızlı bir şekilde tespit ederek göz alışkanlığı kazanmak öğrenciye zor ve yorucu gelmektedir. Bu durumu daha eğlenceli ve çekici hale getirebilmek için kazanımları oyunlaştırarak sunmak daha yararlı ve etkili olabilmektedir. Öğrencilerin ders dışında öğrenimlerini pekiştirebilmeleri için telefon tablet gibi cihazlara yüklenebilen uygulamalar geliştirilerek kazanımların pekiştirilmesi sağlanabilir. Music Education: Note programı Play Store üzerinden 168 ülkede yayınlanmaktadır. Nota okumayı öğrenmek isteyen bireylere İngilizce, Rusça, Türkçe dillerinde ücretsiz hizmet sunmaktadır. Proje Yazılım ve tasarım olarak iki ayrı bölümde çalışılarak hazırlanmıştır. Bu çalışmada “Music Education: Note” adlı Windows ve Android tabanlı uygulamanın tasarım ve yazılım süreci anlatılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Eğitim yazılımları, nota öğretimi, unreal engine, adobe character animator, adobe illustration

### Abstract

*It is not possible to consider technology and education, which are two important dynamics of the age, separately from each other. In the classroom environment, teaching materials are used to convey the subjects to students in a more concrete, understandable and interactive manner. These materials can be computer programs and games prepared according to course outcomes. Game-based learning (GBL) has subject or discipline learning in almost every field of learning, including health, physical education, science, technology (especially digital technology), social sciences, English, math, and the arts. It may be beneficial to reinforce a learned subject with game-based instruction both inside and outside the classroom. For this reason, an application named “Music Education: Note” has been produced and put into use regarding the learning of musical notes in the music lesson. When starting to learn the instrument, it is difficult and tiring for the student to recognize the notes, quickly identify the places of the notes on the string, and gain eye habit. In order to make this situation more fun and attractive, it can be more useful and effective to present the achievements by gamification. In order for students to reinforce their learning outside of the classroom, applications that can*



be installed on devices such as phones and tablets can be developed to reinforce the achievements. The Music Education: Note program is published in 168 countries on the Play Store. It offers free service in English, Russian and Turkish languages to individuals who want to learn to read musical notes. The project has been prepared by working in two separate sections as software and design. In this study, the design and software process of the Windows and Android based application called “Music Education: Note” is explained.

**Keywords:** Educational software, note teaching, unreal engine, adobe character animator, adobe illustration

## GİRİŞ

Birçok öğretmen, eğlenceli oyunların gençler üzerindeki çekiciliğinin farkındadır. Oyunların, yaratıcılık duygusu oluşturma, meydan okuma, oyun içi hedeflere ulaştırma gibi etkinlikleri kolay ve etkili bir şekilde yapabildiğini biliyoruz. Oyun içi öğrenme deneyimlerini okuldaki öğrenme deneyimleriyle karşılaştıran öğrenciler, oyunların, geleneksel okul etkinliklerinden daha iyi olduğunu düşündüklerini belirtirler.

Bu nedenle müzik derslerinde kullandığımız müfredattın içeriklerine uygun olarak, zorlanılan konunun nota öğrenmek olduğunu ve ders dışında birçok kez tekrar ederek öğrenmenin gerçekleşeceğini düşündük. “Music Education:Note” İsminde bir nota öğretim oyunu yapmaya ve dağıtmaya karar verdik.

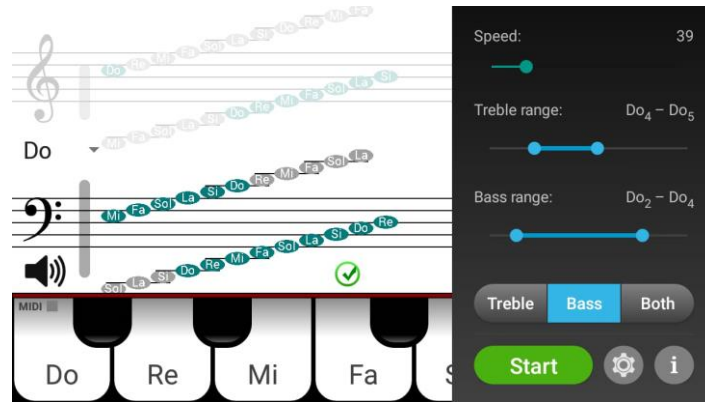
“Music Education: Note” ile enstrüman öğrenmeye başlarken notaları tanımak, dizek üzerindeki notaların yerlerini hızlı bir şekilde tespit ederek göz alışkanlığı kazanmanın daha kolay olacağı düşünülerek derslerde uygulanmıştır. “Music Education: Note” programı Play Store üzerinden 168 ülkede yayınlanmaktadır. Nota okumayı öğrenmek isteyen bireylere İngilizce, Rusça ve Türkçe dillerinde ücretsiz hizmet sunmaktadır. Proje Yazılım ve tasarım olarak iki ayrı bölümde çalışılarak hazırlanmıştır.

### Benzer Uygulamaların İncelenmesi

“Music Education: Note” programının tasarım ve geliştirilme aşamalarına katkı sağlayan benzer uygulamaların olumlu ve olumsuz yanları incelenmiştir.

“Note Teacher” uygulaması Mika Suonpää tarafından 18 Aralık 2014 tarihinde deşifre ve müzik notaları isimlerini öğrenmek için sunulmuştur.

### Görsel 1. Note Teacher



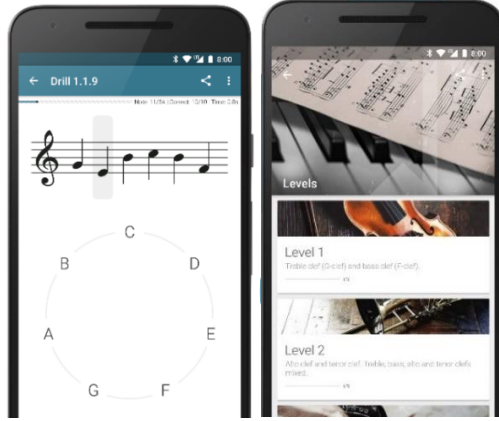
Note Teacher uygulaması ders sonrası dizek üzerindeki nota yerlerinin pekiştirilmesi amacıyla kullanılabilir, kademeli anlatım ile eğitim amaçlanmamıştır. İçeriğinde nota isimlerinin öğretimine dair oktav grupları seviyeli olarak öğretilmediği için nota aralığı seçimi kullanıcıya bırakılmıştır. Bu nedenle kullanıcının anahtar çeşitleri, oktav grupları, nota



arızalarını ve dizek tanımı gibi kavramları biliniyor olması beklenir. Sol anahtarı ile ilgili nota sorularının kullanımı ücretsiz, fa anahtarı ise ücretlidir. Oyunu duraklatma özelliği ve sorulacak soru sayısı ayarı yoktur. Sorulacak soru sayısı, yanlış, cevaplanmamış soru sayısı gibi geri dönüt özellikleri yoktur. Türkçe dil seçeneği yoktur.

Bir başka program olan “Complete Music Reading Trainer” uygulaması Binary Guilt Software tarafından 8 Nisan 2019 tarihinde, nota okumayı öğrenmek ve deşifre becerisini geliştirmeyi amaçlamıştır.

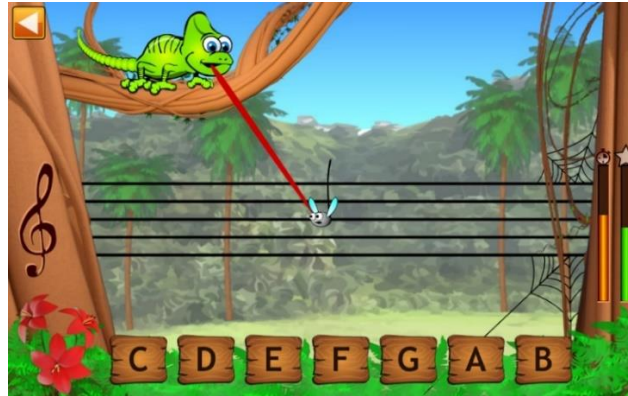
**Görsel 2. Complete Music Reading Trainer**



Oyunu duraklatma özelliği yoktur. Sol ve fa anahtarında bir oktav ücretsiz olarak çalışma yapılabilir, diğer bölümler ücrete tabidir. Bölümlerin sonundaki genel nota alıştırmalarında standart olarak sorulacak nota sayısı 64 olarak belirlenmiştir, kullanıcının tanımlamasına kapalıdır. Türkçe dil seçeneği yoktur.

Bir başka program olan Jungle Music uygulaması KORTXTECH tarafından 23 Aralık 2016 tarihinde, yeni başlayan müzisyenler için tasarlanmış, tüm nota anahtarlarındaki notaları okumayı öğrenmenizi sağlayan bir oyundur.

**Görsel 3. Learn Music Notes**



Nota öğretimi olarak 20 seviyeye bölünmüştür. Her seviyede 3 yıldız tamamladıktan sonra, bir sonraki seviyenin kilidi açılır. Sol, fa ve do anahtarlarında nota öğretimi sağlar. Ücretli ve ücretsiz iki versiyonu vardır. Ücretsiz versiyon “lite” ile belirtilmiştir. Kullanıcıya can sunulur ve bu canlar bittikten sonra tekrar oynamak için 5 dakika ile 30 dakika arasında beklemeniz gerekir. Bu durum kullanıcının öğrenme hevesini kaçırabilir. Türkçe dil seçeneği yoktur.



Yukarıdaki programlar incelenerek programların negatif yönleri hakkında bilgi edinilmiş ve “Music Education: Note” uygulaması tasarlanmıştır. Music Education, notaların isimlerini öğretmeyi, deşifre yeteneğini kazandırmayı eğlenceli ve kolay hale getirmeyi amaçlamaktadır. Sol ve fa anahtarları üzerinde toplamda dört oktav aralığındaki notaların kademeli olarak öğrenilmesini sağlar. Nota isimlerini ve nota etiketlerini (harf) piyano klavyesi üzerinde öğretmek deşifre yapmaya yardımcı olur. Temel müzik yazı öğelerinden olan oktav, arızalar, dizek, anahtar çeşitleri, ek çizgi kazanımlarını içerir. Kullanıcı, öğretim bölümünde yer alan Türkçe ve Rusça animasyon videoları sayesinde kazanımları öğrenir ve sonrasında uygulayıp pekiştirir. Türkçe, İngilizce ve Rusça dil seçeneği vardır. İçeriğinde yer alan nota eğitimi MEB müzik dersi kazanımları incelenerek oluşturulmuştur, böylece öğrencilerin müzik dersi eğitimlerine katkı sağlamaktadır.

Okul yıllık planlarında “Music Education: Note” programının kapsadığı kazanımlar aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

**Tablo 1. M.E.B Kazanımlar**

| Sınıf | Konu                           | Kazanım                                                                                             |
|-------|--------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 5     | Müzikte Notalar ve Süreler.    | Temel Müzik Yazı ve Öğelerini Kullanır.                                                             |
|       |                                | Öğrendiği seslerin incelik ve kalınlık özelliklerini ayırt eder.                                    |
|       |                                | Müzikteki ses yüksekliklerini dizek üzerinde gösterir.                                              |
| 6     | Nota Çalışmaları ve Do Notası. | Temel müzik yazı ve öğelerini kullanır.                                                             |
|       | Ses Değiştirici İşaretler.     | Temel müzik yazı ve öğelerini kullanır; Değiştirici işaretler (diyez, bemol, natürel) verilmelidir. |
| 7     | Müziği Öğreniyorum.            | Temel müzik yazı ve öğelerini kullanır.                                                             |
| 9     |                                | Temel müzik yazı ve öğelerini kullanır.                                                             |

### Problem Durumunun Tanımlanması

**Tablo 2. Sorunlar ve Çözümler**

| Sorunlar                                             | Çözümler                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Nota okumanın sıkıcı olması.                         | Öğrenmek çoğu zaman sıkıcı olabilir bu yüzden oyunsallaştırılmış interaktif eğitim uygulamaları kullanılmalıdır.                       |
| Android Nota Uygulamalarının Türkçe olmaması.        | Eğitimin ana dilde anlaşılır olması önemlidir. Uygulamalarda genellikle İngilizce dil hedeflenmiştir. Türkçe uygulamalar yapılmalıdır. |
| Uygulamalar pratik amaçlı, öğretim amaçlı değil.     | Animasyon eğitim videoları ile konuların ayrıntılı olarak anlatılması gereklidir.                                                      |
| Uygulamaların ücretli olması.                        | Eğitim eşitliği için ücretsiz uygulamaların sayısı artırılmalıdır.                                                                     |
| Müzik eğitim uygulamalarının yetersiz sayıda olması. | Müzik alanında yeterli sayıda eğitim uygulamaları geliştirilmelidir.                                                                   |

Music Education: Note'nın sunduğu çözümler aşağıdaki tabloda verilmiştir.



**Tablo 3. Music Education: Note Sunduğu Çözümler**

| Çözümler                                                                                                                             | Music Education: Note                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Öğrenmek çoğu zaman sıkıcı olabilir bu yüzden oyunsallaştırılmış interaktif eğitim uygulamaları kullanılmalıdır.                     | Oyunsallaştırılmış, interaktif eğitim uygulamasıdır.                                                        |
| Eğitimin ana dilde anlaşılır olması önemlidir. Uygulamalar genellikle İngilizce dil hedeflenmiştir. Türkçe uygulamalar yapılmalıdır. | İngilizce, Rusça, Türkçe dil desteği vardır.                                                                |
| Animasyon Eğitim videoları ile konuların ayrıntılı olarak anlatılması gereklidir.                                                    | Nota eğitimi animasyonlarla desteklenerek anlatılmıştır.                                                    |
| Eğitim eşitliği için ücretsiz uygulamaların sayısı artırılmalıdır.                                                                   | Uygulama ücretsiz olarak sunulmaktadır.                                                                     |
| Müzik alanında yeterli sayıda eğitim uygulamaları geliştirilmelidir.                                                                 | Müzik eğitim uygulamalarına katkı sağlamıştır.                                                              |
| Bu alanda Türk yapımı bir uygulama yapılması gerekmektedir.                                                                          | Android ve Windows platformları için yapılan Türk yapımı, müzik eğitimin de yapılan ilk nota uygulamasıdır. |

## YÖNTEM

Konuyla alakalı uygulamaların araştırılması için literatür taraması yapılarak betimsel bir çalışma yapılmıştır.

Uygulamanın yapım aşaması görsel dizayn ve yazılım olarak iki gruba ayrılmıştır. Programın tüm görsel tasarımları Adobe Illustrator ile tasarım işlevlerinin yönetilerek sayfalar arası geçişlerin planlanması ise Adobe XD (Adobe Experience Design) ile yapılmıştır. Öğretim animasyonları Adobe Character Animator programı kullanılarak oluşturulmuştur. Programın yazılımsal gelişiminde oyun motorlarının kullanılması tercih edilmiştir. Bunun nedeni her platforma render (çıkartma) alabilme imkanı sağlamasıdır. Piyasada yaygın olarak kullanılan ücretsiz oyun motorları Unity ve Unreal Engine'dir. Unity C# yazılım dilini, Unreal Engine ise C++ dilini kullanmaktadır. Geliştiricilerin bildiği diller arasında C++ olduğundan, Unreal Engine oyun motoru kullanılmıştır.

Öğretmenler ve öğrenciler için Adobe Creative Cloud'daki tüm ürünler, aylık 125 TL ücretle satın alınmıştır. Play store ve Apple store arasında ciddi bir ücret farkı vardır. Android platformlarda yayınlanması için gerekli olan geliştirici hesabı ücreti 25 dolardır. Alınan hesap süresiz ve birçok uygulama yayınlamakta kullanılabilir. Play Store bir kerelik geliştirme hesabı ücreti alırken, Apple Store her yıl ciddi ücretler istemektedir. Bu nedenle Music Education Note sadece Play Store üzerinden yayınlanmıştır. Uygulamanın yayınlanması, veri güvenliği ve gizlilik politikasının hazırlanması uzun bir süreçtir. Aşağıdaki bağlantıdan uygulamanın gizlilik politikasına ulaşabilirsiniz.

[https://docs.google.com/document/d/1Zni\\_DaS0Zv0fYbXdgqJeGhxItc6EDwysNqjtn8v4FzU/edit](https://docs.google.com/document/d/1Zni_DaS0Zv0fYbXdgqJeGhxItc6EDwysNqjtn8v4FzU/edit)

Ayrıca <https://playacademy.com> sitesi, uygulamanın hedef yaş grubuna uygunluk faktörleri, öğretmen onaylı program, uygulamanızı hedef yaşına göre tasarlama, kendilerini nasıl ifade ederler, kelime veya ses tasarımı, görsel tasarım gibi konularda eğitimlere katılabileceğiniz, bilgi alabileceğiniz bir platformdur.

### Music Education: Note Arayüz Tasarımı

Uygulamanın tasarımı Adobe Illustrator ve Adobe XD kullanılarak yapılmıştır. Adobe Illustrator bir vektör grafik editörü ve tasarım programıdır. Adobe XD, genelde kullanıcı



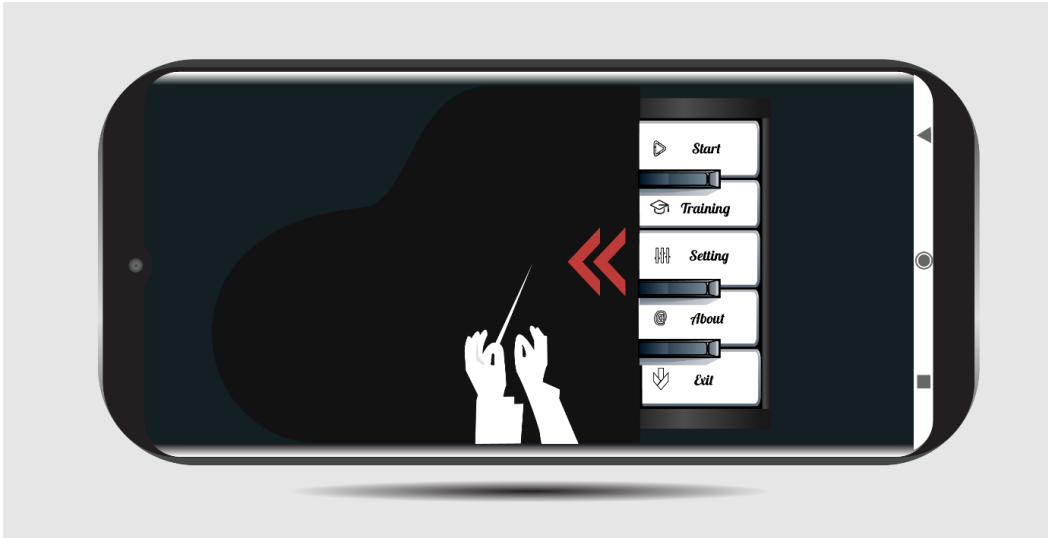
deneyiminin ön planda olduğu, arayüz tasarımı gerektiren internet siteleri ve uygulamalar için kullanılır (<https://tr.wikipedia.org>).

**Görsel 4. Logo**



Programın tüm görsel tasarımları Adobe Illustrator ile yapılmıştır. Tasarım işlevlerinin yönetilerek sayfalar arası geçişlerin planlanması ise Adobe XD (Adobe Experience Design) ile yapılmıştır.

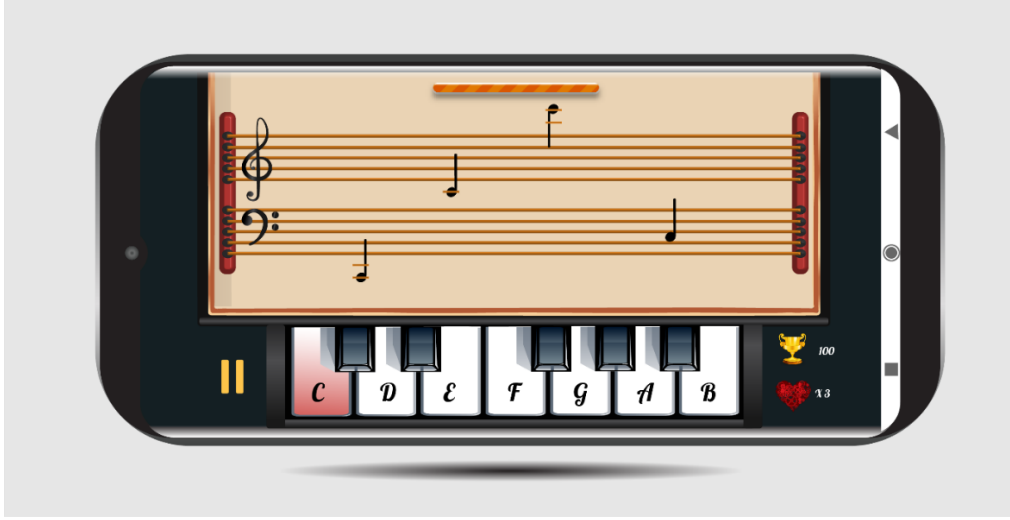
**Görsel 5. Anasayfa**



Görsel 5'de yer alan Anasayfa, program ilk açıldığında kullanıcıyı karşılayan, uygulamanın genel yapısı hakkında bilgi veren başlangıç sayfasıdır. Anasayfa kullanıcının diğer bölümlere kolaylıkla geçişini sağlayan, beş bölümden oluşan bir tasarıma sahiptir.

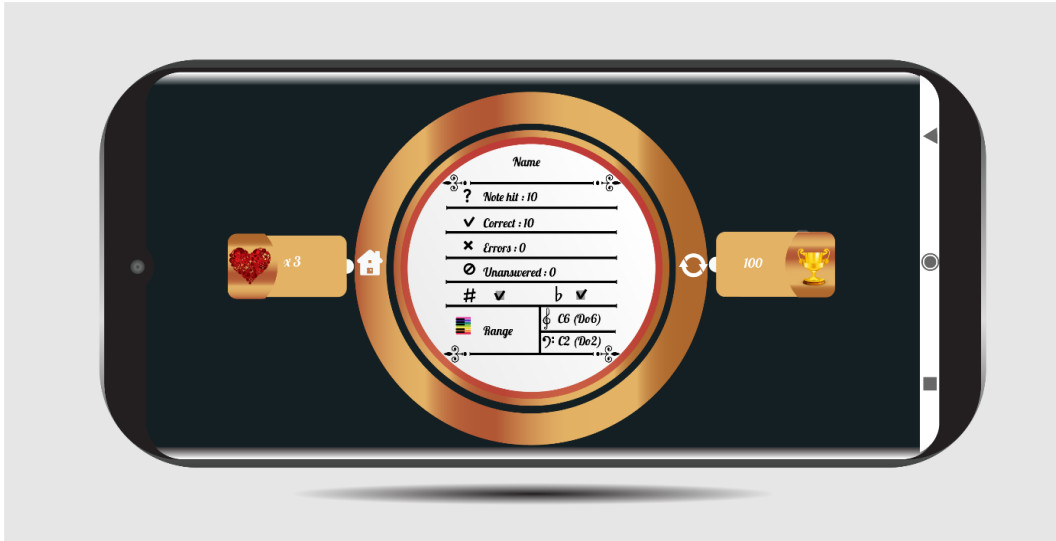


**Görsel 6. Başlat**



Uygulama yanıt sürelerini takip eder, cevaplanmayan, doğru ve yanlış cevaplarda görsel, sesli geri bildirim verir. Görseldeki sağ alt köşede yer alan kırmızı kalp kullanıcının üç can hakkını temsil eder. Oyun esnasında, durdurma ve tekrar oynatma özelliğine sahiptir. En üstteki işlem çubuğu soru sayısı hakkında bilgi verir. Toplam puan 100/soru sayısı olarak belirlenir. Oyun sonunda küçük bir karné ile geri bildirim sağlanır.

**Görsel 7. Başarı Tablosu**



Görsel 7'de kullanıcının adı, sorulan nota sayısı, doğru, yanlış, cevaplanmamış soru sayısı karnede görülmektedir. Sorular içerisinde diyez, bemol arızalarının yer alıp almadığı kutular içerisindeki onay işaretleri ile belirtilmektedir. Sorulan aralığın oktav, can ve puan bilgileri gösterilmektedir. Karnedeki özellikler ayarlar menüsünden düzenlenebilmektedir.





### Görsel 8. Ayarlar



Nota aralığının belirlenmesinde kullanılan slider butonlar hareket ettirildiğinde, dizek üzerinde karşılık gelen notalar klavye üzerinde renklerle belirtilir. Renklerle notalar arasında bağ kuran araştırmalar; Gülseren EĞİLMEZ'in "Gören ve Görmeyen İlköğretim Öğrencilerinin Renk Nota Eşleştirmesine Yaklaşımları" adlı çalışması incelendiğinde klavye üzerindeki renk çeşitlerinin gökkuşağı renklerinden oluşturulması kararlaştırılmıştır. Rusça ve İngilizce dillerinde müzik eğitim terimleri incelenerek, müzik literatürünün araştırılması yapılmıştır.

"Ayarlar" bölümünde dil desteği, diyez, bemol, soru sayısı, nota hızı, anahtarları, nota aralığı, diyez ve bemol işaretlerini seçebilirsiniz. Oyunun arka plan müziği Cubase 12 Pro programıyla yapılmıştır. Müzik sesi 0 ile 100 arasındaki değerlerle ayarlanabilmektedir.

### Görsel 9. Öğretim



Görsel 9'da kullanıcı, tasarımın sağ tarafından öğrenmek istediği anahtarı seçebilir. Sağ üst köşede kullanıcının toplam puanı yer almaktadır. Öğretilecek nota aralığı dört oktavdır. Dört bölüm nota öğreniminden sonra tekrar bölümü ile pekiştirme sağlanır. Eğitim dört seviyede gerçekleştirilir. Birinci seviyede doğal notalar yer almaktadır ve seviyelere göre video animasyon ile konu anlatımı yapılmaktadır. İkinci seviyede diyez ve natürel, üçüncü seviyede bemol işareti dahil edilmiştir. Dördüncü seviyede tüm öğretilenler tekrar edilir.



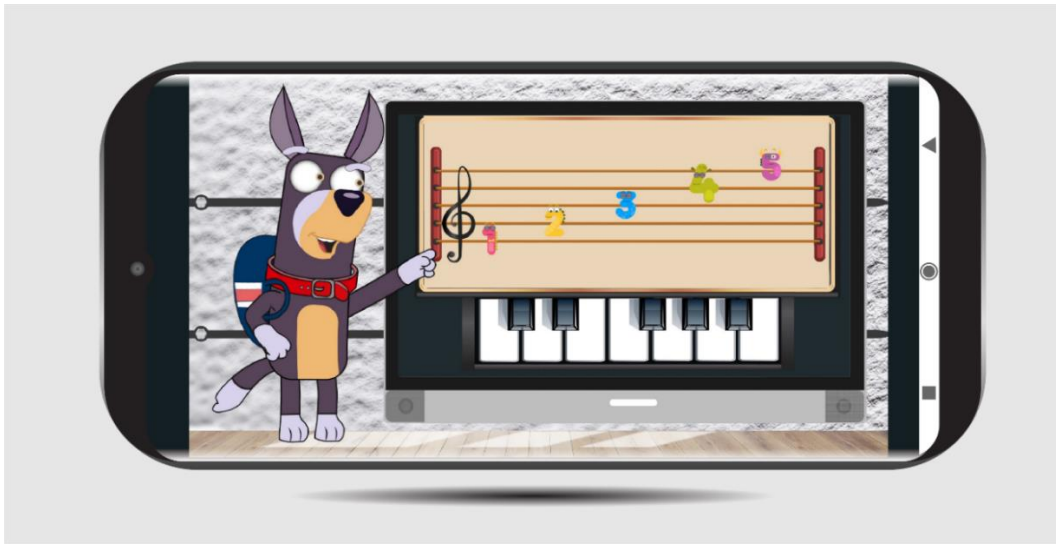
Öğretim bölümü, konuları kolaydan zora doğru belirli bir sırayla anlatır. Geçilen her bölümün başarı ifadesi daire şeklinde puan barında görülmektedir. Her konunun seviyeleri renklerle ve yazıyla belirtilmiştir.

Birinci ikinci ve üçüncü seviye başlarında konu içeriğini anlatan Türkçe ve Rusça diline göre seçilmiş videolar bulunur. Videolar Adobe Character Animator programı kullanılarak oluşturulmuştur.

### **Adobe Character Animator Nedir?**

Adobe Character Animator, Photoshop veya Illustrator'da çizilmiş, bir çizime dayalı olarak katmanlı 2B kuklaları kontrol etmek için gerçek zamanlı yani canlı hareket yakalamayı amaçlayan bir masaüstü uygulama yazılım ürünüdür (<https://en.wikipedia.org>, 2023).

### **Görsel 10. Türkçe ve Rusça Öğretim Videosu**



### **Öğretim Videosunun Senaryo İçeriği**

#### **Müzik Eğitimi Nota (Seviye 1)**

Merhaba, benim adım Dingo. Size müzik hakkında kısa bilgiler vereceğim. Müziği saklamak için nota yazısı kullanılır. Bir dizek; beş çizgi ve dört boşluktan oluşur. Elimize benzetebiliriz. Çizgiler aşağıdan yukarıya doğru numaralandırılır. Bir, İki, Üç, Dört, Beş. Aynı şekilde boşluklar da aşağıdan yukarı doğru numaralandırılır. Dizeğin başında, anahtar denilen bir sembol yer alır. Anahtar, dizek üzerindeki notaları nasıl okuyacağımızı söyleyen bir semboldür. Anahtarlar, sesin kalınlık ve inceliğine göre belirlenir. Bunlar sol anahtarı, do anahtarı, fa anahtarıdır. En yaygın nota anahtarı, sol anahtarıdır. Sol anahtarı, dizeğin alttan ikinci çizgisinden başlayarak çizilir. Böylece, dizeğin ikinci çizgisine yazılan nota, anahtarın adını alır. Notalar, soldan sağ'a okunur ve her biri farklı bir sesi temsil eder. İnce sesli enstrümanlar tarafından kullanılır. Bu enstrümanlara melodika ve gitar örnek verilebilir. Dizek dışındaki notaları belirtmek için ek çizgiler kullanırız. Yani bu 5 çizgiye yeni çizgiler ekleyebiliriz. Do notası ek çizgi üzerinde yer alır. Müzikte kullanılan 7 nota ismi vardır. Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Dizekte, aşağıdan yukarıya doğru gidildikçe, sesler incilir. Aynı şekilde, Piyano klavyesinde sağ yöne doğru gidildikçe sesler incilir. Dizekte, yukarıdan aşağıya doğru gidildikçe, sesler kalınlaşır. Bu yedi nota, kendini tekrar ederek devam eder. Notalar, dizek üzerindeki çizgi ve boşluklara tam olarak oturacak şekilde yazılır. Bir sonraki derste görüşürüz. Video, "<https://www.youtube.com/watch?v=F1EzixLu3II&t=1s>" bağlantısından izlenebilir. Rusça çevirisi aşağıda verilmiştir.



### **Музыкальное Образование Нота (Уровень 1)**

Привет я Ева. Я дам вам краткую информацию о музыке. Нотная запись используется для хранения музыки. Нотный стан состоит из 5 линий и 4 промежутка. Мы можем сравнить это нашими руками. Нумерация этих линий идет снизу вверх 1, 2, 3, 4, 5 точно также нумерация промежутка идет снизу вверх. Вначале нотной стане стоит символ называемый ключ. Ключ - это символ который говорит нам как читать ноты на нотном стане. Ключи определяют звуковысотные значения нот. Они скрипичный ключ-альтовый ключ и басовый ключ. Самый распространенный ключ это-скрипичный ключ или же ключ соль. Скрипичный ключ записывается на вторую снизу линейку нотного стана, таким образом написанный во второй линейке нот принимает название ключа. Ноты читаются слева направо и каждый представляет собой отдельный звук. Используется инструментами с высоким звучанием, к этим инструментам можно привести пример: мелодика и гитара. Мы используем добавочные линии для каждой ноты выходящих за пределы нотного стана таким образом, мы можем добавить новые линии к этим 5 линиям. Нота до пишется на дополнительной линии. В музыке используется 7 нот. Они до, ре, ми, фа, соль, ля, си. На нотном стане как ноты идут снизу вверх звуки становятся высоким, точно также и на пианино от слева направо звуки становятся высоким. На нотном стане как ноты идет сверху вниз звуки становятся низким. Эти семь нот продолжают повторяя себя. Ноты пишутся на нотном стане на линии и между линиями. Увидимся на следующем уроке пока пока.

Video, "<https://www.youtube.com/watch?v=KVOttu4Z8k&t=29s>" bağlantısından izlenebilir.

### **Müzik Eğitimi Nota (Seviye 2 Diyez-Naturel)**

Merhaba, Notaların önüne, diyez, bemol ve naturel simgeleri eklenebilir. Notanın önüne konulan diyez işareti, notayı yarım ses tizleştirir. Batı müziğinde en küçük aralık, yarım sestir. Do, Do Diyez, Re, Re Diyez, Mi, Mi Diyez, Fa, Fa Diyez, Sol, Sol Diyez, La, La Diyez, Si, Si Diyez notalarının arası yarım sestir. Doğal seslerin, diyez ile yarım ses tizleştiği duyulur. Önüne diyez ya da bemol almış bir notayı, tekrar doğal haline getirebilmek için notanın önüne naturel simgesi konulur. Bu durumu bir örnekle açıklayalım. Do Diyez, Do, Re Diyez, Re, Bir sonraki derste görüşürüz. Video, "<https://www.youtube.com/watch?v=NJQgFOALUz0>" bağlantısından izlenebilir. Rusça çevirisi aşağıda verilmiştir.

### **Музыкальное Образование Нота (Уровень 2 диез-бекар)**

Привет, перед нотами могут быть добавлены символы диез,бемоль,бекар.Диез ставится перед нотой и повышает звук на полтона. Самое минимальное расстояние в западной музыке это-полутон.Между нотами До-До диез, Ре-Ре диез, Ми-Ми диез, Фа-Фа диез, Соль-Соль диез, Ля-Ля диез, Си-Си диез-полутон.В диезе естественные звуки становятся выше на полтона.Бекар отменяет действие диеза или бемоля.Нота перед который стоит бекар приобретает свое первоначальное значение. Давайте объясним эту ситуацию на примере: До диез-До, Ре диез-Ре Увидимся на следующем уроке пока.

Video, "<https://www.youtube.com/watch?v=PaMUwYtAkNQ&t=2s>" bağlantısından izlenebilir.

### **Müzik Eğitimi Nota (Seviye 3 Bemol-Naturel)**

Merhaba, Notaların önüne, diyez, bemol ve naturel simgeleri eklenebilir. Notanın önüne konulan bemol işareti, notayı yarım ses pesleştirir. Batı müziğinde en küçük aralık yarım sestir. Do, Do Bemol, Si, Si Bemol, La, La Bemol, Sol, Sol Bemol, Fa, Fa Bemol, Mi, Mi Bemol, Re, Re Bemol, Notalarının arası yarım sestir. Önüne diyez ya da bemol almış bir notayı, tekrar doğal haline getirebilmek için notanın önüne naturel simgesi konulur. Bu durumu bir örnekle



açıklayalım. La Bemol, La, Sol Bemol, Sol. Bir sonraki derste görüşürüz. Video, "<https://www.youtube.com/watch?v=BZdKfRgmjn8&t=14s>" bağlantısından izlenebilir. Rusça çevirisi aşağıda verilmiştir.

### Музыкальное Образование Нота (Уровень 3 бемоль-бепар)

Привет, Перед нотами могут быть добавлены символы диез, бемоль и бепар. Бемоль снижает основной звук на полтона и ставится перед нотой. Самое маленькое расстояние между двумя звуками в западной музыке - это полутон. Между До-До бемоль, Си-Си бемоль, Ля-Ля бемоль, Соль-Соль бемоль, Фа-Фа бемоль, Ми-Ми бемоль, Ре-Ре бемоль полутон. В бемоле естественные звуки становятся ниже на полтона. Бепар отменяет действие диеза или бемоля он не повышает и не понижает ноты. Нота перед которой стоит Бепар приобретает свое первоначальное значение. Давайте объясним эту ситуацию на примере. Ля бемоль-Ля, Соль бемоль-Соль Увидимся на следующем уроке.пока. Video, "<https://www.youtube.com/watch?v=2Da336vnuag&t=2s>" bağlantısından izlenebilir.

### Görsel 11. Sürükle Bırak



Sürükle bırak bölümünde, seviye ve dil seçeneğine bağlı olarak kartlar üzerindeki bilgiler değişmektedir. Kullanıcı, kitap üzerindeki imgeleri parmağıyla tutup sürükleyerek kartlar üzerindeki doğru konuma yerleştirmesi istenir. Her doğru yapılan harekette, notaların yerleri klavye üzerinde gösterilir ve sesli bildirim verilir.

### Uygulamanın Kodlanması

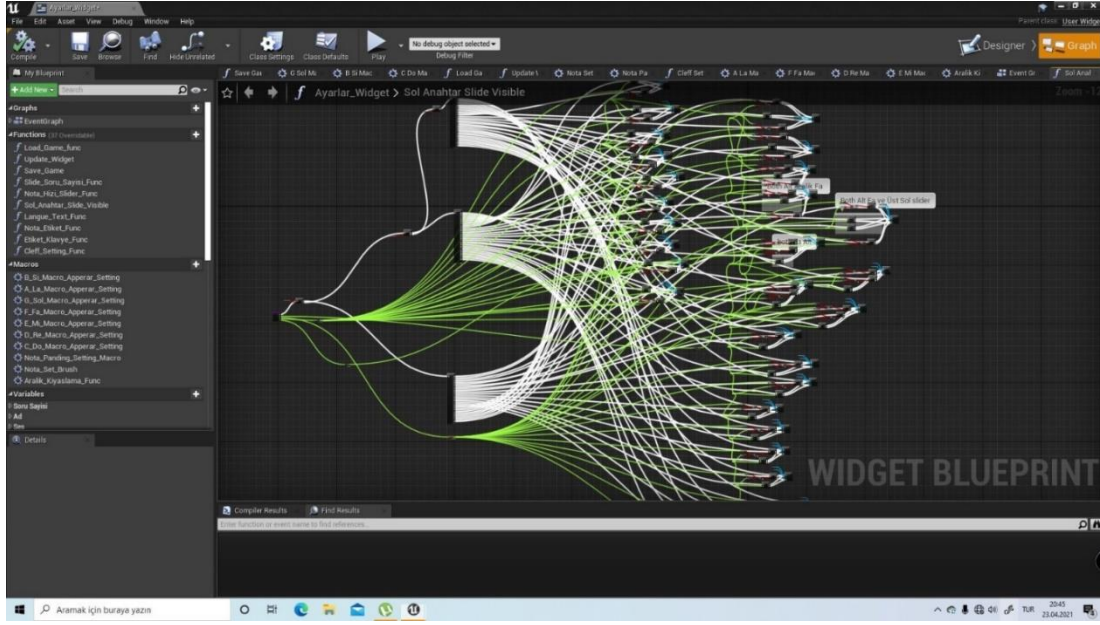
#### Unreal Engine

Unreal Engine, Epic Games tarafından geliştirilen ve ilk olarak 1998 yılında yayınlanan *Unreal* isimli birinci şahıs nişancı oyununda kullanılan oyun motoru. Esas olarak birinci şahıs nişancı oyunları için geliştirilmesine karşın, sonraları çeşitli türlerdeki oyunlarda kullanıldı. C++ ile yazılmış kodu sayesinde yüksek derecede taşınabilirliğe sahiptir ve günümüzde birçok oyun geliştirici tarafından kullanılan bir araç haline gelmiştir.

Şu anki sürümü Unreal Engine 5'tir. Windows, Xbox One, Linux, PlayStation, iOS, Android ve internet tarayıcıları için kullanır (<https://tr.wikipedia.org>, 2023).

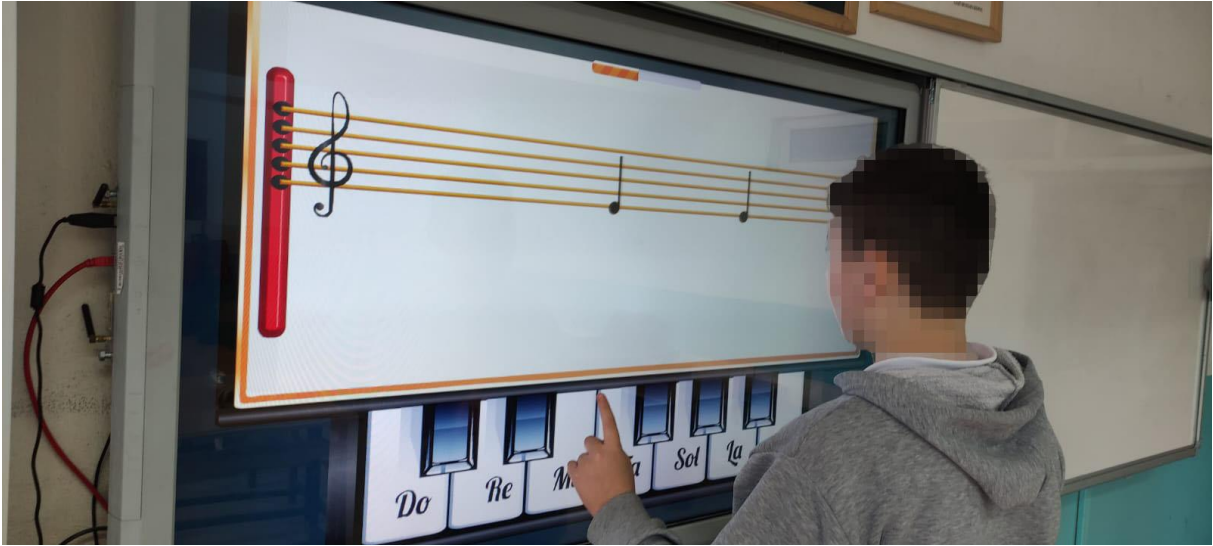


**Görsel 12. BluePrint Kodlama**



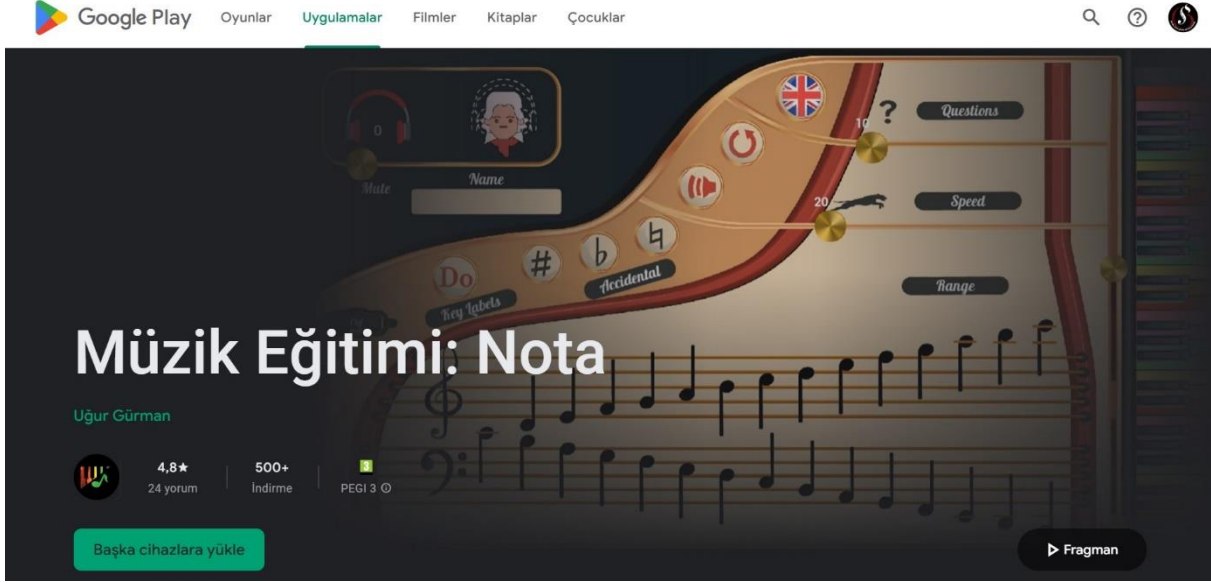
Unreal engine içerisinde kodlama yapabilmek için BluePrint vardır. BluePrint, grafik tabanlı olup, kullanıcıların komut dosyaları oluşturmak için puzzle parçaları gibi sürükleyecekleri Lego benzeri bloklarda bir dizi programlama komutları sağlar. Uygulamanın Windows ve Android çıktısı alınmıştır. Windows versiyonu okullarda bulunan akıllı tahtalarda çalışmaktadır.

**Görsel 13. Music Education:Note Windows Version**





### Görsel 14. Music Education:Nota Android Version



Uygulamanın Play Store platformuna yüklenmiş halini görmekteyiz. Tanıtım videosu <https://www.youtube.com/watch?v=LwOASRBupJ0> linkinden izleyebilirsiniz.

### SONUÇ

Öğretmenlerin meslekî gelişimlerini desteklemek amacıyla ÖBA ve UDEMY gibi internet sitelerinden yazılımsal dersler olarak, GBL etrafında kendilerini keşfetmeye, yenilik yapmaya ve fikirlerini paylaşmaya açık bireyler olması gerekmektedir.

GBL'nin kasıtlı pedagojik ve müfredat tasarımı yoluyla kapsayıcı uygulama hedeflerini nasıl karşılayabileceğini gösteren bir örnek oluşturmuş ve herkes için yüksek kaliteli GBL için erişim eşitliği ve fırsat eşitliği sağlamak için hedeflenen destek aracılığıyla tüm öğrenciler için eşitliği, katılımı ve refahı desteklememesi amaçlanmıştır.

### KAYNAKÇA

<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.Gurman.MusicEducation> (Erişim Tarihi: 09.03.2023).

<https://playacademy> (Erişim Tarihi: 10.05.2023).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe\\_Character\\_Animator](https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe_Character_Animator) (Erişim Tarihi: 10.07.2023).

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Adobe\\_Illustrator](https://tr.wikipedia.org/wiki/Adobe_Illustrator) (Erişim Tarihi: 10.07.2023).

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Unreal\\_Engine](https://tr.wikipedia.org/wiki/Unreal_Engine) (Erişim Tarihi: 10.07.2023).



## Kodular ile “Blok Flüt Kılavuzu” Tasarım Örneği ve Nota Pozisyonu Öğretimi “Blok Flüt Kılavuzu” Design Example and Note Position Teaching with Kodular

**Uğur Gürman**

Çubuk Barbaros Ortaokulu Müzik Öğretmeni

ugur.gurman@gmail.com

**Ümit Gürman**

Çubuk Yunus Emre Anadolu Lisesi Müzik Öğretmeni

umt\_gurman@hotmail.com

### Özet

Programlama eğitimi, bireylerin eleştirel, mantıksal, kritik, yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmektedir. MEB’in Bilişim Teknolojileri dersine göre 5. Ve 6. sınıflar için yazılım zorunlu tutularak, temel düzeyde görsel tabanlı programlama becerisi kazandırılmaktadır. Öğrencilerin ve Öğretmenlerin, branş ve ders kazanımlarına göre MIT tarafından geliştirilen Kodular uygulaması ile uygulamalarını blok kodları kullanarak kolaylıkla gerçekleştirebilirler. Öğrenciler herhangi bir ders ile ilgili konuyu dinleyip, kavradıktan sonra, o konu ile ilgili alıştırmaya, soru ve pekiştirme yöntemleri düşünerek, öğretmenlerin yardımı ile algoritmalarını çıkarıp, blok kodlarla kendi uygulamalarını yapmaları, yaratıcılıklarını geliştirmelerine, inovasyon becerilerini ve öz güvenlerini artırmalarına yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda, Müzik dersinde örnek olması amacıyla “enstrümanı seslendirir” kazanımına yönelik bir örnek yazılım oluşturulmuş ve aşamaları yeteri düzeyde anlatılmıştır. Kazanım için kullanılan enstrümanlar ortaokul öğrencileri için genellikle melodika ve blok flüt’tür.

Bu çalışma, müzik branşındaki ortaokul öğretmenleri için Kodular aracılığıyla android uygulama yapımı örneğini oluşturur. Akıllı telefon kullanımının yaygınlığı göz önüne alındığında, Kodular ile blok (görsel) kodlama yaparak ders materyali hazırlamanın öğretmenler açısından pratik olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada derslerde ve ders dışında öğrencilerin öğrendiklerini pekiştirmesini sağlamak amacıyla “Blok Flüt Kılavuzu ” adlı uygulama tasarlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Eğitim yazılımları, nota öğretimi, blok flüt, Kodular

### Abstract

*Programming education develops critical, logical, critical and creative thinking skills of individuals. According to the Information Technologies course of the Ministry of Education, software is compulsory for the 5th and 6th grades, and visual-based programming skills are gained at the basic level. Students and Teachers can easily implement their android-based applications using block codes with the Coder application developed by MIT according to their branch and course achievements.*

*After the students listen to and comprehend the subject of any lesson, they think about the exercises, questions and reinforcement methods related to that subject, draw out their algorithms with the help of the teachers, make their own applications with block codes, help them develop their creativity, increase their innovation skills and self-confidence. In this context, a sample software has been created for the acquisition of "voicing with his instrument"*



*in order to set an example in the Music lesson and its stages are adequately explained. The instruments used for learning are generally melodica and block flute for middle school students.*

*This study constitutes an example of android application construction through kodular for secondary school teachers in the music branch. Considering the prevalence of smartphone use, it is thought that it is practical for teachers to prepare course material by block (visual) coding with Coders. In this study, an application called “Blok Flüt Kılavuzu” was designed in order to enable students to reinforce what they have learned both in and outside the classroom.*

**Keywords:** Educational software, note teaching, block flute, Kodular

## GİRİŞ

Programlama eğitimi, bireylerin eleştirel, mantıksal, kritik, yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmektedir. Bu nedenle, programlama eğitimini gereken seviyede alan ve programlama mantığını anlayan öğrenciler diğer derslerde de başarılı olabilmektedirler. Valanides (1997) yaptığı araştırmada, mantıksal düşünme becerisinin öğrencilerin fen ve matematik derslerinde başarılı olması için önemli bir etken olduğunu belirtmektedir. Seferoğlu ve Akbıyık (2006), eleştirel düşünme becerileri yüksek olan öğrencilerin fen ve matematik gibi derslerde daha başarılı olduğunu belirtmişlerdir. Bir başka çalışmada ise, problem çözme becerisinin öğrencilerin matematik başarıları üzerinde önemli rol oynadığı sonucuna varılmıştır (Özsoy, 2005). Programlama eğitiminin ne gibi olumlu etkileri olduğunu 7 yaşındaki öğrenciler üzerinde inceleyen Clements ve Gullo (1984), programlama yapan öğrencilerin yansıtıcılık ve yaratıcılık yetilerinin ve üstbilgi yetenekleri ile yönlendirme yeteneklerinin programlama yapmayanlara oranla daha yüksek olduğunu kanıtlamışlardır. Tüm bu bulgulardan yola çıkarak programlamanın öğrencilerin hayatı boyunca karşılaştığı sorunları çözmeye yardımcı olduğu gibi derslerinde de olumlu yönde bir etkisinin olduğu kanısına varılmaktadır.

5 ve 6. sınıflarda haftada iki saat zorunlu olarak okutulacak derste öğrencilerin temel bilgisayar kullanımı ve programlama becerileri kazanmaları hedeflenmiştir. (MEB,) Programlama becerileri kazanmaları hedeflenmiştir. Programlamanın öğrenilmesinde en önemli ve temel unsur öğrenciye programlamanın mantığını veya algoritma becerisini kazandırmaktır (Bennedsen ve Caspersen, 2008).

Programlama öğrenimi zor bir süreçtir. Bu zorluk programlamaya giriş derslerinde kendisini hissettirmektedir. Programlama alanındaki öğrenme zorluklarını giderebilmek için kullanılan yöntemlerden birisi görsel programlama ortamlarıdır (GPO) (Malan ve Leitner, 2007).

GPO kullanıcıların söz dizimsel olarak bir program oluşturmalarının aksine, görsel öğeler aracılığıyla programlama yapmalarını temel almaktadır (Kaucic ve Asic, 2011; Shu, 1999). Bu tanımda da belirtildiği üzere, GPO'nun en belirgin özelliği, kullanıcıların söz diziminden ziyade programlama ile ilgili temel kavramları önemsemesine ve üzerinde daha fazla zaman harcamalarını sağlamasıdır (Myers, 1990). Görsel programlama ortamları, grafik tabanlı programlama dilleri olarak tanımlanmaktadır.

Grafik tabanlı programlama dilleri öncelikle bir öğrenme aracı olarak tasarlanmışlardır. Bunlar, öğrencilere programlamanın mantığını öğretebilecek yazılımlardır. Yeni başlayanlara eğlenceli ortamlar sunarlar ve gelecekte ileri seviye programlama becerisi kazandırmada yardımcı olurlar (Papert, 1993).

Bu programlama dilleri grafik tabanlı olup, öğrencilerin sözdizimini görmezden gelmelerine ve programlar oluşturmaya odaklanmasına olanak tanır. Grafik tabanlı





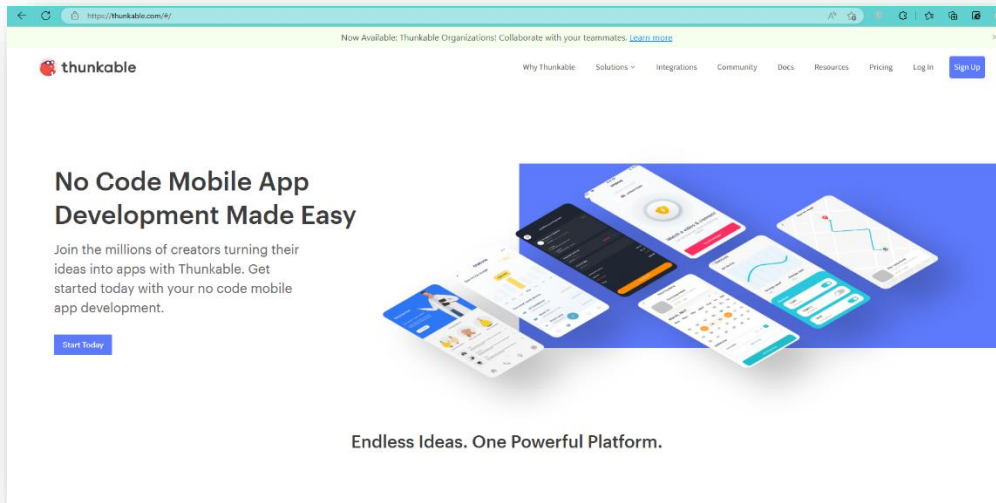
programlama dilleri, kullanıcıların komut dosyaları oluşturmak için puzzle parçaları gibi sürükleyecekleri Lego benzeri bloklarda bir dizi programlama komutları sağlar. Bu komut dosyaları genellikle bir oyun oluşturmak, bir hikaye anlatmak veya daha fazlasını yapmak için kullanılabilir karakterleri veya diğer görüntüleri kontrol eder. Grafik tabanlı programlama dilleri, muhtemel sözdizimi hatalarını azaltarak ve çoğu metinsel programlama dilinden daha küçük bir komut seti sağlayarak programlamaya yönelik bilişsel engelleri azaltmaktadır (Hill, 2015).

Diğer bir deyişle, görsel programlama ortamında program yazmayı öğrenmekten ziyade, programlama kavramlarının öğrenilmesi önem kazanmaktadır. Grafik tabanlı programlama dillerini kullanan Thunkable, Kodular, App Inventor telefon ve web uygulamaları üretmek için tasarlanmış yazılımlardır. Projemizi geliştirmemizde kullandığımız Kodular programı ayrıntılı olarak anlatılmaktadır diğer iki program örnek platform keşfetmek amaçlı anlatılmaktadır.

### Thunkable Nedir?

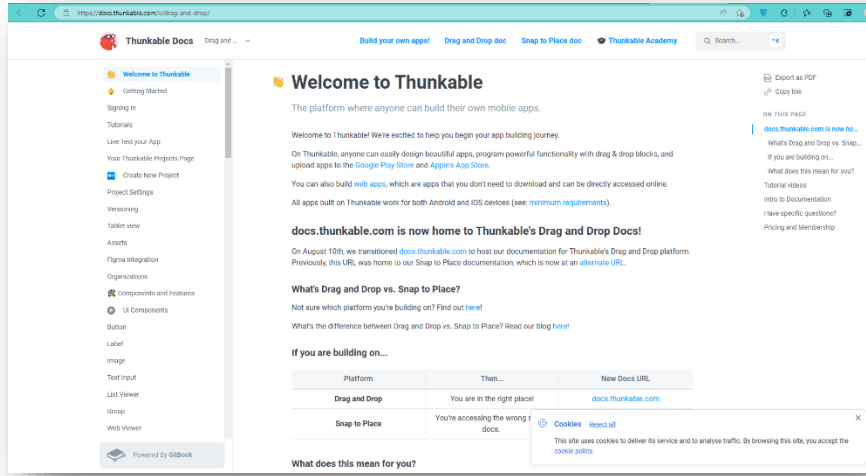
Basit sürükle ve bırak tasarım tuvali ve güçlü mantık blokları, yerel bir mobil ve tablet aygıtın tüm avantajlarından yararlanmanıza olanak tanır. Açık entegrasyonlarıyla uygulamanıza üçüncü taraf gücü ekleyin ve kendi özelleştirilmiş Android, iOS ve mobil web uygulamalarınızı oluşturmak için kendi veri tabanınızı bağlayın. 50'den fazla tasarım bileşeni, kolay animasyonlar, sınırsız mantık blokları ve açık entegrasyonlarla milyonlarca kullanıcı özel uygulamalarını Thunkable üzerinde oluşturuyor.

### Görsel 1. Thunkable Anasayfa





## Görsel 2. Thinkable Dökümanlar



Toplam hesap depolama alanı boyutu

**Free Starter Pro Business**

| Free  | Starter | Pro | Business  |
|-------|---------|-----|-----------|
| 200MB | 500MB   | 1GB | Unlimited |

### App Inventor Nedir?

App Inventor Foundation, MIT ve Google'dan App Inventor'ın yaratıcıları (Hal Abelson, MIT profesörü, Mark Friedman, eski Google çalışanı, Jeff Schiller, MIT Enterprise Architect ve Natalie Lao İcra Direktörü dahil) tarafından kurulan kar amacı gütmeyen bir kuruluştur. App Inventor Foundation, dünyanın dört bir yanındaki öğretmenler ve öğrenciler için ek kaynaklar sunarak App Inventor projesinin eğitim girişimlerini genişletiyor. Android telefonlar, iPhone'lar ve Android / iOS tabletler için tamamen işlevsel uygulamalar oluşturmasına olanak tanıyan sezgisel, görsel bir programlama ortamıdır.

Profesör Hal Abelson liderliğindeki MIT CSAIL personeli ve öğrencilerinden oluşan küçük bir ekip, uluslararası bir mucit hareketinin çekirdeğini oluşturuyor. MIT App Inventor etrafında eğitim amaçlı sosyal yardımlara öncülük etmenin ve etkileri hakkında araştırma yapmanın yanı sıra, bu çekirdek ekip, 6 milyondan fazla kayıtlı kullanıcıya hizmet veren ücretsiz çevrimiçi uygulama geliştirme ortamını sürdürmektedir. Blok tabanlı kodlama programları entelektüel ve yaratıcı güçlendirmeye ilham verir.

Mobil uygulama geliştirme söylendiği kadar kolay bir konu olmamakla beraber kodlama bilgisi edinmek ve tasarım becerisinin olgunlaşması uzun bir süreç ile ifade edilmektedir. Tabi ki bir eğitimci için bu kadar bir süre ayırmak çok da mümkün olmamaktadır. İşte bu noktada bu zorlukların üstesinden gelmek için geliştirilen bazı görsel programlama dilleri devreye girmektedir. Google ve Massachusetts Institute of Technology (MIT) tarafından web tabanlı bir GUI (grafiksel kullanıcı ara yüzü) oluşturucusu olan App Inventor (AI), gmail hesabı olan herkesin görsel mobil uygulamasıyla Android mobil uygulaması geliştirmesine olanak tanıyan sürükle ve bırak işlemleriyle blok temelli programlama dilidir. App Inventor'da uygulama geliştirmek de kod yazmak yerine kontrol mekanizması için görseller tasarlanır ve



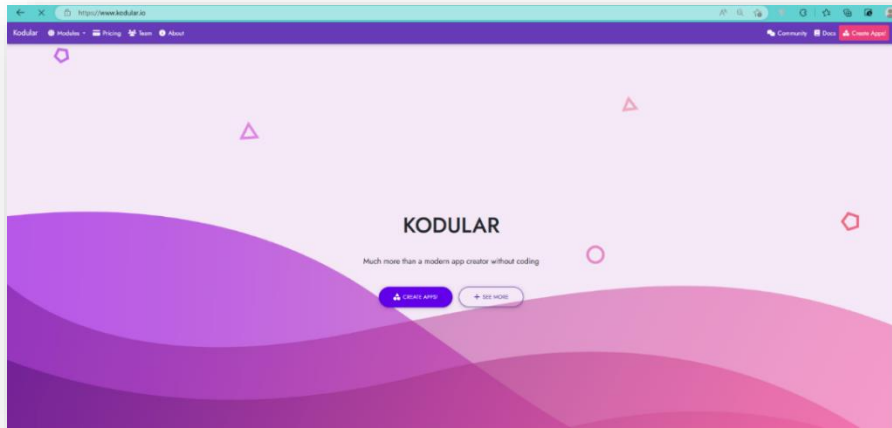
bloklar kilit işlemi için kullanılır. Aralarındaki en önemli fark da App Inventor'ın akıllı telefonlar için uygulamalar oluşturmamıza izin vermesidir. App Inventor 'un bir diğer avantajı anlık olarak geliştirilen mobil uygulamanın mobil cihazda test edilebilir, kullanılabilir veya oynatılabilir olmasıdır. Öğrenmede bu durum tatmin edici deneyimler verdiği için başarıda bir pratiklik ve gerçeklik duygusu ön plana çıkar ve Scratch ve Alice gibi, App Inventor ile yaratma süreci de eğlenceyi, yaratıcılığı ve programlamayı öğrenmeyi teşvik edebilir, ortaya çıkan ürünler gerçek hayatta pratik olarak kullanılabilir (Hsu, 2013). Tamamlanmış bir uygulama (proje) doğrudan bağlı cihaza indirilebilir veya Google Play'e dağıtmak veya yüklemek için APK formatında (Android Uygulama Paketi) dışa aktarılabilir. App Inventor veri tabanları, coğrafi konumlandırma, diğer uygulamalara yönelik izinler, ses ve video içerikleri sunar. TinyDB ve TinyWebDB bileşenleri kalıcı depolama sağlar. Çalışmanın konusuna uygun olarak App Inventor ile geliştirilen uygulama, ses, video ve posta paylaşımına olanak tanıyan veliler ve ailelerin dâhil olduğu bir sosyal ağ olarak görev yapmaktadır. App Inventor üzerinde neler yapılabildiğini anlamak amacıyla menülerine ve nesnelere kısaca bakmak çalışmanın doğru anlaşılması açısından uygun olacaktır. App Inventor ortamına “App Inventor.mit.edu” adresinden bir Google hesabıyla kayıt olarak giriş yapılmaktadır. Başlangıçta İngilizce olarak gelen ekranın dili, dil ayarlarından kullanıcıya uygun olarak değiştirilebilmektedir.

### **Kodular nedir?**

Kodular, öğrencilerin grafiksel kod bloklarını sürükleyip bırak yöntemiyle kullanarak basit programlar oluşturmasını sağlayan ve programlamanın mantığını öğretmek için kullanılan programlama ortamıdır. Bu ortam içerisinde nesnelere, koşul ifadeleri, döngüler, değişkenler ve olaylar gibi kodlama konuları öğretilir. Kodular ücretsiz olarak kullanılabilir.

*Kodular, uygulama kodlamayı kolaylaştırmak için MIT App Inventor'dan oluşturulmuştur (<https://www.kodular.io/>)*

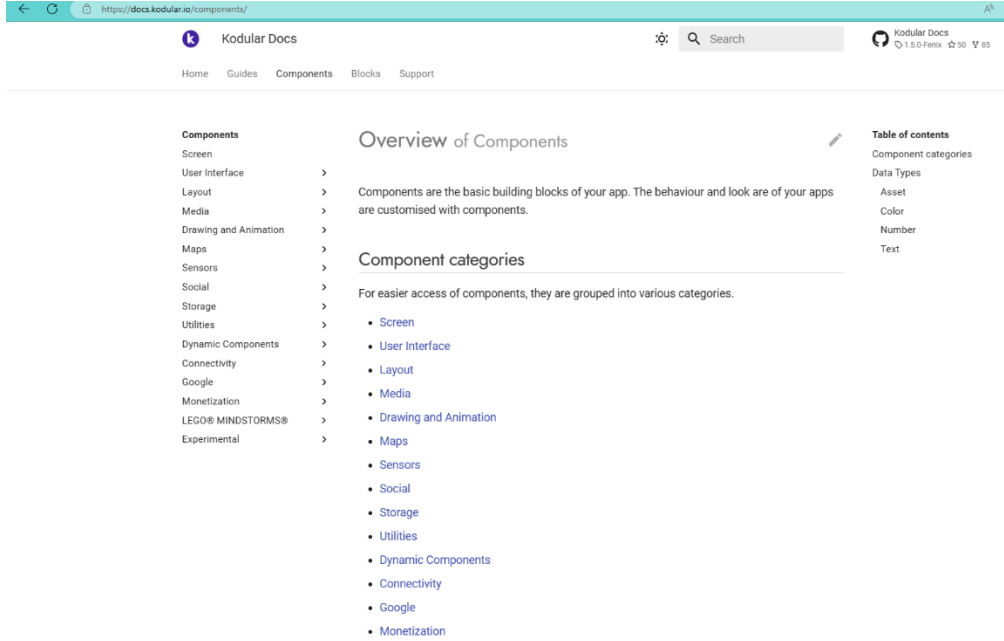
### **Görsel 3. Kodular Anasayfa**



Gerekli olan bileşenlerin ve blokların ne işe yaradığını anlamak için <https://docs.kodular.io/> sitesinden yardım alabilirsiniz.



## Görsel 4. Kodular Dökümanlar



Çoğu görsel kodlama sitelerinde uygulama oluştururken, 5 mb sınırı ile kısıtlanırsınız. Bu durumu aşmak için Kodular'ın tamamına sınırsız erişim elde etmeniz gerekmektedir. Böylece daha kapsamlı ve MB 'ı yüksek uygulamalar yapabilirsiniz.

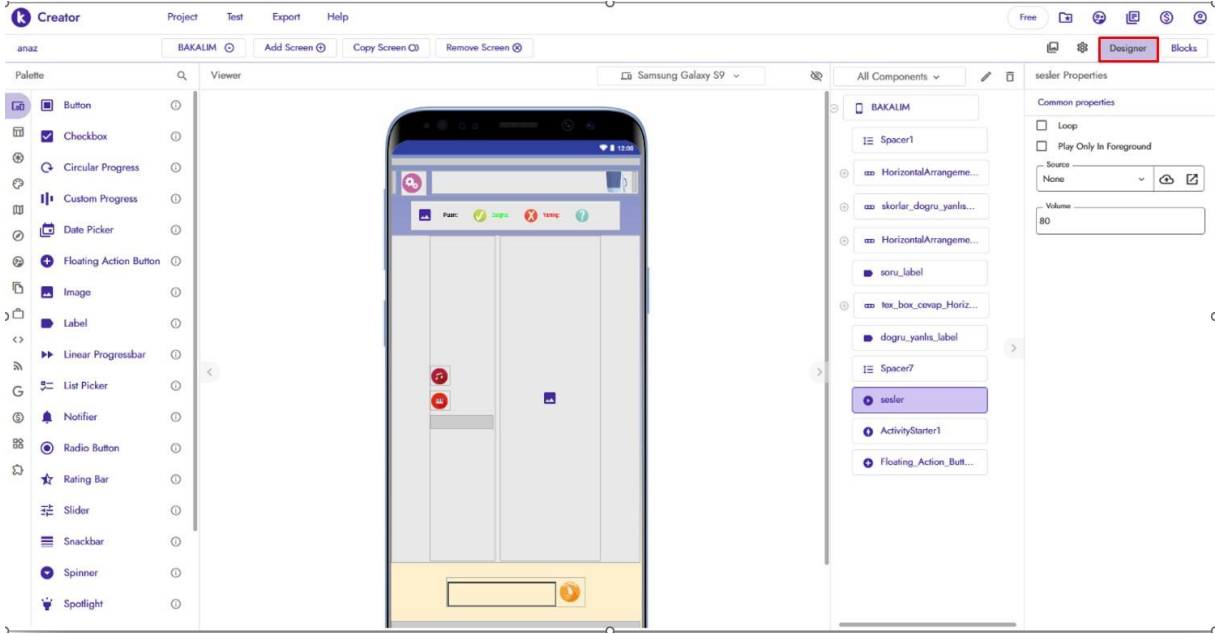
**Tablo 1. Kodular Üyelik**

|                            | <b>Free</b>                                       | <b>Premium</b>                                                                                   |
|----------------------------|---------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Proje sayısı               | 10                                                | Sınırsız                                                                                         |
| Toplam varlık boyutu       | 5MB                                               | Sınırsız                                                                                         |
| Proje başına uzantı sayısı | 5                                                 | Sınırsız                                                                                         |
| Para kazanma uzantıları    | Projelerde kullanılamaz                           | Para kazanma uzantıları da dahil olmak üzere herhangi bir uzantı kullanılabilir                  |
| Para kazanma bileşenleri   | Yalnızca komisyonlu Google Ad Manager bileşenleri | Komisyonlu Google Reklam Yöneticisi bileşenleri + komisyonsuz diğer tüm para kazanma bileşenleri |
| Para kazanma onayları      | Düzenli inceleme süreci                           | Hızlandırılmış onay süreci                                                                       |

### Kodular Dizayn ve Blok Bölümü

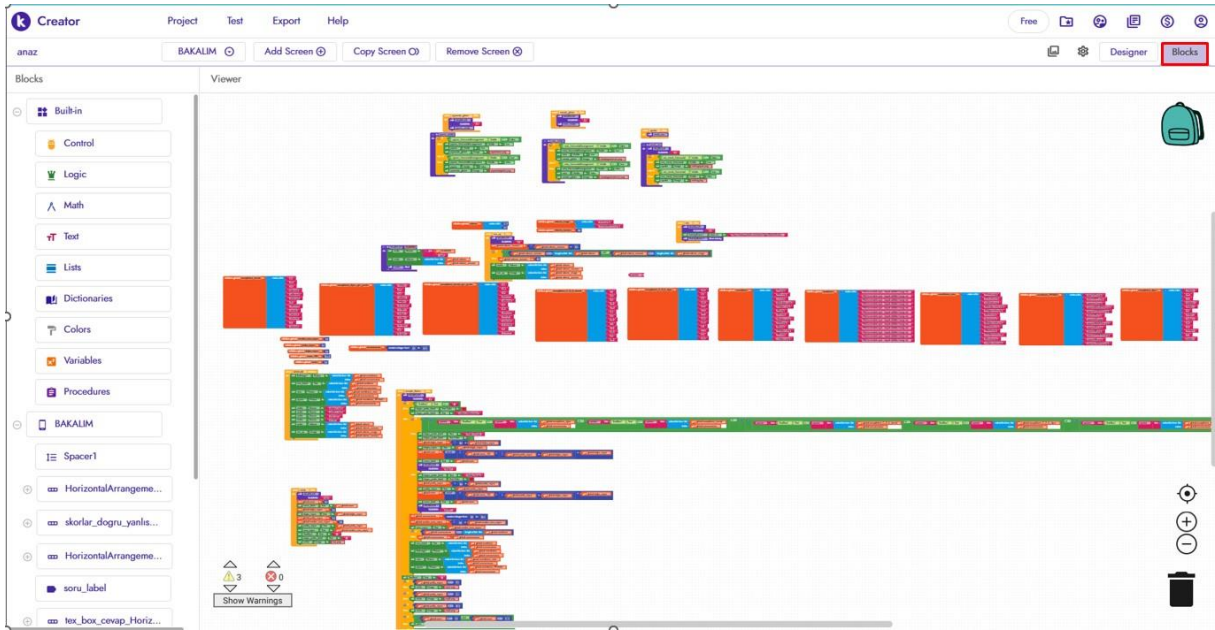
Kodular programı açıldıktan sonra sağ üst köşede yer alan butonlar ile uygulama Desinger ve Blocks bölümü olarak iki kısma ayrılır. Desinger uygulamanın görünüşünün tasarlandığı bölümdür.

### Görsel 5. Blok Flüt Kılavuzu Desinger



Sağ üst köşede yer alan Blocks butonu ise uygulamanın grafik tabanlı programlamasını yapacağınız bölümdür.

### Görsel 6. Blok Flüt Kılavuzu Blocks



#### Araştırmanın Amacı

Müzik dersindeki “enstrümanıyla seslendirir” kazanımının gerçekleştirilebilmesi sebebiyle kullanılan enstrümanlar ortaokul öğrencileri için genellikle melodika ve blok flüt’tür. Öğretmenler, branş ve ders kazanımlarına göre MIT tarafından geliştirilen Kodular uygulaması ile android tabanlı uygulamalarını blok kodları kullanarak kolaylıkla gerçekleştirebilirler. Bu çalışma, müzik branşındaki ortaokul öğretmenleri için Kodular aracılığıyla android uygulama yapımı örneğini oluşturur. Akıllı telefon kullanımının yaygınlığı göz önüne alındığında, Kodular ile blok (görsel) kodlama yaparak ders materyali hazırlamanın öğretmenler açısından

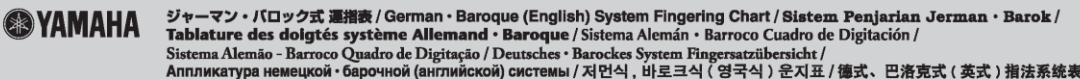

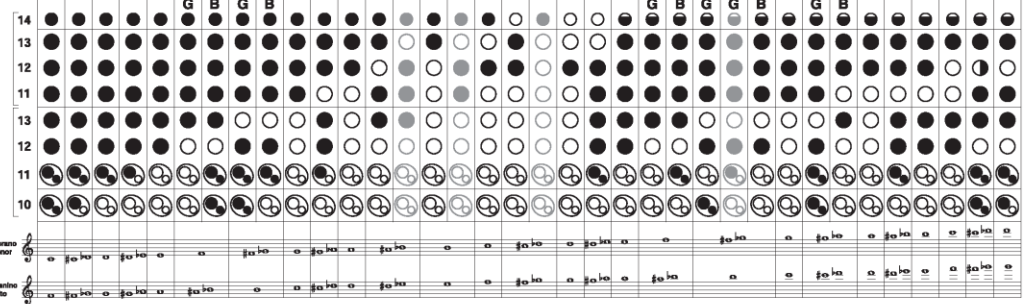


pratik olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada derslerde ve ders dışında öğrencilerin öğrendiklerini pekiştirmesini sağlamak amacıyla “Blok Flüt Kılavuzu” adlı uygulama örneği tasarlanmıştır.

### Konun Belirlenmesi ve Önemi

Kazanımda öğretilen enstrümanlardan biri olan blok flüt seçilerek nota yerleri kılavuzu incelenmiştir. Görsel olarak karmaşık olan bu sistem öğrenciler açısından daha anlaşılır olması ve öğrencilerin konu anlatımından sonra pratik yapmalarını sağlamak amacıyla yapılacak olan uygulamanın tasarım süreci için kılavuzu kavramak ve algoritmasını çıkarmak gerekmektedir. Böylece uygulamanın tasarım ve kodlama kısmındaki yapılacak işlem süreçlerini belirlemek kolaylaşmaktadır.

Görsel 7. Yamaha Blok Flüt Kılavuzu

| 1  | 足関節 (フットジョイント) | Bagian Bawah  | Pied             | Sección inferior | Pe              | Fußgelenk        | Нижнее колено              | 아랫관        | 笛尾           |
|----|----------------|---------------|------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------------|------------|--------------|
| 2  | 中関節 (ミッドジョイント) | Bagian Tengah | Corps            | Sección central  | Corpo           | Mittlerick       | Основная часть             | 가운데관       | 笛身           |
| 3  | 頭関節 (ヘッドジョイント) | Bagian Kepala | Embouchure       | Sección superior | Cabeça          | Kopfritzel       | Головка флейты             | 윗관         | 笛頭           |
| 4  | 簧孔 (トーンホール)    | Lubang Nada   | Cheminées        | Hoyos            | Furos           | Tonlöcher        | Тонные отверстия           | 음공         | 簧孔           |
| 5  | 唇 (ラビウム)       | Lubang Nada   | Cheminées        | Hoyos            | Furos           | Tonlöcher        | Тонные отверстия           | 음공         | 簧孔           |
| 6  | 開口 (ベック)       | Pintu Udara   | Riseau           | Labio            | Janeta          | Labium           | Расположение входной струи | 리미움 (입술)   | 发音口          |
| 7  | 윈드웨이           | Sumber Tupan  | Bec              | Boquilla         | Bocal           | Mundstück        | Мундштук                   | 취구         | 吹嘴           |
| 8  | Right hand     | Tangan Kanan  | Main droite      | Mano derecha     | Mão direita     | Dextera          | Rechte Hand                | 오른손        | 右手           |
| 9  | Left hand      | Tangan Kiri   | Main gauche      | Mano izquierda   | Mão esquerda    | Sinistra         | Linke Hand                 | 왼손         | 左手           |
| 10 | 小指             | Kelingking    | Auriculaire      | Mélique          | Dedo mínimo     | Kleiner Finger   | Мизинец                    | 새끼손가락      | 小指           |
| 11 | 无名指            | Jari Manis    | Annulaire        | Anular           | Dedo anelar     | Ringfinger       | Безымянный палец           | 약지         | 无名指          |
| 12 | 中指             | Jari Tengah   | Majeur           | Medio            | Dedo médio      | Mittelfinger     | Средний палец              | 중지         | 中指           |
| 13 | 食指             | Jari Manis    | Annulaire        | Anular           | Dedo anelar     | Ringfinger       | Безымянный палец           | 약지         | 无名指          |
| 14 | 大拇指            | Ibu jari      | Pouce            | Pulgar           | Polgar          | Daumen           | Большой палец              | 엄지         | 大拇指          |
| 15 | Open           | Buka          | Ouvert           | Abierto          | Aberto          | Offen            | Открыто                    | 열림         | 全开 (不按键)     |
| 16 | 1/2 ~ 1/4 開    | 1/3-1/4 buka  | 1/3-1/4 ouvert   | 1/3-1/4 abierto  | 1/3-1/4 aberto  | 1/3-1/4 geöffnet | Открыто на 2/3-3/4         | 1/2-1/4 열림 | 开鍵 1/2 ~ 1/4 |
| 17 | 닫힌             | Tutup         | Bouché           | Cerrado          | Pechado         | Geschlossen      | Закрыто                    | 닫힘         | 全按           |
| G  | German System  | Sistem Jerman | Système Allemand | Sistema Aleman   | Sistema Alemão  | Deutsches System | Немецкая система           | 저먼식        | 德式指法         |
| B  | Baroque System | Sistem Barok  | Système Baroque  | Sistema Barocco  | Sistema Barroco | Barockes System  | Барочная система           | 바로크식       | 英式指法         |

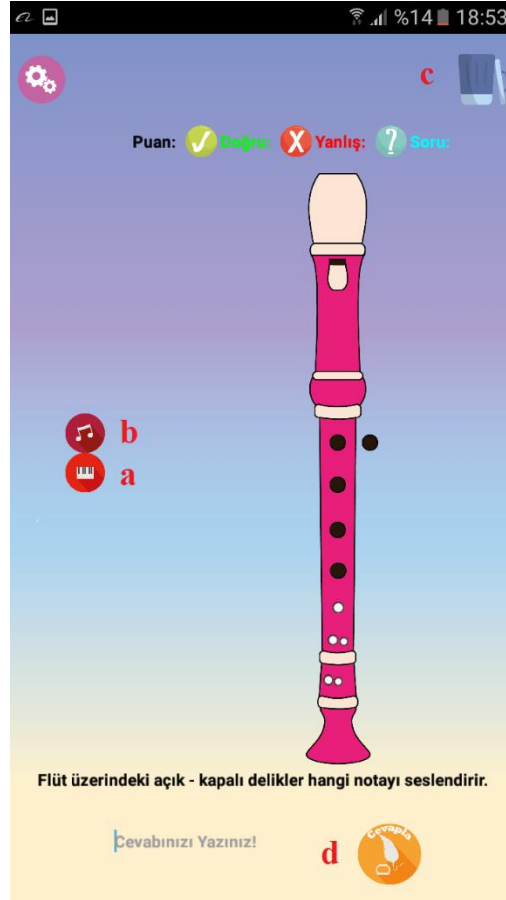
- 2つの運指がある音は、左が標準で右はか久指です。
- リフトアップとフリップはこの記号よりも同じく「オクターブ」上の音が鳴ります。
- ピッチ (音高) の調節は調整管を少し抜くことで行なってください。
- If two or more fingerings are shown, the one on the left is standard and the other(s) is the alternate.
- The actual soprano and soprano tone ranges are an octave higher than indicated in the chart.
- Tuning is accomplished by sliding the head joint slightly closer to or away from the body.
- Jika digitasi/kanan 2 penjarikan atau lebih, yang di sebelah kiri adalah penjarikan standar dan yang lain adalah alternatif.
- Selang nada yang sebenarnya untuk SOPRANO dan SOPRANO adalah 1 oktaf lebih tinggi dari nada yang tertera pada tabel.
- Untuk menyelaraskan nada (tuning) dapat diupayakan dengan mengulir secara perlahan (menggerakkan/mesukkan) sambungan antara bagian kepala dan badan recorder.
- Si se muestran dos o más digitaciones, la de la izquierda es la estándar y la otra u otras son alternativas.
- Las verdaderas escalas de soprano y soprano son una octava más alta que la que se indica en el cuadro.
- La afinación se efectúa moviendo ligeramente la cabeza del cuerpo.
- Si dele os mais digitados são mostrados, o da esquerda é padrão e o(s) outro(s) alternativo.
- Na soprano e soprano a altura real varia uma oitava acima do indicado no gráfico.
- O ajuste de afinação é feito deslocando o conjunto da cabeça ligeiramente para mais perto ou para longe do corpo (deslizando na direção de dentro para fora ou vice-versa).
- Falls zwei oder mehr Fingersätze angegeben sind, so ist der linke der übliche und der (die) andere(n) nach Belieben auszuwählen.
- Die wirklichen Tonbereiche der Sopran- und Soprano-Blockflöten liegen etwa Oktave höher als in der Tabelle angegeben.
- Die Stimmung des Instruments kann durch das Verschieben des Kopfstückes reguliert werden.
- Если приведены две или более аппликатуры, то та, что слева, считается стандартной, а другие считаются альтернативными.
- Фактические звуковые диапазоны сопрано и сопранино находятся на октаву выше, чем указаны в таблице.
- Настройка выполняется путем сдвигания головки флейты ближе или дальше по отношению к основной части.
- 두 개 이상의 운지표가 표시된 경우에는 왼쪽이 표준이며 오른쪽은 그것을 대체하는 것입니다.
- 실제의 소프라노와 소프라니노 음역은 표지에 표시된 것보다 한 옥타브 높은 소리가 납니다.
- 튠링은 윗부분 전후로 조금 슬라이드 시켜서 할 수 있습니다.
- 同一音程有二个以上指法时，则左为标准的，而其他的则为替代指法。
- 实际的高音及最高音范围，皆比图表上之音域高一个八度。
- 可将头部管体稍向前或向后插入管身来调整音高。

### Uygulamanın Dizayn Süreci

Programın görsel çizimi için Illustration programı kullanılmıştır. Her bir öge ayrı ayrı tasarlanarak png formatında çıktıları alınmıştır. Flütün bir oktav kromatik nota şemaları ve klavye üzerinde gösterimleri “png” formatında hazırlanmıştır.



### Görsel 8. Anasayfa



“Görsel 8.” görseli programın ilk açılış sayfasıdır. Görseldeki ikonların fonksiyonlarını açıklamak için ikonlar harflendirilmiştir.

“a” ikonuna tıklandığında, flütteki nota pozisyonlarının piyano klavyesi üzerindeki gösterimini sağlar. “a” ikonunun kapalı ve açık fonksiyon görselleri aşağıda görülmektedir.

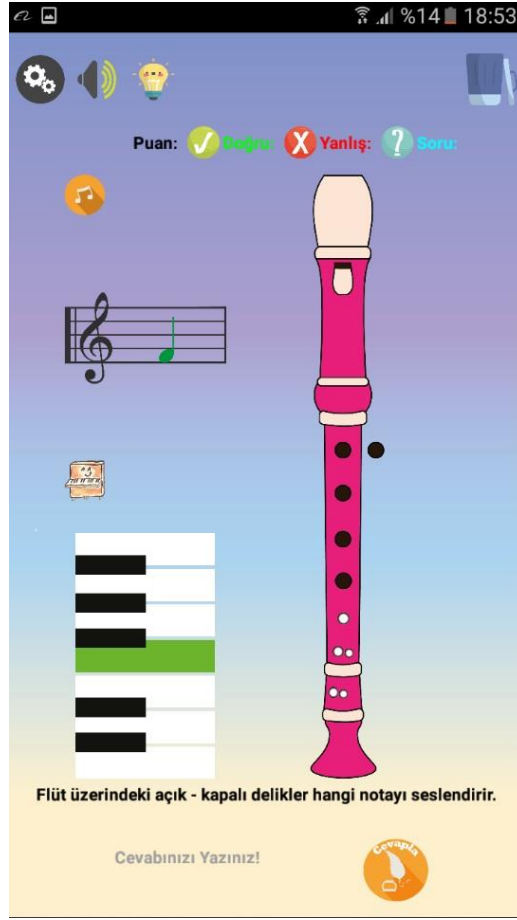
### Görsel 9: Kapalı - Açık Klavye İkonları



Açılan bir oktavlık piyano klavyesi görseli “Görsel 10” da verilmiştir.



### Görsel 10: Bir Oktav Piyano Klavyesi



“b” ikonuna tıklandığında, flüt’deki nota pozisyonlarının dizek üzerinde gösterimini sağlar. “b” ikonunun kapalı ve açık fonksiyon görselleri aşağıda görülmektedir.

### Görsel 11: Kapalı - Açık Nota İkonları



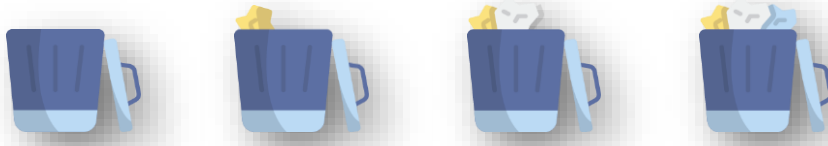
“b” ikonuna tıklandığında açılan dizek “Görsel 10” görselinde yer almaktadır.

“c” çöp kutusu iconu yanlış cevap sayısına göre kademeli olarak dolar ve üzerine tıklandığında uygulamanın puan, doğru, yanlış ve soru sayısı değerleri sıfırlanır. Çöp kutusu iconu, kademeleriyle aşağıda “Görsel 12” de yer almaktadır.





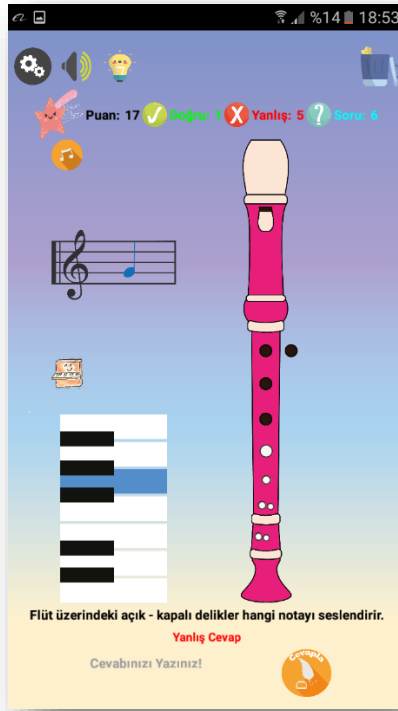
### Görsel 12: Kademeli Çöp Kutuları



“d” cevap ikonuna tıkladığında cevap kutusuna yazılan cevap doğru ise olumlu yanlışsa olumsuz ses bildirimi verir. Doğru, yanlış ve soru sayısı bilgilerinde değişiklik yapar.

Uygulamanın dizayn olarak son hali “Görsel 13” da görülmektedir. Ayarlar ikonuna tıkladığında ses ayarı ve yardım ikonu bulunmaktadır.

### Görsel 13: Anasayfa Açık İkonlar



### Uygulamanın Kodlama Süreci

“Görsel 8.” deki “a” ikonu kod kısmındaki “**piyanoda\_göster**” adı ile bağlantı kurmaktadır. İkona tıkladığında “**Müzikler**” listesinde “y” adında ses dosyasını açarak tıklama sesi vermektedir. Sonrasında call fonksiyonu ile “**piyano\_visible**” kod bloğunu çalıştırır. Kod bloğunda “**piyano\_HorizontalArrangement**” fonksiyonun içindeki “**visible**” kısmı false olduğunda true yapılır, true olduğunda false yapılır. Böylece ters anahtar görevi görür. Kod içerisinde “**piyano**” ile ifade edilen görsel piyano ikonudur. Piyano ikonu iki katmandır üstte bulunan katman true, false yapılarak alttaki ikonun görülmesi sağlanır. “**piyanoda\_göster**” ikonunun görseli, sorulan sorudaki nota yerine göre bir oktav görsel listesinden atanarak yeni değer ile değiştirilir. Kod blokları **Görsel 14** görselinde verilmiştir.



**Görsel 14: Açık Kapalı Klavye**

```
when piyanoda_göster - Click
do
  call MUZIKLER -
    NUMARA "y"
  call piyano_visible -

to piyano_visible
do
  if piyano_HorizontalArrangement - Visible - = - false -
  then
    set piyano_HorizontalArrangement - Visible - to true -
    set piyano - Visible - to true -
    set piyanoda_göster - Image - to "piyanoicon.png"
  else if piyano_HorizontalArrangement - Visible - = - true -
  then
    set piyano_HorizontalArrangement - Visible - to false -
    set piyano - Visible - to false -
    set piyanoda_göster - Image - to "piyanodagoster.png"
```

“Görsel 8.” deki “b” ikonu kod kısmındaki “notadada\_göster” adı ile bağlantı kurmaktadır. Yukarıdaki “a” ikonu ile aynı algoritma mantığı ile çalışmaktadır.

**Kod 1: Kapalı- Açık Nota İkonları**

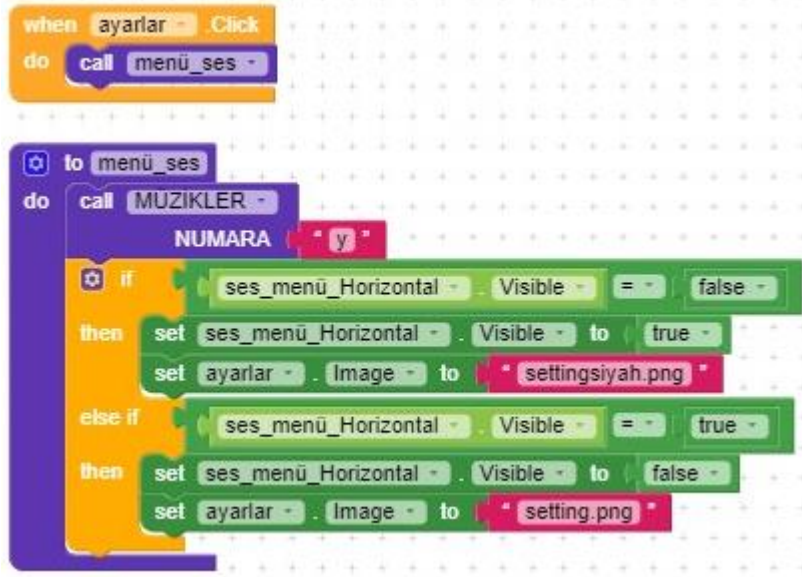
```
when notada_göster - Click
do
  call MUZIKLER -
    NUMARA "y"
  call nota_visible -

to nota_visible
do
  if nota_HorizontalArrangement - Visible - = - false -
  then
    set nota_HorizontalArrangement - Visible - to true -
    set nota - Visible - to true -
    set notada_göster - Image - to "notadagostersari.png"
  else if nota_HorizontalArrangement - Visible - = - true -
  then
    set nota_HorizontalArrangement - Visible - to false -
    set nota - Visible - to false -
    set notada_göster - Image - to "notadagosterkirmizi.png"
```

Uygulamanın ayarlar kod bloğu “Görsel 16” görselinde verilmiştir. Ayarlar butonuna tıkladığında ses ikonu ve bilgilendirme ikonu ortaya çıkmaktadır.



### Görsel 16: Ayarlar



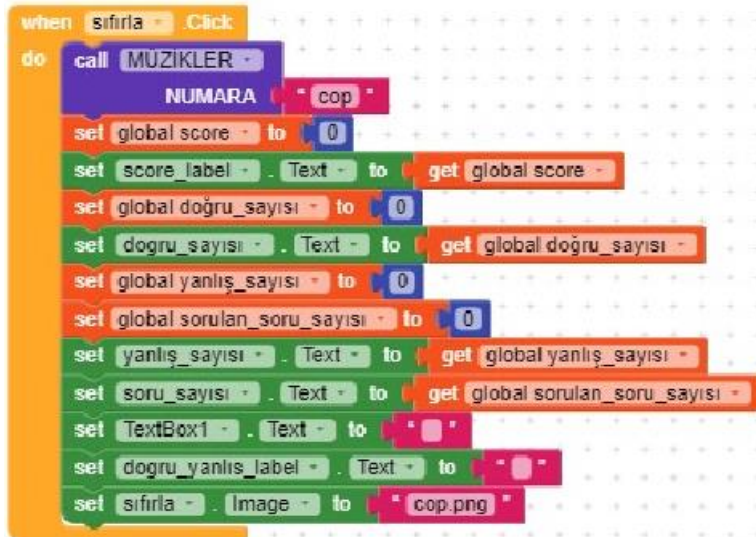
Uygulamanın info kod bloğu “Görsel 17” görselinde verilmiştir. Info butonuna tıklandığında click sesi ile birlikte Youtube kanalımıza yönlendirmektedir.

### Görsel 17: Bilgilendirme



Uygulamanın çöp bidonu butonuna tıklandığında kullanıcı skoru, puan, doğru yanlış sayısı ve soru sayısı sıfırlanarak tüm bilgileri silmektedir. Böylece sorulara baştan başlanabilir. Kod bloğu “Görsel 18” Görselinde yer almaktadır.

### Görsel 18: Sıfırla





Dizayn kısmında yer alan “d” ikonunun kodlama süreci ve kod blokları. Algoritması girilen cevapların kombinasyonları büyük, küçük harf ve arızalar şeklinde farklılık göstermektedir. Bu yüzden her bir soru için cevap kombinasyonu listesi oluşturulmuştur. Cevap kombinasyonu listesinin bir kısmı “**Tablo 1**” de verilmiştir. Bu algoritma kod bloklarıyla, “**Görsel 19**” ve “**Görsel 20**” görsellerinde örnek olarak verilmiştir.

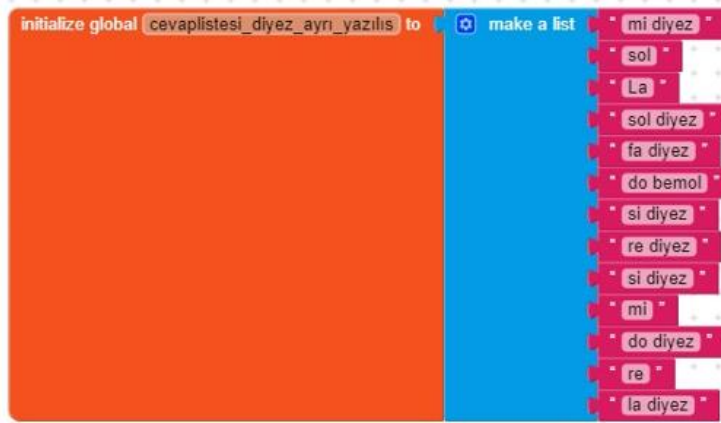
**Tablo 1. Cevap Yazım Kombinasyonu**

| DÖRT YAZIMDAN BİRİNİ TERCİH ET |        |       |       |          |       | DÖRT YAZIMDAN BİRİNİ TERCİH ET |       |       |          |       |
|--------------------------------|--------|-------|-------|----------|-------|--------------------------------|-------|-------|----------|-------|
| Simge                          | Boşluk | Arıza | Büyük | Baş Harf | Küçük | Simge                          | Arıza | Büyük | Baş Harf | Küçük |
| A                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | A                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| B                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | B                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| C                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | C                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| D                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | D                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| E                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | E                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| F                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | F                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| G                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | G                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
|                                |        |       |       |          |       |                                |       |       |          |       |
| a                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | a                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| b                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | b                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| c                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | c                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| d                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | d                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| e                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | e                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| f                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | f                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |
| g                              | -      | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez | g                              | #     | DİYEZ | Diyez    | diyez |

**Görsel 19: Kod Cevap Listesi**



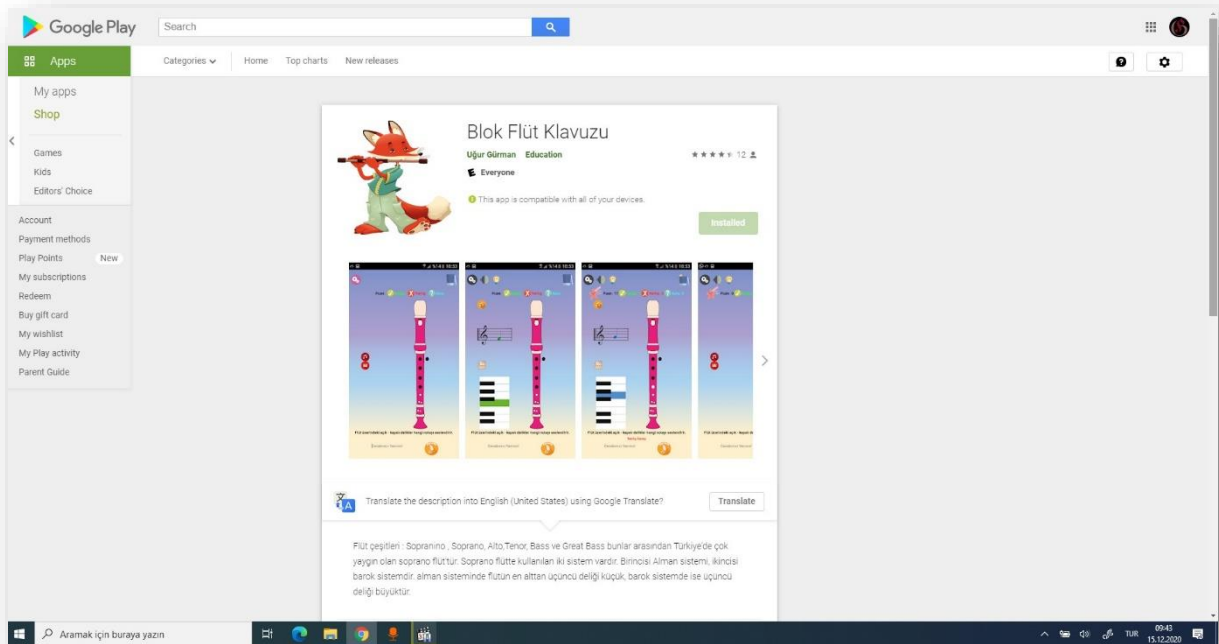
**Görsel 20: Kod Cevap Listesi**



### Yayınlama Süreci

Uygulama tamamlandıktan sonra kullanıcılara ulaşabilmesi ve cihazlarının desteklediği formatta uygulamayı yükleyebilmeleri gerekmektedir. Uygulama çıktısına göre Android ve iOS platformlar için iki ayrı yayınlama platformu bulunur. Kodular ile yaptığımız yazılım Android platforma yönelik olduğundan Google Play Store ile Android kullanıcılarına sunulmuştur. Böylelikle öğrenciler Android cihazlarıyla uygulamayı indirerek kullanabilmektedirler.

**Görsel 21. Google Play Yayın Görself**



## SONUÇ

Ders materyali tasarlama konusunda ÖBA da yer alan Dijital Öğretim Süreçlerinin Tasarımı ve Yönetimi Kursu, Kodlama Eğitiminde Temel Yaklaşımlar, Adobe Illustrator kursuları alınabilir. Ders kazanımları için uygulama yapmak ve paylaşmak öğrencileri dersleri anlamada daha iyi bir motive edici olarak düşünülebilir. Öğretmenler için ekstra bir ilgi ve bilgi



alanı olduğundan dolayı öğrenmeye istekli öğretmen ve öğrenciler açısından yararlı bir yöntem ve örnek teşkil etmektedir.

Öğretim tasarımında blok tabanlı programlama ortamı olarak Scratch ve Mblock, metin tabanlı programlama ortamı olarak Python, mobil programlama programı olarak App Inventor, fiziksel programlama için Lego Mindstorms ve Arduino araçları kullanılabilir. Bu araçların ortaokul düzeyindeki öğrenciler için uygun ve motive edici olduğu görülmektedir. Bu nedenle öğrencilerin bilişim teknolojileri ve yazılım alanına yönelik eğitimlerinde kullanılması ile birlikte farklı disiplinlerin sorunlarına yönelik küçük çözümler bularak yaratıcılık ve inovasyon yeteneklerinin geliştirilmesine yardımcı olunabilir. 21. yüzyılın önemli becerileri arasında yer alan bu becerilerin geliştirilmesi için ders konularına göre yapılan uygulama ve kodlama tasarımı bir öğretim metodu olarak düşünülebilir.

#### KAYNAKÇA

- Bennedsen, J., ve Caspersen, M. E. (2008). Exposing the programming process. Reflections on the Teaching of Programming. 6-16.
- Kaucic, B.,& Asic, T. (2011). Improving introductory programming with Scratch?. In MIPRO, 2011 Proceedings of the 34th International Convention (pp. 1095-1100).
- Malan, D. J., ve Leitner, H. H. (2007). Scratch for budding computer scientists. ACM SIGCSE Bulletin, 39(1), 223-227.
- Myers, B. A. (1990). Taxonomies of visual programming and program visualization. Journal of Visual Languages & Computing, 1(1), 97-123.
- Özsoy, G. (2005). Problem çözme becerisi ile matematik başarısı arasındaki ilişki. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 25(3), 179-190.
- Papert, S. (1993). The children's machine. Technology Review-Manchester Nh, 96, 28-28.
- Seferoğlu, S. S., ve Akbıyık, C. (2006). Eleştirel düşünme ve öğretimi. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 30(30).
- <https://appinventor.mit.edu/about-us> (Erişim Tarihi: 12.05.2023).
- <https://www.kodular.io/> (Erişim Tarihi: 10.05.2023).
- <https://thinkable.com/#/> (Erişim Tarihi: 13.05.2020).



## Modellenen Recorder Enstrümanı ile Eğitim Animasyonu Oluşturulması ve Üç Boyutlu Yazıcı ile Basılan Recorder'ın Akustik Performansının İncelenmesi

### *Creating an Educational Animation with The Modeled Recorder Instrument and Examining The Acoustic Performance of The Recorder Printed with a 3D Printer*

**Uğur Gürman**

Çubuk Barbaros Ortaokulu Müzik Öğretmeni

ugur.gurman@gmail.com

**Ümit Gürman**

Çubuk Yunus Emre Anadolu Lisesi Müzik Öğretmeni

umt\_gurman@hotmail.com

#### **Özet**

Eğitimde, animasyon ve somut materyaller kullanımı etkilidir. Üç boyutlu tasarımlar, sunduğu görsellik sayesinde öğrencilerin dikkatini çekmektedir. Bu tasarımların kullanılması aynı zamanda enstrüman yapısının öğrenci tarafından kavranmasını kolaylaştırır böylece enstrüman çalma performansını da etkiler. Buna ilaveten eğitim maliyetlerinin azalmasını sağlar. Müzik alanında, üç boyutlu çıktılarının alınabilmesi ve animasyonların yapılabilmesi için öncelikle objenin modellenmesi gerekmektedir. Bu modeller müzik alanı için düşünüldüğünde enstrümanlar veya sanatçıların sanal çizimleri olabilir. Pixar'ın 'Soul' filmindeki Joe (Jamie Foxx) karakterinin piyano çalma sahneleri referans videolar ve MIDI yardımıyla, animatörler tarafından işlenmesi, piyano performans aktarımına örnek gösterilebilir.

Bu çalışmada, Recorder enstrümanının tarihi, yapısı ve boyutları literatür olarak incelenmiştir. Üç boyutlu eğitim animasyonu yapmak için Frank Thomas ve Ollie Johnston tarafından 1981 yılında yayınlanan "The Illusion of Life: Disney" kitabındaki on iki temel ilkeden yararlanılmıştır. Animasyonun müziği Cubase programı kullanılarak oluşturulmuştur. Böylelikle, müzik eğitiminde animasyon kullanılmasının eğitimcilere kolaylık sağlayacağı önerilmektedir. Öğrenciler açısından müzik eğitiminin eğlenceli, somut ve daha anlaşılır olacağı düşünülmektedir. Ayrıca derse ait enstrümanlar modellenip üç boyutlu yazıcılarla basıldıktan sonra derslerde kullanımı mümkündür. Recorder enstrümanı Blender programı kullanılarak modellenmiştir. Üç boyutlu yazıcıyla basılan Recorder enstrümanı Yamaha Soprano Recorder ile müzikal performansı karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma sonucunda frekans olarak çok fazla farklılık gözlenmemiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Üç Boyutlu Modelleme, Blender, Eğitsel Animasyon, Recorder, Üç Boyutlu Yazıcı

#### **Abstract**

*The use of animation and concrete materials is effective in education. Three-dimensional designs attract the attention of students thanks to the visuality they offer. The use of these designs also facilitates the student's understanding of the instrument structure, thus affecting the instrument playing performance. In addition, it reduces training costs. In the field of music, the object must first be modeled in order to get three-dimensional printouts and animations. These models can be instruments or virtual drawings of artists when considered for the field of music. An example of piano performance transfer is the piano playing scenes of Joe (Jamie Foxx) in Pixar's movie 'Soul', processed by animators with the help of reference videos and MIDI.*



*In this study, The history, structure and dimensions of the recorder instrument were examined as literature. Twelve basic principles from the book “The Illusion of Life: Disney” published in 1981 by Frank Thomas and Ollie Johnston were used to make a training three-dimensional animation. The soundtrack of the animation was created using the Cubase program. As a result of the study, thus, it is suggested that the use of animation in music education will provide convenience to educators. It is thought that music education will be fun, concrete and more understandable for students. In addition, it is possible to use the instruments in the lessons after they are modeled and printed with 3D printers. The Recorder instrument was modeled using the Blender program. The musical performance of the 3D-printed Recorder instrument was compared with the Yamaha Soprano Recorder. As a result of this comparison, not much difference in frequency was observed.*

**Keywords:** 3D Modeling, Blender, Educational Animation, Recorder, 3D printer

## GİRİŞ

Bu yazının amacı, soprano Recorder olan Yamaha'nın ürettiği YRS 23G Recorder'ın ölçülerine uygun olarak, CAD çiziminin yapılarak 3B yazıcı ile basılması ve Recorder'ın bilgilendirici tanıtım videosunun yapılması konu edilmiştir. Bildiride üç bölüm yer almaktadır. Birinci bölümde Recorder tarihi, boyutlarının bilgisi, bir açıklama içeren kapsamlı ölçümlerin araştırılması, ikinci bölümde Recorder CAD çiziminin hazırlanması için gerekli olan malzeme ve programlar, üçüncü bölümde ise 3D yazıcılar ve 3D yazıcılar ile basılan enstrümanlara değinilmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### RECORDER NEDİR?

Okullarda geniş çapta benimsenen plastik Recorder, müzik enstrümanlarının en ucuzu ve akort gerektirmediği için yaygınlaşmıştır.

"Recorder" kelimesinin kökeni, "kuş gibi şarkı söylemek" ten "hatırlamaya" kadar uzanan bir dizi teoriye ilham kaynağı olmuştur. Müzik, edebiyat ve görsel sanatlarda zengin bir sembolik kullanım geçmişine sahiptir ve çoğunlukla kuş cıvıltısı, aşk, ölüm, doğaüstü ve pastoralı temsil eder. Normal İngiliz kullanımına uygun olarak, kayıt cihazının soprano boyutu genellikle 'Descant' ve alto boyutu 'Treble' olarak adlandırılır. Fransa'da “The Flute Douce - The Long Flute”, İngiltere'de “Recorder”, Almanya'da “Blockflöte” olarak bilindiğini.

On altıncı yüzyıldan önce doğrudan bunlarla veya Recorder yapısının, çalma tekniğinin veya repertuarının teknik ve müzikal yönleriyle ilgili neredeyse hiçbir literatür yoktur. (Griscom and Lasocki, 2003).

### Rönesans Flütleri

Avrupa'da kabaca 1500'den 1650'ye ve sonrasında kullanılan enstrüman türü olan rönesans flütü, rönesans Avrupa'sının kültür sanat müziğinde kullanılan enine flütleri tanımlayan kapsamlı bir terimdir. İkonografiden, erken Organolojik alıntılardan ve bugüne kadar bulunan müze örneklerinden, Rönesans flütünün belirli özelliklerle ayırt edildiğini söylemek mümkündür (Puglisi, 1988).

Tablo 1'de müzelerde bulunan rönesans Recorder'ların markası, uzunluğu mm olarak verilmiştir.





Tablo 1. Rönesans Recorder Boyutları (Puglisi, 1988)

| Location                                        | No. | Cata-<br>logue<br>No.   | Mark          | Speaking<br>length<br>(centre of<br>mouthhole<br>mm to bottom) | Provenance |
|-------------------------------------------------|-----|-------------------------|---------------|----------------------------------------------------------------|------------|
| Biblioteca<br>Capitolare,<br>Verona<br>(B.C.V.) | 1*  | 1                       | Crowned eagle | 540                                                            | same       |
|                                                 | 2*  | 2                       | !! !!         | 545                                                            | ''         |
|                                                 | 3*  | 3                       | !! !!         | 544                                                            | ''         |
|                                                 | 4*  | 4                       | C. RAFI       | 549                                                            | ''         |
|                                                 | 5*  | 5                       | AA            | 538                                                            | ''         |
|                                                 | 6*  | 6                       | AA            | 540                                                            | ''         |
|                                                 | 7*  | 7                       | !! !!         | 816                                                            | ''         |
|                                                 | 8*  | 8                       | AA            | 795                                                            | ''         |
| Accademia<br>Filarmonica,<br>Verona<br>(A.F.V.) | 9   | 13282                   | f             | 574                                                            | same       |
|                                                 | 10  | 13283                   | f             | 575                                                            | ''         |
|                                                 | 11* | 13284                   | f             | 575                                                            | ''         |
|                                                 | 12  | 13285                   | f             | 576                                                            | ''         |
|                                                 | 13  | 13286                   | erased        | 575                                                            | ''         |
|                                                 | 14  | 13287                   | G. RAFI       | 640                                                            | ''         |
|                                                 | 15  | 13276                   | f             | 855                                                            | ''         |
|                                                 | 16  | 13279                   | f             | 851                                                            | ''         |
|                                                 | 17* | 13277                   | f             | 855                                                            | ''         |
|                                                 | 18  | 13278                   | anonymous     | 807                                                            | ''         |
| Museo Civico,<br>Bologna                        | 19  | not<br>inven-<br>toried | C. RAFI       | 575                                                            | same       |
|                                                 | 20  | not<br>inven-<br>toried | B. VASEL      | 817                                                            | ''         |
| Conservatorio<br>di Musica,<br>Milano           | 21  | 6752                    | f             | 854                                                            | same       |
| Museo degli<br>Strumenti<br>Musicali, Roma      | 22  | 2788                    | M. RAFI       | 860                                                            | Verona     |
|                                                 | 23  | 2789                    | C. RAFI       | 577                                                            | ''         |
|                                                 | 24  | 2790                    | anonymous     | 573                                                            | ''         |
|                                                 | 25  | 2791                    | anonymous     | 573                                                            | ''         |



Tablo 2. Rönesans Recorder Boyutları (Puglisi, 1988)

| Location                                                                  | No. | Catalogue No. | Mark       | Speaking length (centre of mouthhole mm to bottom) | Provenance              |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|---------------|------------|----------------------------------------------------|-------------------------|
| Landesfürstlicheburg Museum, Meran                                        | 26* | 6857          | §          | 755                                                | same                    |
| Musej Muzykalnych Instrumentov Teatra, Muzyki i Kinematografii, Leningrad | 27  | 437           |            |                                                    | Snoeck collection, Gand |
|                                                                           | 28  | 438           |            |                                                    |                         |
| Oberösterreichisches Landes-Museum, Linz                                  | 29  | Mu3           | ∩          | 759                                                | Kremsmünster            |
| Kunst-historisches Museum, Vienna                                         | 30  | 185           | !! !!      | 491                                                | Ambras – Innsbruck      |
|                                                                           | 31  | 186           | anonymous  | 574                                                | Catajo – Padova         |
|                                                                           | 32  | 187           | LISSIEU    | 526                                                |                         |
|                                                                           | 33  | GDMF 88       | 1501<br>×× | 904                                                |                         |
| Landeszeughaus, Graz                                                      | 34  | M1            | §          | 691                                                | same                    |
|                                                                           | 35  | M2            | §          | 530                                                | „                       |
| Musikinstrumentenmuseum, Berlin                                           | 36  | 2663          |            | 507                                                | same                    |
| Historisches Museum, Basel                                                | 37  | 1907–8        | !! !!      | 542                                                | same                    |
| Rosenbaum, New York                                                       | 38* |               | IA.NE      | 764                                                | London                  |
| Musée Instrumental, Brussels                                              | 39  | 1062          | anonymous  | 317                                                | Padova-Venice (Correr)  |
|                                                                           | 40  | 1064          | !! !!      | 573                                                | „                       |
|                                                                           | 41  | 1065          | !! !!      | 570                                                | „                       |
|                                                                           | 42  | 1066          | C. RAFI    | 615                                                | „                       |
|                                                                           | 43  | 2695          | H. VITS    | 848                                                | Snoeck, Gand            |



## Barok Flütler

17. yüzyılın ikinci yarısında Recorder yapımında bir devrim yaşandı. Enstrüman, konik bir delik, sağ el küçük parmak için bir anahtarın eklenmesi ve birkaç parçadan oluşan daha süslü bir gövde gibi önemli değişikliklerle 'barok flüt' olarak ortaya çıktı. Artık tamamen kromatikti (büyük ölçüde ton nedeniyle), ancak daha da önemlisi, ton olarak bir solist rolü için daha uygundu (öncelikle delik değişikliği nedeniyle).

**Görsel 1: Barok Flüt 3 Parça (www.oldflutes.com)**



1720 dolaylarından başlayarak, birçok flüt dört parça halinde üretildi. Bunun birkaç nedeni vardı. Üç parçalı flütler 1720'lerde hala yaygındı, ancak 1730'lardan sonra moda değildi.

**Görsel 2: Barok Flüt 4 Parça (www.oldflutes.com)**



## 1800-1905 Tarihleri Arasında Yapılmış 113 Recorder Ölçülerinin Listesi

Kayıt cihazının on dokuzuncu yüzyılda kullanım dışı kaldığı ve yirminci yüzyılın ilk yıllarında Arnold Dolmetsch gibi öncüler tarafından yeniden canlandırıldığına inanılır. Bununla birlikte, yaklaşık yirmi beş yıl önce, bu yazarın yaptığı bir araştırma, yeni yüzyılda inşa edilmiş bir dizi kayıt cihazının varlığını gösterdi. Daha yeni bir çalışma, 1800-1905 döneminde yapılmış 113 kayıt cihazı tespit etti ve dokuz tanesi de on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların başında yapıldı (MacMillan, 2007).



Tablo 3. 1800-1905 Recorder Ölçüleri (MacMillan, 2007).

| ref | MAKER        | DATES      | LOCATION / ID          | TYPE      | LENGTH | COMMENTS                         |
|-----|--------------|------------|------------------------|-----------|--------|----------------------------------|
| N67 | Walch P (D)  | 1810-1873  | D-Nuremberg MIR 196    | soprano   | 338mm  | pitch mark 'C'                   |
| N68 | Walch P (D)  | 1810-1873  | D-Bremen (pc)          | soprano   | 334mm  |                                  |
| A1  | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 980.2.542    | tenor     | 700mm  |                                  |
| A2  | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 980.2.543    | alto      | 450mm  | similar to N5 etc                |
| A3  | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 980.2.545    | alto      | 500mm  |                                  |
| A4  | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 980.2.546    | alto      | 550mm  |                                  |
| A5  | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 980.2.547    | alto      | 650mm  | 1 key: more probably a tenor     |
| A6  | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 980.2.555    | ?         | ?      | cf A2                            |
| A7  | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 980.2. 556   | alto      | 450mm  | cf A2                            |
| A8  | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 980.2.557    | soprano   | 350mm  |                                  |
| A9  | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 980.2.558    | ?         | ?      | foot missing                     |
| A10 | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 2393         | m-sop     | 390mm  | mezzo soprano in catalogue       |
| A11 | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 980.2.88     | tenor     | 655mm  | 1 key                            |
| A12 | unknown (?F) | C19        | F-Paris E 0355         | 4th flute | 700mm  | tenor in b                       |
| A13 | unknown (F)  | 1888-1896  | F-La Couture 1         | piccolo   | ?      | in c''                           |
| A14 | unknown (F)  | 1888-1896  | F-La Couture 2         | soprano   | 310mm  | copy of Rafi                     |
| A15 | unknown (F)  | 1888-1896  | F-La Couture 3         | alto      | ?      | reconstitution                   |
| A16 | unknown (F)  | 1888-1896  | F-La Couture 5         | tenor     | 655mm  | reconstitution                   |
| A17 | unknown (F)  | 1888-1896  | F-La Couture 6         | tenor     | ?      | 1 key: copy of Hotteterre        |
| A18 | unknown (F)  | 1888-1896  | F-La Couture 7         | basset    | 910mm  | 1 key: copy of Denner            |
| A19 | unknown (F)  | 1888-1896  | F-La Couture 8         | basset    | 1050mm | 1 key: reconstitution            |
| A20 | unknown (F)  | 1888-1896  | F-La Couture 17        | alto      | 475mm  | reconstitution                   |
| A21 | unknown      | C19        | F-Marseille 1060       | alto      | 454mm  |                                  |
| A22 | unknown      | C19        | F-Marseille 1085       | alto      | 460mm  |                                  |
| A23 | unknown      | ?1800-1830 | F-Nice C 169           | tenor     | 645mm  |                                  |
| A24 | unknown (?D) | C19        | DK-Copenhagen E 32     | 4th flute | 373mm  | probably a Berchtesgadner Fleitl |
| A25 | unknown (D)  | C19        | DK-Copenhagen E 64     | soprano   | 370mm  | flared bell                      |
| A26 | unknown (D)  | C19        | DK-Copenhagen E65      | alto      | 406mm  | 6 keys: flared bell              |
| A27 | unknown (D)  | C19        | DK-Copenhagen E66      | soprano   | 343mm  | 6 keys: straight foot            |
| A28 | unknown      | c.1900     | NL-The Hague 1933 0686 | soprano   | 362mm  | 1 piece                          |
| A29 | unknown      | c.1875     | NL-The Hague 1933 1008 | sopranino | 224mm  | 1 piece                          |
| A30 | unknown      | c.1850     | NL-The Hague 1933 1041 | alto      | 514mm  | 3 keys                           |
| A31 | unknown (?D) | a.1860     | D-Nuremberg MI 93      | bass      | ?      | theatre instrument               |
| A32 | unknown (?A) | C19        | A-Graz-S SM 1          | 6th flute | 285mm  | without beak: cf N52             |
| A33 | unknown (?D) | C19        | GB-London-H 14.5.47/59 | 3rd flute | 391mm  | date controversial               |



**Tablo 4. 1800-1905 Recorder Ölçüleri (MacMillan, 2007).**

| ref | MAKER                  | DATES                 | LOCATION / ID        | TYPE      | LENGTH | COMMENTS                                   |
|-----|------------------------|-----------------------|----------------------|-----------|--------|--------------------------------------------|
| N33 | Mahillon (B)           | 1841-1924             | B-Brussels 1023      | soprano   | ?      | as above                                   |
| N34 | Mahillon (B)           | 1841-1924             | B-Brussels 1023      | alto      | ?      | as above: in g'                            |
| N35 | Mahillon (B)           | 1841-1924             | B-Brussels 1023      | alto      | ?      | as above                                   |
| N36 | Mahillon (B)           | 1841-1924             | B-Brussels 1023      | tenor     | ?      | as above: in d'                            |
| N37 | Mahillon (B)           | 1841-1924             | B-Brussels 1023      | tenor     | ?      | as above                                   |
| N38 | Mahillon (B)           | 1841-1924             | B-Brussels 1023      | basset    | ?      | as above: in g                             |
| N39 | Mahillon (B)           | 1841-1924             | B-Brussels 1029      | bass      | 1360mm | 1 key: copy of rec in Verona               |
| N40 | Mahillon (B)           | 1841-1924             | B-Brussels 1030      | bass      | 1760mm | 4 keys: copy of R von Schrott              |
| N41 | Mahillon (B)           | 1841-1924             | B-Brussels 1035      | c' bass   | 2620mm | 4 keys: copy of recorder in Antwerp cf A43 |
| N42 | Mahillon (B)           | 1841-1924             | B-Brussels 1041      | basset    | 920mm  | 2 keys: baroque type                       |
| N43 | Martin J-B (F)         | 1862-1923             | F-Paris E 980.2.549  | tenor     | ?      | 1 key: made in La Couture                  |
| N44 | Martin J G (D)         | c. 1772-<br>p.1842    | D-Leipzig 1146       | basset    | 962mm  | 4 keys                                     |
| N45 | Noblet (F)             | c.1820                | GB-Oxford 0405       | alto      | 486mm  | see note on N5                             |
| N46 | Noblet & Thibouville   | fl. 1862-1887         | xD-Berlin x2905      | ?         | ?      | lost in World War II                       |
| N47 | Noblet & Thibouville   | fl. 1862-1887         | xD-Berlin x2983      | ?         | ?      | lost in World War II                       |
| N48 | Noblet & Thibouville   | fl. 1862-1887         | D-Celle (pc)         | 3rd flute | ?      |                                            |
| N49 | Oppenheim (GB)         | 1st half C19          | GB-Oxford 0404       | tenor     | 542mm  |                                            |
| N50 | Schin (D)              | c.1840                | D-Nuremberg MIR 197  | 6th flute | 320mm  | pitch mark 'D'                             |
| N51 | Schweffer (A)          | c. 1814-1887          | A-Graz KGW 1.423     | 6th flute | 288mm  | 1 key: pitch mark 'D'                      |
| N52 | Schweffer workshop (A) | c. 1814-1887          | A-Graz KGW 1.422     | 6th flute | 293mm  | without beak                               |
| N53 | Thibouville-Cabart (F) | c. 1890-1901          | D-Leipzig 1114       | exilent   | 263mm  | in g''                                     |
| N54 | Thibouville-Cabart (F) | c. 1890-1901          | I-Milan 318          | soprano   | 320mm  |                                            |
| N55 | Tolbecque (F)          | 1830-1919             | F-Paris E 2138       | tenor     | 715mm  | 1 key: copy of Hotteterre                  |
| N56 | Townsend (GB)          | fl. c.1816-<br>c.1869 | ?(sold 1990)         | 6th flute |        | straight foot: pitch mark '6'              |
| N57 | Walch L II (D)         | 1786-1862             | D-Munich 25961       | 6th flute | 300mm  | pitch mark 'D'                             |
| N58 | Walch L II (D)         | 1786-1862             | A-Salzburg 3/3       | soprano   | 335mm  | pitch mark 'C'                             |
| N59 | Walch L II (D)         | 1786-1862             | US-DC-Washington     | soprano   | 341mm  | pitch mark 'C'                             |
| N60 | Walch L II (D)         | 1786-1862             | D-Bonn 8             | 6th flute | 300mm  | pitch mark 'D'                             |
| N61 | Walch L II (D)         | 1786-1862             | D-Berchtesgaden 1074 | soprano   | 338mm  | pitch mark 'C'                             |
| N62 | Walch L II (D)         | 1786-1862             | D-Berchtesgaden 1079 | 3rd flute | 419mm  | pitch mark 'A'                             |
| N63 | Walch L II (D)         | 1786-1862             | D-Stuttgart (pc)     | soprano   | ?      |                                            |
| N64 | Walch L II (D)         | 1786-1862             | D-Nuremberg MIR 194  | soprano   | 340mm  |                                            |
| N65 | Walch P (D)            | 1810-1873             | A-Salzburg 3/1       | 6th flute | 300mm  | pitch mark 'D'                             |
| N66 | Walch P (D)            | 1810-1873             | D-Nuremberg MIR 195  | soprano   | 336mm  | pitch mark 'C'                             |



**Tablo 5. 1800-1905 Recorder Ölçüleri (MacMillan, 2007).**

| ref | MAKER               | DATES                 | LOCATION / ID                | TYPE        | LENGTH | COMMENTS                             |
|-----|---------------------|-----------------------|------------------------------|-------------|--------|--------------------------------------|
| N1  | Bellissent (F)      | fl. a.1819-1842       | F-Paris E 2137               | tenor       | 557mm  | 7 keys: flared bell: 4 pieces        |
| N2  | Billing (PL)        | fl. 1808-1825         | D-Halle                      | ?           | ?      |                                      |
| N3  | Camus (F)           | fl. 1793-1822         | CH-Basel 1994.237            | voice flute | ?      |                                      |
| N4  | Camus (F)           | fl. 1793-1822         | F-Paris E 980.102            | ?           | ?      | head only: small recorder            |
| N5  | Colas (F)           | fl. 1857-<br>p.1883   | US-MI-Ann Arbor<br>503       | 3rd flute   | 392mm  | similar to<br>N45,A2,A6,A7,A34,A35   |
| N6  | Dupre (B)           | 1790-1862             | B-Brussels M2633             | alto        | ?      | 2 keys: in g'                        |
| N7  | Galpin (GB)         | 1858-1945             | US-MA-Boston<br>17.1805      | alto        | 450mm  | renaissance type: in g'              |
| N8  | Galpin (GB)         | 1858-1945             | US-MA-Boston<br>17.1806      | tenor       | 643mm  | renaissance type: in d'              |
| N9  | Galpin (GB)         | 1858-1945             | US-MA-Boston<br>17.1807      | basset      | 921mm  | renaissance type: in g: 1 key        |
| N10 | Galpin (GB)         | 1858-1945             | US-MA-Boston<br>17.1808      | bass        | 1330mm | renaissance type: in c: 1 key        |
| N11 | Garsi (I)           | fl.1812-?             | I-Parma                      | bass        | ?      |                                      |
| N12 | Gerlach (D)         | 1856-1909             | D-Bavaria (pc)               | alto        | ?      | copy of Denner                       |
| N13 | Goulding & Co. (GB) | c. 1786-1834          | US-PA-<br>Philadelphia       | alto        | 470mm  | straight foot                        |
| N14 | Goulding & Co. (GB) | c. 1786-1834          | J-Tokyo-I (pc)               | alto        | 455mm  | straight foot: in g'                 |
| N15 | Goulding & Co. (GB) | c. 1786-1834          | GB-London-VA<br>285-1882     | tenor       | 660mm  | straight foot: sponge<br>chamber     |
| N16 | Goulding & Co. (GB) | c. 1786-1834          | US-NY-New York<br>1989.194.2 | alto        | 470mm  |                                      |
| N17 | Goulding & Co. (GB) | c. 1786-1834          | D-Celle (pc)                 | alto        | ?      |                                      |
| N18 | Gras (F)            | fl. 1836-<br>a.1892   | F-Paris E.1457               | soprano     | 362mm  |                                      |
| N19 | Hochschwarzer (A)   | mid C19               | D-Sigmaringen<br>279/318     | 4th flute   | ?      |                                      |
| N20 | Jeantet (F)         | fl. a.1823-<br>p.1827 | F-Paris E.980.2.590          | ?tenor      | c400mm | 6 keys: 4 pieces: head lost          |
| N21 | Kruspe (D)          | 1808-1885             | US-MI-Ann Arbor<br>508       | 3rd fl      | 489mm  | 4 keys                               |
| N22 | Lamy (GB)           | 1850-1919             | F-Paris E.01201              | soprano     | ?      |                                      |
| N23 | Lecomte (F)         | 1818-1892             | F-Sallaberry (pc) 1          | soprano     | 326mm  |                                      |
| N24 | Lecomte (F)         | 1818-1892             | F-Sallaberry (pc) 2          | soprano     | 325mm  |                                      |
| N25 | Löhner F II (D)     | 1797-1865             | CH-Basel<br>1896.199a        | alto        | 500mm  | also known as Lehner                 |
| N26 | Löhner F II (D)     | 1797-1865             | CH-Basel<br>1896.199b        | alto        | 500mm  | identical to N25                     |
| N27 | Löhner J A (D)      | 1768-1853             | D-Erlangen R 24              | alto        | 493mm  |                                      |
| N28 | Löhner J A (D)      | 1768-1853             | S-Stockholm F 174            | alto        | ?      |                                      |
| N29 | Mahillon (B)        | 1841-1924             | I-Florence 107               | tenor       | 596mm  | renaissance type                     |
| N30 | Mahillon (B)        | 1841-1924             | I-Florence 108               | basset      | 975mm  | baroque type: 1 key                  |
| N31 | Mahillon (B)        | 1841-1924             | B-Brussels 1023              | sopranino   | ?      | copy of Kynseker: set of 8<br>in g'' |
| N32 | Mahillon (B)        | 1841-1924             | B-Brussels 1023              | soprano     | ?      | as above: in d''                     |

Recorder ailesi, 16,5cm den Garklein flöte'ye yaklaşık iki metre devasa kontrbaslara kadar pek çok boyuttaki enstrümanı kapsar (MacMillan, 2007).



### Recorder Ölçü Yapısının Anlaşılması

Tarihi bir enstrümanın kopyasını yapmak için elinizin altında bir planın olması gerekir. Tercihen kapsamlı ölçümler, fotoğraflar ve bir açıklama içeren doğru bir çizim. Kendiniz böyle bir plan yapamıyorsanız, bir tane bulmalısınız. Doğru bir plan bulmak o kadar kolay değildir. İşinize yarayabilecek sadece birkaç kitap ve web sitesi var. Planları içeren en kapsamlı liste, <http://bergstrom.dk/instrument-drawings/>, <https://en.natmus.dk/museums-and-palaces/the-danish-music-museum/instrument-drawings/>, <https://www.flutopedia.com/plans.htm>, web sitelerindeki teknik çizimlere ulaşılabilir.

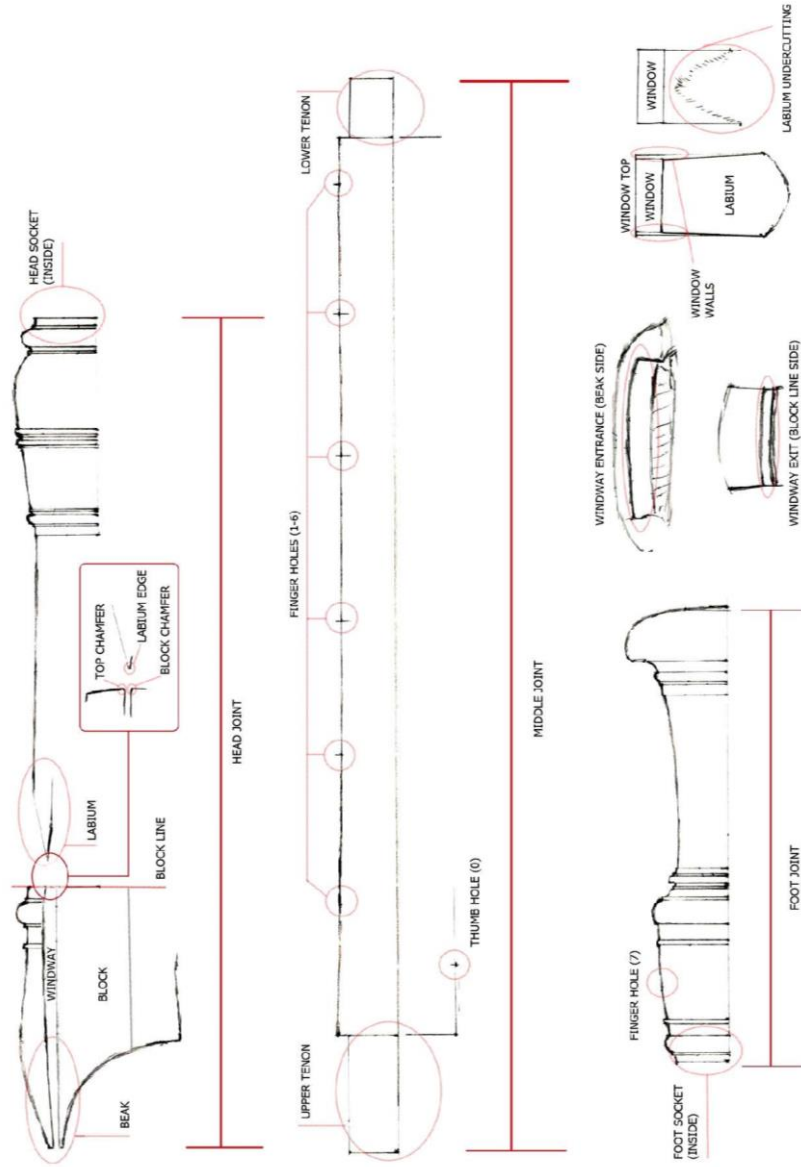
Bu çizimlerin birçoğunu incelendi ve günümüzde daha yaygın olan Soprano Recorder çizim planı koleksiyonlardan hiçbirinin CAD çizimi, Yamaha YRS23 ölçüleriyle aynı değildir. Bu durumu anlamak için Recorder parçalarının isimlerini, mm ölçüm yapmayı, CAD çiziminin nasıl yapılacağına örneklerini inceleyelim. Bu nedenle yeni bir plan oluşturacağız. Bunun için Yamaha Recorder satın almak gereklidir.

**Görsel 3: Yamaha YRS 23**



Yöntemleri anlamak ve aynı bakış açısından örnekler yapabilmek için Görsel 4'te yer alan Recorder mekanik sözlük ile parçaların teknik isimlerini öğrenmek gereklidir.

**Görsel 4: Recorder Mekanik Sözlük (De Avena Braga, 2015)**



Kaliper kullanarak mekanik sözlükte olduğu gibi satın alınan blok flüt üzerinde ölçümler yapılarak çizimler oluşturulmalıdır.

Pierre Vernier'in adını taşıyan bir Vernier ölçeği, mekanik enterpolasyon kullanarak doğrusal bir ölçekte iki kılavuz işareti arasında doğru bir ölçüm okuması yapmak için görsel bir yardımcıdır. İnce toleransları ölçmek için kumpaslar ve mikrometreler kullanılır.

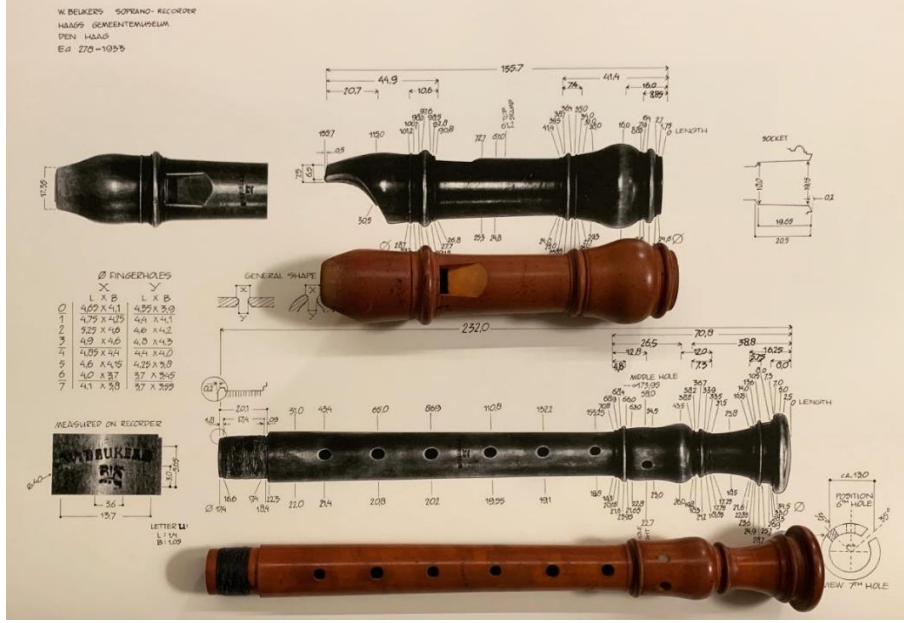
**Görsel 5: Kumpas (Caliper)**





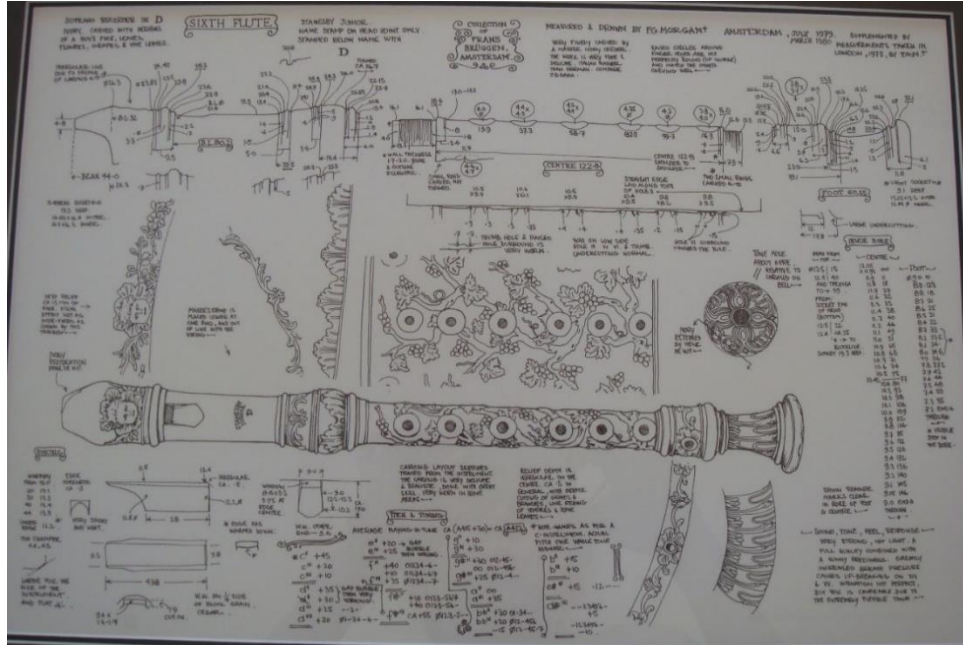
Willem Beukers yapımı olan Soprano Recorderin ölçüleri verilmiştir. Middle Joint ile Food Joint birlikte ölçüldüğü için Lower Tenon ölçüsü belli değildir fakat genel olarak ölçüleri günümüzde kullanılan Soprano Recorder'a yakındır.

**Görsel 6: Soprano Recorder Ölçüleri**



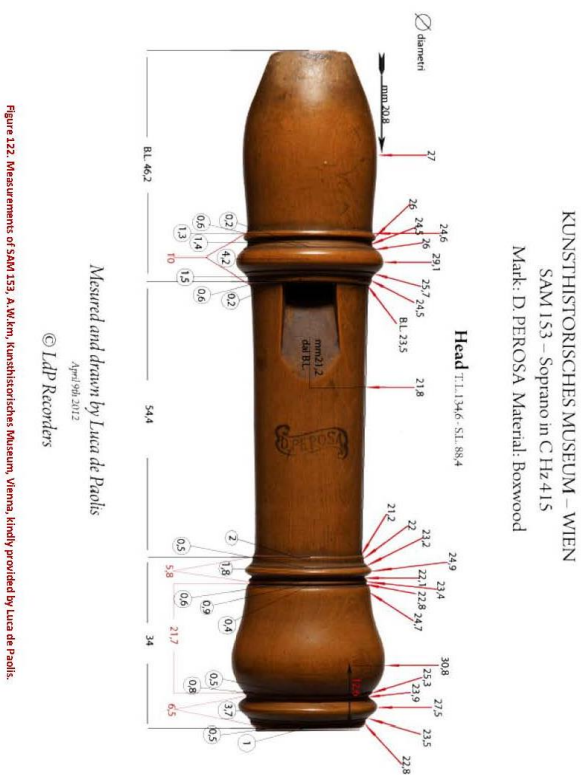
Görsel 7'de F. G. Morgan tarafından ayrıntılı olarak çizilmiş Soprano Recorder, günümüzde kullanılan Soprano Recorder ölçülerine yakın değerlere sahiptir.

**Görsel 7: Soprano Recorder in D**

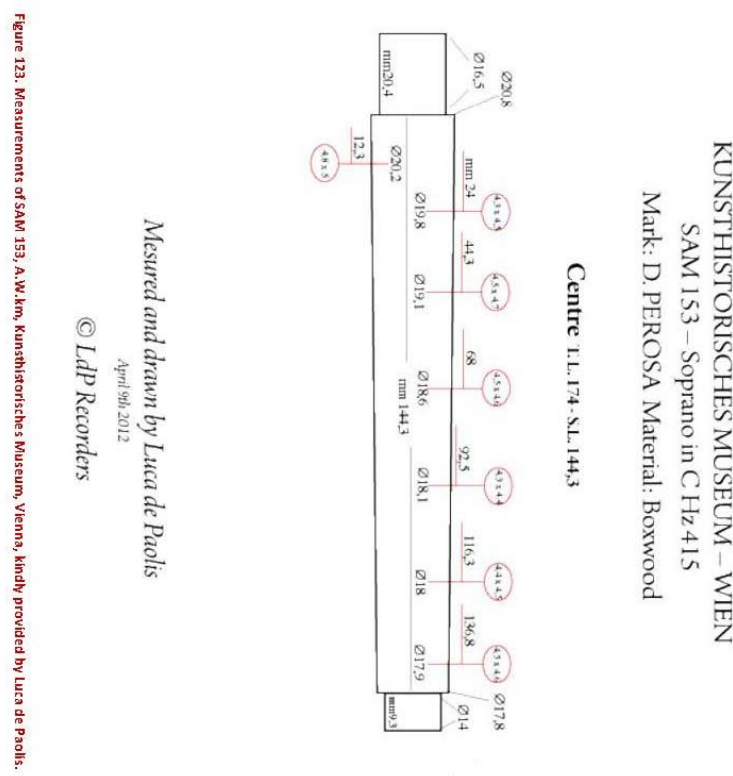


Luca de Paolis tarafından ölçülmüş bir başka örnek görsel 8-9-10'da sunulmuştur.

**Görsel 8: Soprano Recorder Head Joint (De Avena Braga,2015)**



**Görsel 9: Soprano Recorder Middle Joint (De Avena Braga,2015)**







|                            |                                                                                                                 |                                                                                                       |
|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                            | cihazının iki katı uzunluğundadır.                                                                              | enstrümanda tanıtıldı. Rahat bir tenor, çalmayı kolaylaştırmak için ek tuşlara sahiptir.              |
| <b>The Bass</b>            | Yaklaşık 3 fit uzunluğunda (91 cm) daha büyük boyutlara girmeye başlıyor                                        | Yine daha derin bir ses. Genellikle ana melodi değil. Ses efektleri için mükemmeldir.                 |
| <b>The Great Bass</b>      | Yaklaşık 4 fit uzunluğunda (1,21 m) Artık çok büyük boyutlarda, genellikle yeni başlayanlar tarafından oynanmaz | Daha gelişmiş oyuncular ve daha derin bir ses için. Bu enstrüman oldukça büyük ve anahtarları olacak. |
| <b>And The Contra Bass</b> | Tarza bağlı olarak yaklaşık 5 – 6 fit uzunluğundadır (1,52-1,82 m)                                              | En derin sesler. Bunlar diğerleri kadar popüler olmayan ve nadiren çalınan çok büyük enstrümanlardır. |

## İKİNCİ BÖLÜM

### Bilgisayar Tabanlı CAD Çiziminin Yapılması

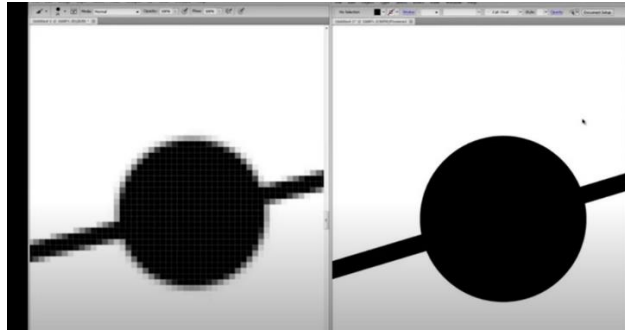
#### Bitmap(Pixel) ve Vector Tabanlı Oluşturulan Formatlar

Bitmap tabanlı resimler (jpg, bmp, png, gif vb.) pixel tabanlı programlarla oluşturulmaktadır. Vektörel grafikler (ai, cdr, pdf, eps, scg vb.) ise vektörel tabanlı programlarla oluşturulmaktadır. Bitmap ekran çözünürlüğü değişikliklerinde çatlama yaparken, vektöreller matematiksel olduğu için çatlaklıklar oluşmamaktadır.

#### Görsel 11: Bitmap ve Vector

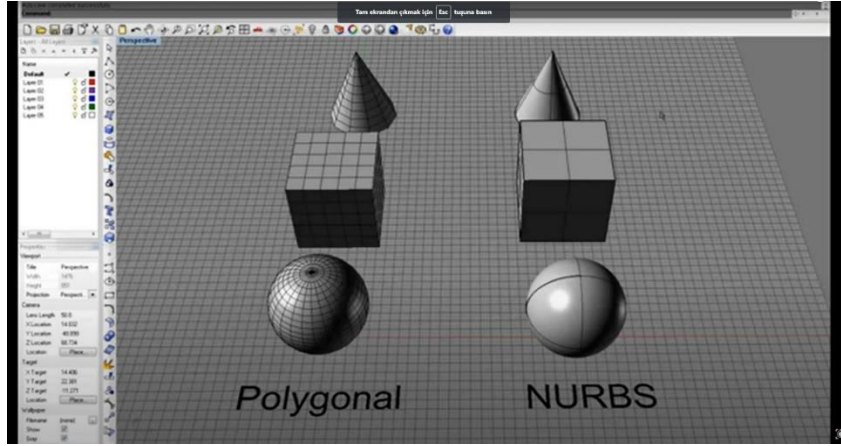
Bitmap

Vector



Polygonal ve NURBS arasında aynı mantık olduğunu söyleyebiliriz. Genellikle CNC cihazlarında NURBS tabanlı yazılımlar kullanılmaktadır.

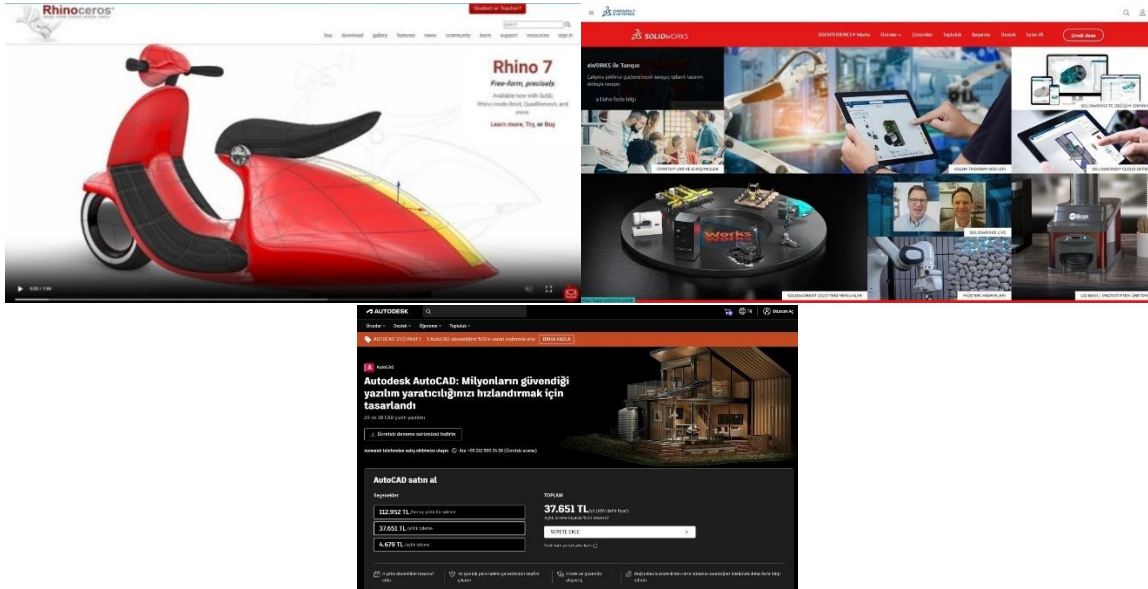
**Görsel 12: Polygonal- Nurbs**



NURB (Düzgün Olmayan Rasyonel B-Spline), basit bir 3B çizgi, daire, yay veya eğriden en karmaşık 2B organik serbest biçimli yüzeye veya katıya kadar herhangi bir şekli doğru bir şekilde tanımlayabilen 3B geometrinin matematiksel temsilleridir. Esneklikleri ve doğrulukları nedeniyle, NURBS modelleri illüstrasyon ve animasyondan üretime kadar her süreçte kullanılabilir (www.rhino3d.com, 2023).

NURBS modelleme için Rhino, SolidWorks, AutoCad gibi programlar kullanılabilir.

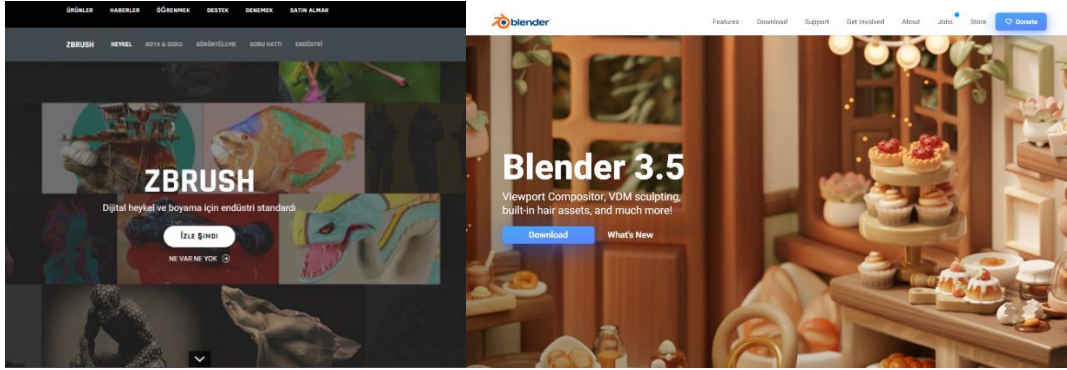
**Görsel 13: Rhino, SolidWorks, AutoCad**



Bu yazılımlar dışında animasyon, oyun ve film karakterleri çizimi için Mesh modelleme yapılır bunun için Zbrush, Blender gibi programlar kullanılabilir.



Görsel 14: Zbrush, Blender vb.



### Blender Nedir?

Blender, ücretsiz ve açık kaynaklı 3D oluşturma paketidir. Modelleme, arma, animasyon, simülasyon, birleştirme, hareket izleme, hatta video düzenleme ve oyun oluşturma gibi işlemler yapılabilir. İleri düzey kullanıcılar, uygulamayı özelleştirmek ve özel araçlar yazmak için Python komut dosyası oluşturabilirler. Birleşik boru hattından ve duyarlı geliştirme sürecinden yararlanan bireyler ve küçük stüdyolar için çok uygundur.

Blender çapraz platformdur Linux, Windows ve Macintosh bilgisayarlarda eşit derecede iyi çalışır. Arayüzü, tutarlı bir deneyim sağlamak için OpenGL kullanır.

GNU Genel Kamu Lisansı (GPL) altında topluluk odaklı bir proje olarak, kullanıcılar ya da geliştiriciler kod tabanında küçük ve büyük değişiklikler yapma yetkisine sahiptir, bu da yeni özelliklere, duyarlı hata düzeltmelerine ve daha iyi kullanılabilirliğe yol açar. (<https://www.blender.org/about>, 2023)

### Eğitimde Animasyon Kullanımı ve Faydaları

Eğitim alanında neredeyse her dalda animasyon filmlerinden yararlanılmaktadır. Animasyon filmler, öğrencilerin yaş aralığına, eğitim durumuna ve gelişim özelliklerine göre sınıflandırılmaktadır. Animasyon filmler, görsel ve işitsel duyulara hitap etmektedir. Champoux'a (2001) göre, "Animasyon Görselleri, zihinde kavramların güçlü ve kalıcı görüntülerini oluşturabilir" (Aktaran: Egüz, 2020, s. 194).

Çocuklar için uygun nitelikte hazırlanan animasyon filmler, çocukların olumlu kazanım ve davranışlar geliştirmesini sağlamaktadır. Eğitim animasyonları, öğrencinin ilgisini artırarak derse katılmasına da yardımcı olmaktadır. Eğitimde animasyon kullanılması sonucunda öğrencinin anlatılan konuya ilgisinin oluşması, merak hissi uyandırması, konu ile ilgili araştırma yapması ve o dersi sevme duygusu gerçekleşmektedir.

### Animasyon

Bir Amerikan sanat formu olan animasyon, bir karakterin veya bir kişinin çizilmesi ve fotoğraflanması sürecidir. Animasyon, bir hayvan veya cansız nesneye gerçekçi hareket katmak için birbirini izleyen konumların oluşturulmasıdır. Hem sanat hem de zanaattır: Animatör ise karikatüristin, çizerin, ressamın, senaristin, müzisyenin, kamera operatörü ve sinema yönetmeninin becerilerini yeni bir sanatçı ürünü yaratmak için birleştirir. Animasyon; Latince bir kelimedir ve canlandırmak anlamında kullanılır. (Blair, 1994)



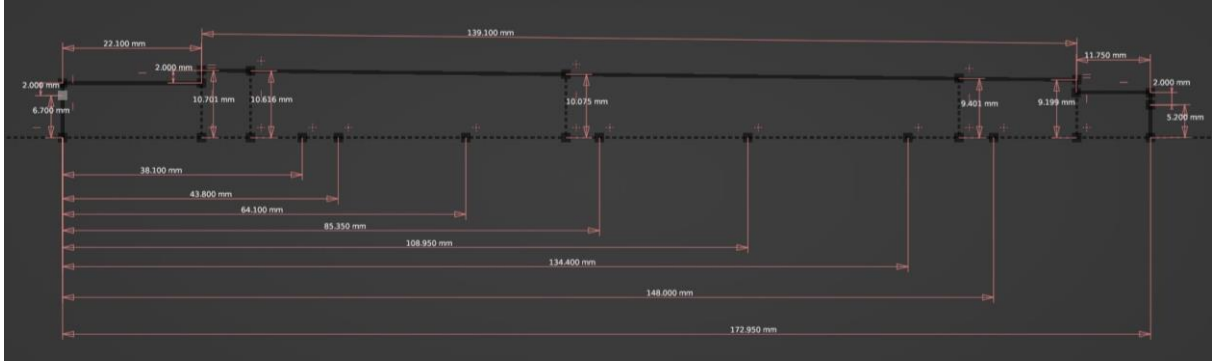
Animasyon birçok araştırmacı tarafından farklı Şekillerde tanımlanmıştır: bu çalışmada animasyon tekniğinden yararlanılmaktadır. Animasyon, peş peşe sıralanmış görüntülerin hareketli gibi görünmelerini sağlamaktadır ve 1 saniyede 24 karenin birleştirilmesi sonucunda oluşmaktadır. Türkçe’ de animasyon kelimesinin karşılığı “canlandırma” anlamına gelmektedir.

Animasyon birçok alanda kullanılmaktadır. Eğitim, Mimarlık, Multimedya, Reklam Sektörü, Sinema Sektörü, Mühendislik

Hem animasyon yapımında ve hassas çizimlerde kullanılabilen Blender’ı CAD planların çizilmesinde kullanmak için seçtik. Blender içerisine ücretsiz eklenebilen Hlorus tarafından yapılmış “CAD Sketcher” sayesinde hassas çizimler yapılabilir. Sahne ayarlarından, birimleri değiştirerek bu eklentiyi kurmadan da çizim yapılabilir. Buradaki 2B izimler 3B hale getirebilir ve animasyon için kullanılabilir.

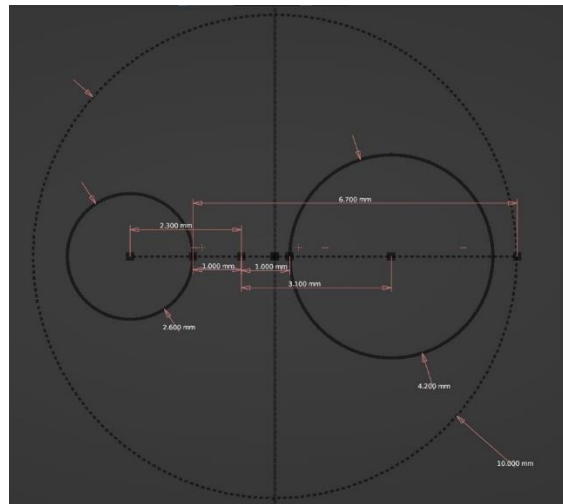
Grsel 15’de CAD Sketcher kullanılarak izilmış bir “Middle Joint” planı sunulmuştur.

**Grsel 15: Blender-CAD Sketcher Middle Joint**



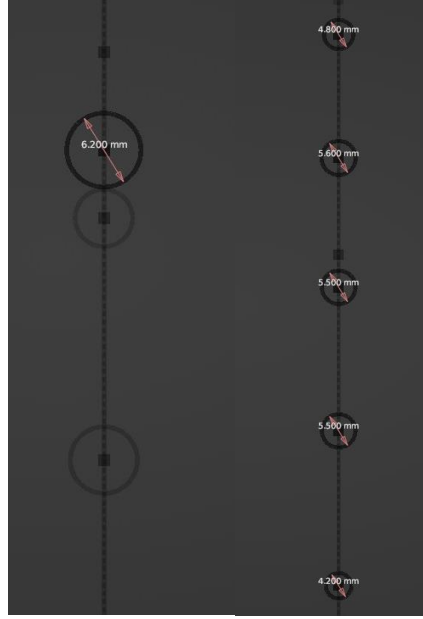
Grsel 16’da flütün parmak delikleri CAD izimi yer almaktadır.

**Grsel 16: Middle Joint, Finger Hole**



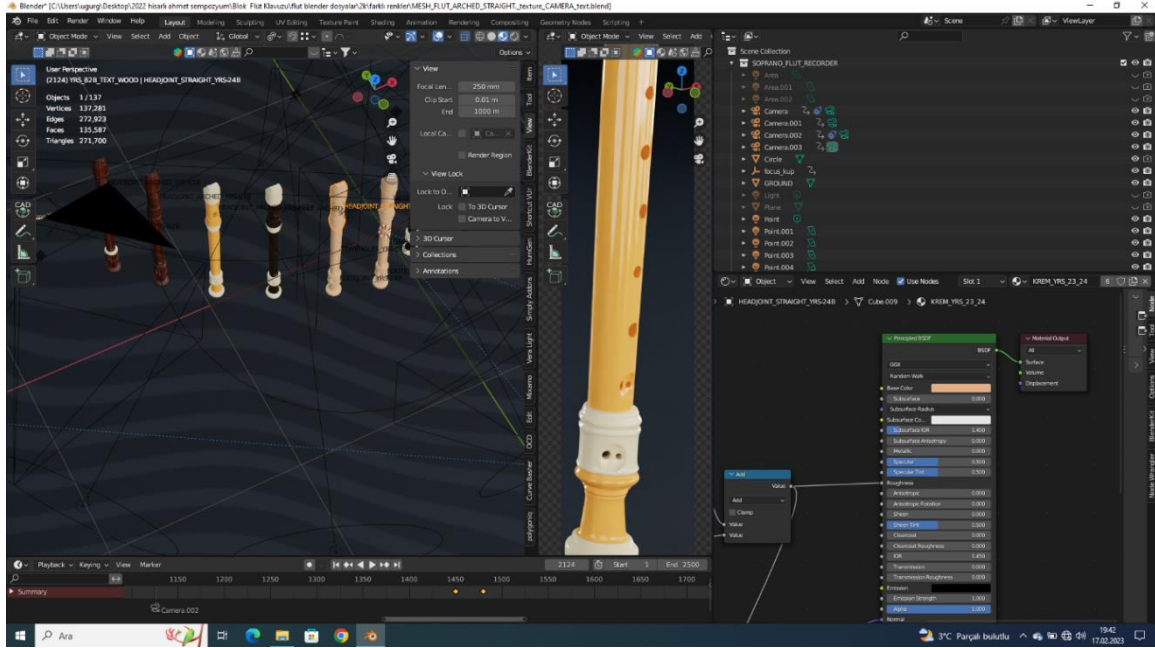
Grsel 17’de flütün n ve arka parmak delikleri CAD izimi yer almaktadır.

**Görsel 17: Thumb - Finger Hole**



Görsel 18’de çizimlerin bitmiş hali yer almaktadır.

**Görsel 18: Blender Çalışma Ekranı**



Görsel 19’da Soprano Recorder’ın 4K animasyon çıktısı alınarak eğitici bir anlatımla özellikleri tanıtılmıştır. Böylece enstrümanın yapısı hakkında bilgiler eğitim için kullanılabilir. Modellenen Soprano Recorder animasyonda kullanıldığı gibi 3D yazıcıda basılarak somut olarak ta kullanılabilir. Bunun için üç boyutlu yazıcılar hakkında bilgi edinmek gereklidir.



**Görsel 19: Soprano Recorder Render 4K**



## Üçüncü Bölüm

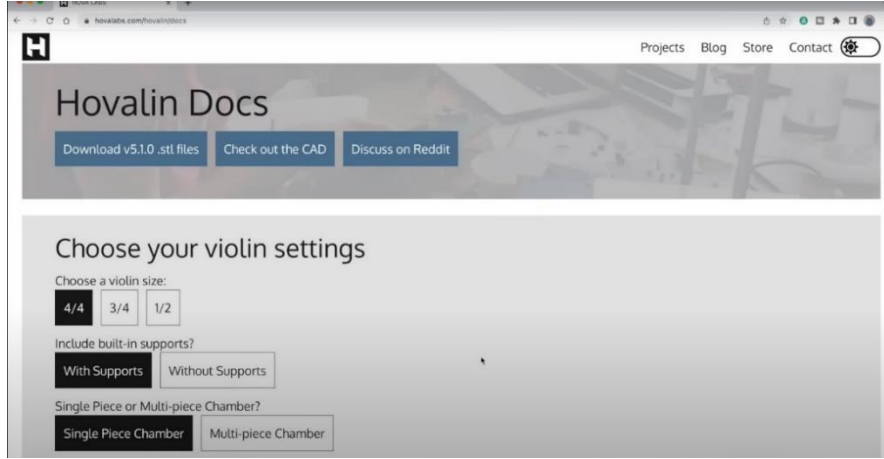
### Üç Boyutlu Yazıcı

Üç boyutlu baskı 3 boyutlu olarak tasarlanmış sanal bir nesnenin polimer, kompozit, reçine gibi malzemelerden ısıl veya kimyasal işlemde geçirilerek üretilme işlemidir. Bu işlemi gerçekleştiren cihazlara ise üç boyutlu yazıcı adı verilir. Baskılar birçok türde hammaddenin kullanılması ile yapılabilir. Normal kullanıcı bazında en yaygın kullanımı olan hammadde PLA ve ABS adı verilen sert plastiklerdir. Değişik türlerde ve tekniklerde baskı yapabilen üç boyutlu yazıcılar vardır. En yaygın kullanıma sahip olan üç boyutlu yazıcıların çalışma prensibi bilgisayar ortamında hazırlanmış herhangi bir üç boyutlu bir nesnenin sanal olarak katmanlara bölünmesine ve her bir katmanının eritilen hammadde dökülerek üst üste gelecek şekilde basılmasına dayanır. Üç boyutlu baskı teknolojisi 1980'li yıllarda başlamıştır. (<https://tr.wikipedia.org>, 2023)

### 3B Yazıcılarla Basılan Estrümanlar

Flüt dışında üç boyutlu enstrümanlar basabilmek için ücretsiz dosyalar bulunabilir. Keman için <https://www.hovalabs.com/hovalin/> sitesinden, farklı keman boyutları seçilerek .stl dosyaları ücretsiz olarak indirilebilir.

### Görsel 20 : Hovalin 3B Keman Yapımı



Stl dosyalarını yazıcının nesne dilimleme (Slicer) programı ile açıp, arayüzden yazdırma ayarlarını yönetip, basılabilir.

### Görsel 21: Hovalin 4/4 Keman Basımı



İnternette farklı birçok 3D dosyalar paylaşılmaktadır. CAD çizimi olarak çizimlerin doğruluğu kesin olmayabilir fakat CAD dosyaları ve 3D basımlar incelenerek enstrüman yapıları hakkında yararlı bilgilere ulaşmak öğrenciler ve öğretmenler açısından zevkli ve kalıcı bilgi sağlamaktadır.

Yazıcının basım boyutları önemlidir ve elimizde bulunan Zaxe X2 yazıcının özellikleri Sopranino ve Soprano Recorder basmak için uygundur. Görsel 22’de Zaxe X2’nin özellikleri verilmiştir.



## Görsel 22. Zaxe X2 Özellikleri

### GENEL ÖZELLİKLER

|                    |                                                 |
|--------------------|-------------------------------------------------|
| Isıtmalı Tabla     | ✓ Var                                           |
| Tabla Tipi         | Hareketsiz                                      |
| Tabla Malzemesi    | Borasilikat Cam                                 |
| Filament Tipi      | ABS<br>FLEX<br>PETG<br>PLA<br>XYZ Carbon Fiber  |
| Filament Çapı      | 1.75 mm                                         |
| Dosya Uzantısı     | AMF<br>OBJ<br>STL                               |
| Yazılım            | Zaxe xDesktop                                   |
| Türkçe Arayüz      | ✓ Var                                           |
| Dış Kasa           | ✓ Var                                           |
| Dış Kasa Malzemesi | Metal                                           |
| Diğer Özellikler   | Filament Algılama Sistemi<br>Metal Baskı Kafası |

### TEKNİK ÖZELLİKLER

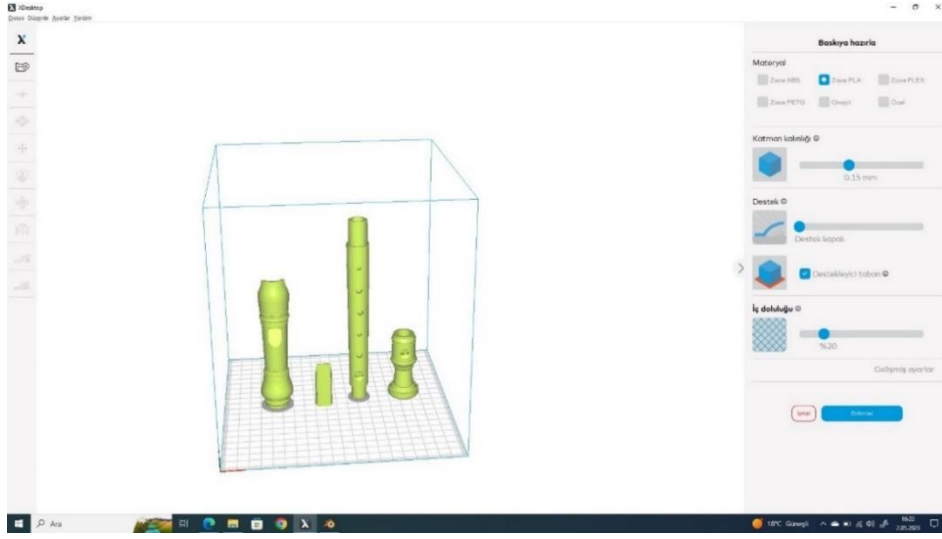
|                         |                          |
|-------------------------|--------------------------|
| Baskı Teknolojisi       | FFF                      |
| Baskı Hassasiyeti       | 0.4 mm                   |
| X-Y Eksen Yapısı        | Kollu                    |
| Bağlantı Tipi           | Ethernet<br>USB<br>Wi-Fi |
| Filament Giriş Sayısı   | 1 Adet                   |
| Nozzle Sayısı           | 1 Adet                   |
| Nozzle Çapı             | 0.4 mm                   |
| Nozzle Sıcaklığı (max.) | 280 °C                   |
| Tabla Sıcaklığı (max.)  | 50 °C                    |
| Kesinti Sonrası İşlem   | ✓ Var                    |
| Uzaktan Kontrol         | ✓ Var                    |
| Dokunmatik Ekran        | ✓ Var                    |
| Otomatik Kalibrasyon    | ✓ Var                    |

### TASARIM

|                  |        |
|------------------|--------|
| Baskı Genişliği  | 200 mm |
| Baskı Derinliği  | 200 mm |
| Baskı Yüksekliği | 200 mm |
| Cihaz Genişliği  | 380 mm |
| Cihaz Derinliği  | 380 mm |
| Cihaz Yüksekliği | 450 mm |
| Ağırlık          | 11 kg  |
| Renk Seçenekleri | Gri    |

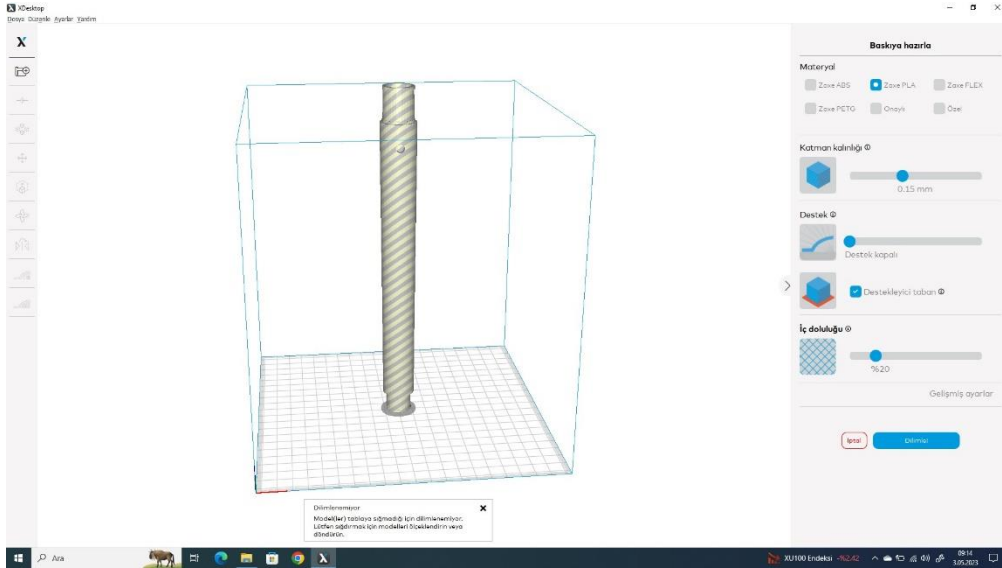
Blender ile tasarlanan Soprano Recorder'ın Zaxe X2 yazıcı ile basılması Görsel 23'de verilmiştir.

**Görsel 23: Zaxe X2 Dilimleyicisi**



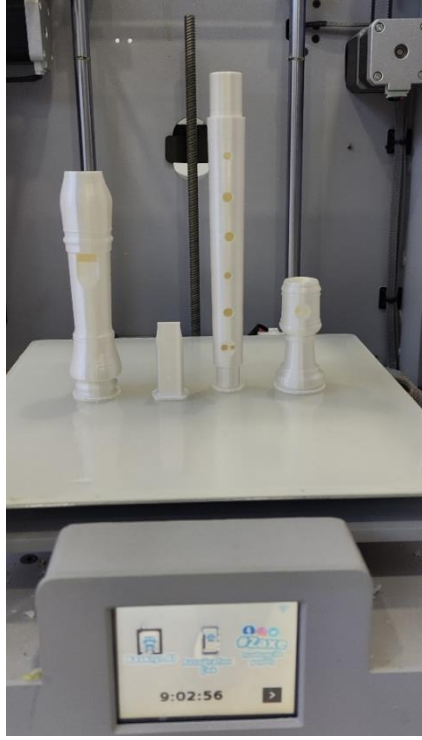
Görsel 24’te Alto boyutundaki bir Recorder görülmektedir ve yazıcının basım ölçülerini aştığı için basıma uygun değildir.

**Görsel 24: Alto Recorder Basımı**



Görsel 25’de Soprano Flüt’ün basım işlemi bitmiştir.

### Görsel 25. Soprano Flütün Basımı



### SONUÇ

1- Havolin gibi bir site yapılıp, müzelerdeki flütlerin planları çıkarıldıktan sonra 3B yazıcılar ile basılması, öğrencilerin enstrümanları deneyimlemesinin önünü açmaktadır. Bu proje her enstrümanda uygulanabilir.

2- Teknik çizimi yapılan her enstrümanın, bilgilendirici tanıtım videoları kolaylıkla yapılabilir.

3- Çalgının icra zorlukları belirlenerek, yapısal olarak farklı tasarımların geliştirilmesine olanak sağlar.

4- Flütlerin uygunluğuna göre akustik testlerinin yapılması gerekmektedir. Böylece farklı tınılar yakalanabilir.

### KAYNAKÇA

De Avena Braga, I. (2015) Dolce Napoli: Approaches for performance, Doctoral Thesis

Egüz, Şule. (2020). Sosyal Bilimlerde Uzaktan Eğitimin Dijital Kaynaklar Açısından Analizi. Erol Koçoğlu (Ed.). Sosyal Bilimlere Uzaktan Eğitimde Bakış, s. 179-218. Ankara: Pegem Akademi.

MacMillan, D. (2007). An Organological Overview of the Recorder 1800-1905. *The Galpin Society Journal*, 60, 191–202. <http://www.jstor.org/stable/25163901>

Preston Blair. *Cartoon Animation* :Walter Foster Publishing, California (1994)

Puglisi, F. (1988). A Survey of Renaissance Flutes. *The Galpin Society Journal*, 41, 67–82. <https://doi.org/10.2307/842710>



Richard Griscom and David Lasocki. The Recorder: A Research and Information Guide. New York(2003)

<https://www.rhino3d.com/features/nurbs/> Erişim Tarihi: 22.05.2023

<https://www.blender.org/about/> Erişim Tarihi: 01.07.2023

<https://www.hovalabs.com/hovalin/> Erişim Tarihi: 10.05.2023

<http://www.oldflutes.com/baroq.htm> Erişim Tarihi: 22.08.2022

<https://woodwindbreeze.com/recorderlengths/#:~:text=The%20typical%20lengths%20for%20the,the%20length%20of%20a%20soprano.> Erişim Tarihi: 22.08.2023

[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%C3%A7\\_boyutlu\\_bask%C4%B1#:~:text=%C3%9C%C3%A7%20boyutlu%20bask%C4%B1%203%20boyutlu,%C3%BC%C3%A7%20boyutlu%20yaz%C4%B1c%C4%B1%20ad%C4%B1%20](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%C3%A7_boyutlu_bask%C4%B1#:~:text=%C3%9C%C3%A7%20boyutlu%20bask%C4%B1%203%20boyutlu,%C3%BC%C3%A7%20boyutlu%20yaz%C4%B1c%C4%B1%20ad%C4%B1%20) Erişim Tarihi: 22.08.202



## Cepheden Müziğe:

### Ne Gördüler Ne Düşündüler Ne Hissettiler?

#### *From Battlefield To Music:*

#### *What Did They See, Think, And Feel?*

**Uğur Türkmen**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

uturkmen@comu.edu.tr

### Özet

Müzik sanatında, Çanakkale kara ve deniz savaşlarını betimleyen eser sayısı oldukça azdır. Bu durum için birçok gerekçe dile getirilse de en önemli sebebin yaşanmışlıklar üzerine eser üretecek bestecilerimizin tarihi alanı gezmeleri, yaşanmışlıkları zihinsel olarak benimsememeleri olarak söylenir. Diğer yandan bu durumun; besteci-yorumcu ve dinleyici ilişkisinde de olumsuz sonuçları beraberinde getirdiği düşünülür.

Bestecilerimizin bu savaşların gerçekleştiği tarihi alanı gezmelerinin, yaşanmışlıkları bilme ve görmelerinin, bilişsel ve zihinsel değişimler yaşamalarının ürettikleri eserlere etki durumlarının betimlenmesi, bestecilerin ürettikleri eserleri sahne performansı sırasında kendilerinin yönetme isteklerinin ve gerekçelerinin öğrenilmesi, icracıların eserlerin “notaya gömülü” olarak mı yoksa “hissederek mi?” icra ettiklerinin bilinmesi, Çanakkale kara ve deniz savaşlarını betimleyen ve ilk kez seslendirilen 10 eserin özellikle besteleme ve yorumu etkileyen tüm süreçlerinin irdelenmesi, performans analizinin ilgililerle paylaşılması yanında “nasıl ürettiler” ve “nasıl seslendirdiler” sorularına da cevap alabilmek bu çalışmanın amaçları arasındadır.

Nitel, betimsel, tarama modelini esas alan çalışmada veriler yapılandırılmış görüşme formu ve içerik analizi teknikleri ile toplanacak ve nitel tekniklere göre çözümlenip, yorumlanacaktır.

Çalışmanın sempozyumun teması yanında, özellikle; *nota-performans ilişkisi, besteci-yorumcu, yorum analizi, müzik performansında yaratıcılık ve esin* alt başlıklarında uygun, özgün, alana katkı sağlayıcı olduğu düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Besteci, yorumcu, performans analizi, yaratıcılık, esin

### **Abstract**

*In the art of music, the number of works depicting the land and sea battles of Çanakkale is very few. Although many reasons are expressed for this situation, it is said that the most important reason is that our composers who will produce works on experiences do not visit the historical area and do not adopt the experiences mentally. On the other hand, it is thought that this situation brings with it negative results in the relationship between the composer, the performer and the listener.*

*Describing the effects of our composers' tour of the historical area where these wars took place, knowing and seeing the experiences, experiencing cognitive and mental changes on the works they produce, learning the desires and reasons of the composers to direct the works they produce during the stage performance, whether the works of the performers are "embedded in the note" or "by feeling?" It is among the aims of this study to know what they performed, to examine all the processes that affect the composition and interpretation of the 10 works describing the land and sea battles of Çanakkale and which were performed for the first*



time, to share the performance analysis with the relevant people, and to get answers to the questions of "how did they produce" and "how did they perform".

*In the study based on qualitative, descriptive, scanning model, data will be collected with structured interview form and content analysis techniques, and analysed and interpreted according to qualitative techniques.*

*In addition to the theme of the symposium, the study is thought to be appropriate, original and contributing to the field, especially in the sub-titles of note-performance relationship, composer-performer, interpretation analysis, creativity and inspiration in musical performance.*

**Keywords:** *Composer, performance analysis, creativity, inspiration*

### **Türk Tarihinin En Büyük Destanlarından Biri: Çanakkale**

Çanakkale Muharebeleri sadece bir savaş olarak düşünülemez. Öncesi, süreci ve sonrasıyla etkisi uzun yıllar boyunca hatta bugün bile sürmektedir. Hatta denir ki Çanakkale olmasa idi 30 Ağustos Büyük Zafer olmazdı. Balkan savaşında yenilgi ile çıkmış bir ordunun böylesine büyük bir zafer elde etmesi, kendine güveni geri getirmiş ve büyük bir mücadeleye girme cesareti vermiştir.

“Çanakkale Savaşı sadece Türk tarihinin değil, dünya tarihinin de en önemli olaylarından biridir. Çanakkale savaşı; dünyanın en büyük ordularının kara, deniz ve denizaltı unsurlarıyla saldırıları karşısında; çok sıkıntılı bir dönem geçirmekte olan Osmanlı Devleti'nin gerçekleştirmiş olduğu büyük direnişi simgeler. Türkleri balkanlardan ve Anadolu'dan söküp atmak isteyen emperyalist devletler Çanakkale'de büyük hezimete uğramışlardır. Tarihi anlamda, bu tarz bir değere sahip Çanakkale Savaşı'nın, Türk toplumu tarafından gereği gibi bilinmesi hayli önemlidir. Çünkü bu savaş Türk Milleti'nin, eski parlak zaferlerini aratmayacak tarzda bir başarı kazanmak suretiyle hâlâ dünyanın büyük güçleri ile rekabet edebilecek bir konumda olduğunu göstermiştir. Çanakkale'de kazanılan zafer aynı zamanda Türk Milleti'nin geleceğini de kurtarmıştır” (Engin ve Albayrak, 2017: 13).

İşte bu denli önemli savaş ve zaferi, bilimin farklı disiplinleri farklı bakış açılarıyla ele almıştır. Şehit veren ve önemli roller üstlenen sağlıkçılarımız, sayısız şiir ve destan yazar edebiyatçılarımız, resim, heykel, seramik gibi sanatın farklı boyutlarında eser üreten sanatçılarımız, toplum odaklı bakış açısıyla irdeleyen sosyologlarımız, öncesini ve sonrasını betimleyen inceleyen psikologlarımız ve daha niceleri.

Ergül'ün de dediği gibi “Bu topraklar bağrında sadece şehit bedenlerini değil binlerce vatan evladının mücadelesini, hayallerini, hayatlarını, sevdalarını ve hüznlerini de saklıyordu. Ayrıca, anaların gözyaşlarını, yetimlerin hasretini ve yıllarca yakılan ağıtları da” (2019: 11).

Özellikle edebiyatımızda Çanakkale muharebelerini konu edinen çok sayıda eserin olduğu bilinmektedir. Müzik sanatında ise bunu söyleyebilmek maalesef mümkün değildir.

### **Tarih Bilinci Oluşturmada Müziğin Rolü**

Bayramlar, tören ve festivaller, ninniler ve oyunlar, iş/çalışma müzikleri, halk oyunlarımız, danslarımız, terapi, düğünler, dini müzik ve tabii savaşlar toplum ve müzik deyince ilk akla gelen unsurlar arasındadır.

Birey, toplum, ekonomi, kültür ve tabii eğitim müziğin etkin gücünü derinden hisseder. Müziğin hemen her zerresine dokunduğunu düşündüğümüz toplum; bir arada yaşayan insanların oluşturduğu varlık (Güven, 1999: 4) veya “yaşayan bir organizma” (Gökçe, 2004: 18) tanımlanabilir.





Eğitimci, besteci, araştırmacı, icracı başta olmak üzere müzik işi ile uğraşan hemen her unsur toplumun dinamiklerini iyi bilmek durumundadır. Jahoda'nın J. F. Herbart'dan alıntılıdığı gibi "toplumun dışında insan hiçbir şeydir" (2011: 63).

Özellikle besteci müziğin toplumsal rolünün bilincinde olmalı, üretimleri için yaşanmışlıklardan beslenmelidir. Çünkü müzik; "kültürel belleğin ve toplumsal bilinçaltında yerleşik bulunan kültürel değerlerin taşıyıcısı olarak kültürel kimliğin oluşumunda, korunmasında ve sonraki nesillere aktarılmasında önemli rol oynar" (Helvacı, 2006: 23).

Toplum bilinci oluşturmada müziğin rolüne şu yaşanmışlık güzel bir örnektir. "İsrail Devleti kurulunca, oraya göç başlamıştır. Havaalanına inen bir uçaktan çıkan yolcuların hepsinin elinde keman vardır. Gelen göçmenlerin hepsi kemancıdır. Bir süre sonra havaalanına yeni uçak iner. Bu kez yolcuların ellerinde viyolonsel vardır. Gelenlerin hepsi yine çalgı müzikiçisi, viyolonselcidir. Sonra havaalanına yeni bir uçak iner. Sevinirler, çünkü bu kez gelen göçmenlerin elleri boştur. Bunlar öteki mesleklerden insanlardır diye düşünürken yanıldıklarını anlarlar. Çünkü bu kez gelenlerin hepsi piyanisttir" (Akbulut, 2013: 33). Hal böyle iken tarihimizin şanlı geçmişine yönelik yaşanmışlıkları betimleyen eser sayısının nitelik ve nicelik olarak yeterli olmadığı rahatlıkla söylenebilir.

### **Çanakkale Kara ve Deniz Savaşları ve Müzik**

Savaşçı olarak bilinen tüm toplumlarda "müzik hem ordulara savaştan önce ilham vermek için, hem de savaşta düşmanları tehdit etmek ve aynı zamanda savaşçılara sinyaller vermek için sıklıkla kullanılmaktadır" (Gregory, 1999: 129).

"Kahramanlık veya askerlik yahut başlığı ne olursa olsun, savaş türküleri de bu kültür dünyasındaki değerlerimizin değişik şartlarda ve ortamlarda dile getirilmiş örnekleridir. Onlar, ister geçen yüzyıllarda at üstünde ve kılıçla olsun, ister "tüfek icat oldu mertlik bozuldu" diye yakınılan modern savaşlarda olsun yer aldıkları savaşın coğrafyasında, komutanlarının emri altında milletine ve tarihe karşı taşıdığı büyük sorumluluk duygusunu içinde vatan bellediği topraklar için gazi olmuş, şehitlik şerefine ulaşmıştır. Onların ortaya koyduğu kahramanlık sahnelerinin arkasında, türkülerde ifadesini bulan ve gelecek kuşaklara miras bırakılan birçok ibret verici, özendirici, uyarıcı ve gerçek olaylar bulunmaktadır" (Gözaydın, 2008: i).

Çanakkale zaferi, Çanakkale kara ve deniz savaşları, Gelibolu muharebeleri, Cumhuriyetin önsözü ve daha nice söylem. Hepsinin de haklılık payı var. Sadece Anadolu değil, Balkanlar başta olmak üzere birçok bölgeden gelen Osmanlı vatandaşlarının canla başla savunduğu, başta Atatürk olmak üzere birçok kahramanın milletin gönlünde taht kurduğu, sayısız kahramanlık hikayesinin yazıldığı "Çanakkale Savaşları, dünya ülkelerinin Türkler karşısındaki gücünü test etmeye çalışması ve güçsüzlüklerini görmeleriyle sonuçlanan tarihimizin en önemli zaferlerinden biridir" (Duygulu, 2008: 7).

Kültürün en önemli unsurlarından sanat ve müziğinde de dile getireceği, betimleyeceği sonsuz üretimin olduğu da her daim söylenmekte. Rıfat Bey'in Alay Marşı, Leyla Saz'ın Gelibolu marşı, İsmail Hakkı Bey'in Mehter marşı, Tekbir ve Cenk marşı, Yürüyelim marşı, ilk akla gelen müzik eserleridir. Zafer, söz konusu olduğunda hiç kuşkusuz ilk akla gelen türküler olmakta. Özellikle Hey Onbeşli, Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı ve Hacı Şahin'in Ağdı.

Savaş sırasında bile moral ve motivasyon için müziğe dair unsurlar hep görünmüş. Türküler ve marşlar söylenmiş. Bando ve mızıkta etkin roller üstlenmiş, moral vermiş, Zeybekler oynanmış, halaylar çekilmiş, horonlar tepilmiş.

Savaşların, roman, hikâye ve öykülere konu edinildiği, asker-sivil anı kitaplarında ve romanlarda sıkça yer aldığı da bilinmekte. Zaferlere yönelik kültürün, sanatın ve müziğin



söyleyeceği sözlerin hala bitmediği ise bir gerçek. Bu çalışma bir yönüyle bu gerçekliği dile getirmek amaçındadır.

### **Çanakkale Muharebe Alanları Gezileri: 107 Yıl Önce**

Akıngüç; atalarımızın karış karış savundukları toprakları adım adım yürümek gerekir” demiştir. (2020: 12). Peki müzik insanları özellikle besteciler “karış karış savunulan topraklar için nota nota besteler yapmak gerekir” felsefesini ne kadar benimsemişlerdir? Akıngüç; 1915’ten günümüze aradan geçen yüzyıldan fazla bir zaman sonra bizlere düşen ise; bir zamanlar ölümün pervasızca dolaştığı savaş alanını, daha çok içselleştirerek dolaşmaktır” önerisinde bulunur (2020: 12).

Kaç bestecimiz bu toprakları karış karış gezmiş ve içselleştirerek üretimler vermiştir?

Bundan tam 107 yıl önce; “Kimi yerlerde asker hikâyeleri anlatılırken, kimi yerde türküler yakılmakta, destanlar dizilmekteydi... Uzun zamandır kullanılmayan mehter bölükleri tekrar ihya edilerek, halkın milli heyecanı canlı tutulmaya çalışılmıştır” (Kurşun, Satın, 2021: 95)

Şehzadeler cepheye gitmiş ve moral vermişlerdir. “Sultan Abdülhamit’in oğlu Abdürrahim, Sultan V. Murat’ın torunu Osman Fuad ve Sultan I. Abdülmecid’in torunu Abdülhalim efendiler, 1915 yılı aralık ayının son günlerinde Çanakkale cephesini ziyarete gittiler. Askerlerimize moral verip, savaşın gidişatına dair bilgi aldılar” (Bahadıroğlu, 2020: 67).

Esas ses getiren geziler ise Enver Paşa tarafından planlanır.

“Bizde de bu amaca hizmet etmek için etkinlikler yapılmaya çalışılmıştır. Bu etkinlikleri düzenleyen ve destekleyen kurum ise Harbiye Nezareti’dir. O zaman hükümette bulunan İttihat ve Terakki’nin üst düzey sorumlularından özellikle Enver Paşa ve ondan sonra yer alan Talat Paşa, savaş edebiyatı oluşturulması hususunda çalışmalarda bulunmuşlardır” (Anar, 2019: 20).

“Savaşın sürdüğü sıralarda zaman zaman cepheye gazeteci ve milletvekilleri götürülerek sahada komutanlar tarafından savaşın gidişatı hakkında bilgilendirilmişlerdir. Osmanlı genelkurmay başkanı Enver Paşa, savaşın bütün heyecanın basına yeterince yansımadığını düşünerek cepheye dönemin edebiyatçılarından oluşan bir heyeti de gönderdi. Maksat edebiyatçıların askerler arasına ve siperler arasına girerek yaşadıkları heyecanı ve savaş atmosferini yazılarını yansıtmak idi. Zira kamuoyu da bu heyecanı yeterince yansıtılmadığı düşünmekteydi. Mesela Ziya Gökalp şiirinde edebiyat içerisine şöyle eleştiriyordu:

*O, orada senin için kanını/ seve seve döker iken ey şair!*

*Sen ne için ona bir kez birkaç ânını/ Vakfederek yazmıyorsun bir şiir.*

Harbiye Nezareti sanat ve edebiyat çevrelerini açık bir davet yaparak Çanakkale cephesine götüreceğini ilan etti. Bu daveti karşılık veren edebiyatçılardan oluşan heyeti ebediye adı verilen grubu Çanakkale’ye götürdü 11 Temmuz 1915 tarihinde Sirkeci garında toplanan heyet giydikleri askeri elbiseler ile Çanakkale’ye hareket etti. Heyette Ağaoğlu Ahmet, Ab Canip (Yöntem), Celal Zahir (Erozan), Ressam İbrahim Çallı, Enis Behiç (Koryürek), Hakkı Süha (Gezgin), Hamdullah Suphi (Tanrıöver), Hıfzı Tevfik (Gönensay), Mehmet Emin (Yurdakul), Tanin gazetesi yazarı Muhittin Ressam Nazmi Ziya, Orhan Seyfi (Orhon), Ömer Seyfettin, Eski Daruleytam müdürü Selahattin, bestekâr Yekta (Rauf), Yusuf Razi, İbrahim Alaaddin (Gövsa) yer alıyorlardı... Heyet Çanakkale’de on gün süren bir gezi yaparak cephelerde gezdirmişlerdir. İstanbul’a dönen heyet burada 24 Temmuz’da “Hitabe-i Şükran” başlığı ile Sabah Gazetesi’nden ortak bir beyanname yayınladılar. Beyanname de orduya duyulan güven ve şükranlarını dile getirdiler bundan sonra kendilerine toplumun heyecanlı



uygun eserler vermesi beklenmekteydi. Her ne kadar birçok yerde yazı ve şiirler yazdılar ise de bir yılın sonunda yazılanlara bakıldığında bekleneni vermedikleri görülmüştür. Bunun üzerine Harbiye nezareti yeni bir girişim ile yüksek telifler ödenerek bir harf edebiyat oluşturma kampanyası başlatmıştır bundan da nitelikli eserler çıkmamıştır. Zira büyük şairler para vaadinden duy suskun kalmışlardır. Eleştirilere de konu olan bu durum göstermiştir ki, Çanakkale muharebelerini Mehmet Akif'in şiirinden daha iyi anlatan bir eser ortaya konulamamıştır. Fakat Mehmet Akif de şiirini deniz muharebeleri akabinde yazmış olmasına rağmen ancak dokuz yıl sonra neşredebilecektir. Bu yüzden dillerde en çok Sultan Mehmet Reşad'ın "Kahraman Evlatlarıma" şiiri ve yine onun ricasıyla Abdülhak Hamit'in yazdığı "İlham-i Nusret" 1916 şiiri yer bulacaktır. Bu çerçevede Yahya Kemal'in Sultan Reşad'ın şiirine yazdığı Tahmis i de burada zikretmek yerinde olacaktır" (Kurşun, Satan, 2021:96-98)

**Resim 1. Çanakkale'yi Ziyaret Eden Şair, Yazar ve Sanatkarlara Anafartalar Kumandanı Mustafa Kemal Bey, Muharebe Sahası Hakkında Bilgi Verirken (Kurşun, Satan, 2021:97)**



**Resim 2. Türk yazarları cephede-Türk yazarları cephe hattına kadar geldiler. Resimde:**

**1. Şair Celal Sahir, 2. Kolordu Erkandı Harp Reisi Fahrettin (Altay), 3. Şair Mehmet Emin (Yurdakul), 4. Ahmet Ağaoğlu, 5. Ali Canip (Yöntem), Yusuf Razi, 7. Enis Behiç (Koryürek), 8. Edip Servet, 9. Orhon Seyfi (Orhon), 10. Rauf Yekta (müzik öğretmeni).**

**(Kurşun, Satan, 2021: 98)**





**Resim 3. Ziyaretten başka bir görsel. Çanakkale 1915: Hatırla (2021). 20 Ekim görseli**



Ancak heyette bulunan müzik insanı bestekâr Rauf Yekta'nın olmayacağına dair bir görüş müzikolog Ersin Antep tarafından dile getirilir.

“Bu seyahat doğrudur, 22 Temmuz 1915'te tamamlanan 10 günlük bir ziyarettir. Böylesi geziler çokça yapılmıştır. Ancak birçok tarihçi; gidenler arasında "Yekta Bey" adıyla anılan kişinin Rauf Yekta Bey değil, Ahmet Yekta (Madran) Bey olduğunu ifade eder ve bu ihtimal çok yüksektir” (07 Ocak 2022, saat 19:00, kişisel görüşme).

Vakkasoğlu gezinin amacına pek ulaşamadığını düşünenlerden. “O günün aydınları da gördüklerini, duyduklarını, hissettiklerini ortaya koydular. Ancak onlardan hiçbiri, Mehmet Akif çapında bir eser ortaya koyamadı. Oysa Mehmet Akif, Çanakkale'yi göremedi. Çünkü o sırada, görevi gereği yurt dışında idi” (2018:68-69).

Geziler bestecilerimiz için her zaman önemli bir yer edinmiştir. Türk müziğinin önemli isimlerinden biri olan Osman Şevki Uludağ'ında geziler esnasında besteler yaptığını evladı şöyle anlatır. “Odasında oturmak ne kelime, babam dedesiyle beraber Çanakkale'yi gezip savaşta bulunduğu yerleri tek tek görmüş ve ondan bir çadır altında nasıl beste yaptığını bile dinlemişti” (Yıldızeli, 2010: 16).

### **Yarışmalar**

“Çanakkale Savaşları ile ilgili, askeri teşvik edecek ve cesaretlendirecek şiirlerin yazılması bir devamlılık arz etmeyince Harbiye Nezareti duruma el atar ve cephede savaşan askeri teşvik, olaylara sessiz kalan sanatkârları tahrik etmek üzere “Asker Şarkıları” adı altında bir yarışma tertip eder. Ancak bu girişimde sonuç vermeyince Harbiye Nazırı Enver Paşa; İstanbul Heyet-i Edebiyesi'ni Çanakkale Harp sahasını gezmeleri için davet eder” (Özkan, 2020: 273).

Geziden, istenilen neticeler alınamaz ve beklentiler karşılanmaz.

“Nicelik ve nitelik bakımından daha büyük beklenti içinde olan Harbiye Nezareti'ni, kamuoyunu ve edebi çevreyi rahatsız etmiş, eleştirilere sebep olmuştur. Bu sebeple daha sonra Harbiye Nezareti “Harp şarkıları” isimli, askerin itaat ve fedakârlık duygularını coşturacak mahiyette güftelerin kabul edileceği bir şarkı yarışması daha düzenler. Bu yarışmanın birincisi Filorinalı Nâzım Bey olur. Şiiri “Ordu şarkısı” 20 Şubat 1916 tarihli Sabah gazetesinde yayımlanır. Aynı Filorinalı Nazım Bey, Çanakkale'yi gezen heyete kamuoyundan gelen itirazlardan etkilenmiş olmalı ki, sabah gazetesinde “Çanakkale Türküsü” adında bir şiir yayımlar” (Özkan, 2020: 277).

Benzer bir sonucu Anar'da dile getirir. “İstenilen edebiyat eserleri ya da belli bir gaye ile üretilmesi istenilen metin sayısı tatmin edici düzeyde olmamıştır. Bu da doğal olarak kurmaca metinlerin şiir metinlerine nazaran sayısının az olmasını açıklayabilir” (2019: 22)



## **Besteci ve Toplum**

Birçok toplumda müzik kendiliğinden zevk alınacak bağımsız bir sanat oluşumu değildir, fakat kültürden ayrılamaz bir parçadır. Müzik ninniler, oyunlar, dans etme, çalışma, iyileştirme, savaş, evlilik ve cenazeyi de kapsayan dini törenler ve merasimler gibi beşikten mezara her insan aktivitesine eşlik edebilmektedir. (Gregory, 1999: 123-124).

Bu üretimlerde sanat kaygısı yoktur ve eleştiri endişede taşımaz üretenler.

Profesyonel bestecilik eğitimi alanların halkın doğal olarak ürettiği, benimsediği, yaşam biçimi haline getirdiği müzikle ilgili bilgi ve birikimlerinin yetersiz olduğu düşünülmektedir.

Hindemith'in sözü oldukça ilginçtir. İcracılık Açısından

(Okuy, 2013: 97).

Haklılık payının olduğunu düşünüyoruz. Lobos ise, “müzikte anlam, ruh ve yaşam mevcut olmadığı zaman, bu sanat canlılığını yitirir” der. (Say, 1996: 28)

Margulis'e göre; “besteci eserin mimarıdır” (2011: 34).

Bu mimaride; üretimlerin anlamlı, ruhsal doyumlu, yaşanmış veya yaşanılanlar öğrenilmiş, taşraya olmasa bile yerinde hissedilmiş olmasının önemli olduğu bu çalışma süresince de gözle görülmüş ve hissedilmiştir.

“Sanatçı düşleyen/düşleyebilen kişidir; düşünür olmaması, hatta başkaları gibi sıradan görülmeye (ihtisas yetilerine) sahip olmaması kendisi için asla bir zaaf değildir, bilakis büyük imkândır. (Cündioğlu, 2019: 9). Sanatçının aynı zamanda düşleyebildiği eserlerin üretilmesi de yazarın görüşünü destekler niteliktedir.

Doğuduyal bestecinin diğer insanların varlığını da hissetme sürecinin olduğunu söyler. Bir ucunda dış dünyadan koptuğunu, öteki ucunda yaşama bağlandığını dile getirir (2012: 31).

## **Müzik Yolu ile Anlaşılma-Anlaşma**

Atay; “Batı'nın bizi hiçbir zaman anlayamayacağını hissedirim. Onların mantığı ile bizi kavramak mümkün mü? Biz de onların mantığını kullanmadıkça kendimizi bütün derinliğimizle anlayamayacağız” (2018: 186) der.

Müzikte yaklaşık 200 yıldır yapılmak istenen budur. Onların tekniği, bizim müzikal dokumuzla uyumlu hale getirmek. Anlamak, anlamlandırmak ve anlaşılır olmak.

“Müzikten sıklıkla ‘evrensel dil’ olarak bahsedilmektedir. Ulusal sınırların ve tarihsel süreçlerin ötesine geçebilen bir iletişim biçimidir. Her iletişim türü gibi, beste de aşağı yukarı aynı şekilde başarılıdır. Klasik müzikte bazı eserler repertuarın ‘savaş atları’ haline gelerek evrensel bağlamda hayran kalınmış ve saygı görmüştür. Diğer eserler, aynı bestecilerin parçaları bile, ya mesajlarını etkileyici olmayan bir şekilde iletmeye çalıştıkları için ya da iletmeye değer bir mesajları olmadığı için çok daha az başarılı olmuşlardır” (Simonton, 1999: 110-111).

Çanakkale savaşlarına yönelik geliştirilen projede müzik dilinin müziğimize yabancı müzik insanları tarafından da anlaşılabilir olması, ortak bir dilde buluşabilme amaçlanmıştır.

## **Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı**

Çanakkale savaşları Gelibolu tarihi Alan Başkanı İsmail Kaşdemir Başkanlığının kuruluş amacını şöyle açıklar.

“Türk tarihinin en büyük destanlarından birinin yazıldığı topraklar üzerinde görev yapmak üzere teşkil olunan Çanakkale savaşları Gelibolu tarihi Alan Başkanlığı'nın kuruluş



amacı; Çanakkale Muharebelerinde şehit düşen, yaralanıp gazi olan on binlerce Mehmetçiğin hatırasını yaşatmak ve Tarihi Alanı'nın tarihi, kültürel ve manevi değerleri ile doğal dokusunun korunması, yaşatılması, geliştirilmesi, tanıtılması ve gelecek kuşaklara en iyi şekilde aktarılmasını sağlamaktır” (Engin ve Albayrak, 2017: 9).

### **Çalışmada Amaç ve Metodoloji**

Çanakkale savaşlarında yaşanmışlıkları betimleyen sayısız araştırma ve edebi eser dikkatlice incelendiğinde müziğe dair çok az çalışmanın olması ise oldukça üzüntü vericidir. Hakkında sayısız bilimsel çalışmanın yapıldığı, araştırma ve yayın sayısının özellikle son hızla arttığı Çanakkale Savaşları üzerine ne söylene ne anlatılsa azdır. Türk tarihinin en büyük ve önemli destanlarından birini yazıldığı bu topraklar için canlarını feda eden neferlerimizi edebiyat çok güzel anlatırken müzik ise oldukça ilgisiz kalmıştır.

Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi birlikteliği ile “Çanakkale Zaferi Kahramanlık Hikayeleri Besteleri Projesi” bu nedenle gerçekleştirilmiş ve konuya dikkat çekilmek istenmiştir. Projede yer alan besteciler savaşların geçtiği ve hikayelerin yaşandığı tarihi alanı gezmişler, yaşanmışlıkları bilmişler ve öğrenmişlerdir.

Bu çalışmada özellikle bestecilerin projeye yönelik görüşlerinden ziyade tarihi alan gezisinin etkileri üzerinde durulmuş; bilişsel ve zihinsel değişimler yaşamalarının ürettikleri eserlere etki durumlarının betimlenmesi amaçlanmış, Çanakkale kara ve deniz savaşlarını betimleyen ve ilk kez seslendirilen 10 eserin özellikle besteleme ve yorumu etkileyen tüm süreçlerinin irdelenmesi, performans analizinin ilgililerle paylaşılması yanında “nasıl ürettiler” ve “nasıl seslendirdiler” sorularına da cevaplar aranmıştır.

İcracılar özelinde ise; icracıların eserlerin “notaya gömülü” olarak mı yoksa “hissederek mi?” icra ettiklerinin bilinmesi çalışmanın bir diğer amacıdır.

Nitel, betimsel, tarama modelini esas alan çalışmada veriler yapılandırılmış görüşme yoluyla toplanmış, nitel tekniklere göre çözümlenip, yorumlanmıştır. Çalışmada ayrıca içerik analizi de kullanılmıştır. Proje belgeselinden ve yayınlanan kitabından besteci ve icracı görüşleri alınmıştır.

Ülkemizde ilk kez besteci topluluğu bir proje kapsamında bir araya gelmiş ve tarihimizin en önemli savaşlarından birini betimlemek için projeye katılmıştır. Yine ilk kez Çanakkale savaşları tarihi alanı bestecilerimiz tarafından gezilmiştir. Bestecilerimizin projeye yönelik betimlemeleri de ilk kez alınmıştır. Bu nedenle çalışmanın ülke müzik bilimi için özgün ve önemli olduğu düşünülmektedir.

“10 Besteci 10 Saz 10 Hikâye Temalı ‘Çanakkale Zaferi’ Konulu Beste Projesi’nde iki danışman 10 besteci ve 10 icracı yer almaktadır.

Çalışmada evren ve örneklem yoluna gidilmemiş; proje ekibine ulaşılabileceği düşüncesiyle, çalışma evreni belirlenmiştir. Proje bestecileri, danışmanları ve icracıları bu çalışmaya gönüllü olarak katılmışlardır.

Tarihi alan gezisine yine Çanakkale savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı ve Çanakkale Onsekiz Mart üniversitesi birlikteliği ile yapılacak olan “Çanakkale zaferi Konulu Çocuk şarkıları Yarışması” jüri üyelerinden üçü katılmışlardır. Jüri üyeleri bu çalışmanın kapsamına alınmamıştır.



### “Çanakkale Zaferi Kahramanlık Hikayeleri Besteleri” Projesi

Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi birlikteliği ile “Çanakkale Zaferi Kahramanlık Hikayeleri Besteleri Projesi” 24. 02. 2022 tarihinde imzalanan bir protokolle başlatıldı.

Projenin Amacı: Çanakkale Zaferi’nde yaşanmış kahramanlık hikayelerini müzik dili ile anlatabilmek, zaferi betimleyen eserleri müzik kültürümüze kazandırmak, Çanakkale’yi ve Çanakkale Zaferini ülke genelinde tanıtmak olarak belirlendi.

Proje Tarihi: Kasım 2021’de Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı müdürü Prof. Dr. Uğur Türkmen Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığına projeyi anlattı. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi rektörü Prof. Dr. Sedat Murat’ın da desteği ile Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı arasında protokol imzalandı.

“Çanakkale Zaferi Kahramanlık Hikayeleri Besteleri” projesi kapsamında iki değerli Çanakkaleli müzik insanı keman sanatçımız ve akademisyen sayın Cihat Aşkın ve müzikolog sayın Ersin Antep’e proje anlatıldı ve danışmanlıkları kabul ettiler.

Projede yer alacak bestecilerin belirlenmesi sürecinde Oğuzhan Balcı’nın fikirleri alındı.

İlk toplantı çevrim içi olarak 14 Aralık 2021 tarihinde Uğur Türkmen, Cihat Aşkın, Ersin Antep ve Oğuzhan Balcı’nın katılımıyla yapıldı. Balcı’nın değerli fikirleri, yönlendirmeleri proje boyunca sürdü. Bu proje boyunca iletişimimizin sağlıklı olarak gerçekleşmesine de vesile oldu. Kendisi ile birlikte; Hasan Uçarsu, Tolga Taviş, Mesruh Savaş, Evrim Demirel, Eray Altınbüken, Yusuf İzzeddin Mesçi, Hasan Barış Gemici, Gizem Alever ve Can Aksel Akın projeye dahil oldular.

Bestecilerle ilk çevrimiçi buluşma oldukça verimli geçti. Projenin amacı, önemi, felsefesi, kapsamı, içeriği, hangi çalgıların yer alacağı, eser süreleri, çalgılar ve oturumları, eser stüdyo kayıtlarının yapılacağı yer, icracıların seçimi, projenin yayın aşaması, ilk seslendirim yeri ve sonrası, hikayelerin nasıl seçileceği, bütçe, iş planı gibi birçok ayrıntı bu toplantıda dile getirildi.

Toplantının en önemli çıktısı hiç kuşkusuz mutlaka bir Çanakkale gezisinin yapılması gerekliliği üzerinde hem fikir olunması idi. Gezi tarihi de bu toplantıda kesinleşti. Projenin esnek olması, süreç içerisinde yeni fikirlere olanak sağlaması, bestecilerin hikâye veya konu seçiminde özgür bırakılması sanırım toplantının sağlıklı olarak yürütülmesinde etkili oldu.

Proje yürütücüsü, danışmanları ve bestecilerin olduğu bir WhatsApp grubunun kurulması, iletişim bilgilerinin derlenip toplanması, sürekli WhatsApp veya e-posta ve tabii telefon üzerinden haberleşme, en küçük bir konuda dahi herekse rahatlıkla ulaşabilme, hemen her konuda fikirleri rahatlıkla paylaşabilme doğrusu başta ben olmak üzere herkesi rahatlattı.

Proje yürütücüsü, danışmanları ve bestecilerin ilk yüz yüze buluşması ise; 22-24 Şubat 2022 tarihleri arasında gerçekleşti. İlk yüz yüze toplantıda farklı fikirler paylaşıldı. Toplantı oldukça verimli geçti. Proje gezisine Alan Başkanlığınca destelenen “Çocuk Şarkıları Beste Yarışması” projesi jüri üyelerinden Emel Funda Türkmen, Salih Aydoğan ve Bahadır Çokamay da katıldı. Gezi programı çok titiz hazırlandı. Melih Asaroğlu rehberliğindeki gezi bestecileri ve danışmanları oldukça etkiledi.

Bestecilerin seçtikleri hikayeleri ve eser adlarını, hangi çalgılar için eser üreteceklerini, icracı sayılarını, eser konusunu mayıs ayı sonuna kadar proje yürütücüsüne iletcekleri kararı alındı. Bu karara günü gününe uyuldu.



Bu arada proje sürecine yönelik hemen her adım belgelendi. Hatta proje hakkında bir makale yazım süreci dahi başlatıldı. Projenin belgeselinin çekilmesi süreci titizlikle takip edildi. 16 Mayıs 2022 tarihinde Alan Başkanlığının Hamidiye Tabyasındaki yerinde yapılan toplantıya Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanı İsmail Kaşdemir, Proje yürütücü Uğur Türkmen, danışman Ersin Antep, Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı Alan Yönetimi ve Tanıtım Grup Başkanlığından Zeynel Bayseferoğulları ve Ali Kürşad Erdoğan katıldı.

İcracıların, prova yerlerinin, saatlerinin belirlenmesi süreci titizlikle yapıldı ve Eylül ayında İstanbul'da ilk provalar gerçekleşti.

Troya Kültür Yolu Festivali kapsamında 22 Eylül 2022'de yapılacak konserden 3 gün önce Çanakkale'de buluşuldu. Titiz provalardan sonra ilk kez eserler seyirci ile buluştu.

#### **Proje Yürütücüsü ve Danışmanları**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Dr. Uğur Türkmen proje yürütücülüğünü üstlendi.

Proje danışmanlıklarını iki değerli Çanakkaleli müzik insanı, İstanbul Teknik Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Dr. Cihat Aşkın ve müzikolog Ersin Antep yaptılar.

#### **Proje Kapsamında Bestelenen Eser Adları ve Bestecileri**

Yusuf İzzeddin Meşçi “Şarapnallere Tesadif”

*Ney-Klasik Kemançe - Kanun - Keman - Viyola - Viyolonsel - Piyano İçin*

Tolga Taviş “Doktor ve Oğlu”

*Ney - Bağlama - Keman - Viyolonsel - Piyano İçin*

Oğuzhan Balcı “Bir An 4 Ruh”

*Ney -Klasik Kemançe - Tanbur - Kanun - Ud - Viyolonsel İçin*

Mesruh Savaş “Morto Koyu”

*Klasik Kemançe - Viyolonsel - Piyano İçin*

Hasan Uçarsu “Yüksek Ruh”

*Klasik Kemançe - Kanun İçin*

Hasan Barış Gemici “...Onlardan Ya da Bizden...”

*Kemançe - Ney - Kanun - Keman - Viyola - Viyolonsel - Piyano İçin*

Gizem Alever “Safiye”

*Klasik Kemançe - Ney - Kanun - Ud - Tambur - Bağlama - Viyolonsel İçin*





Can Aksel Akın “Ardından”

Ney - Divan Sazı ve Cura - Konuşma Sesi - Viyolonsel - Piyano İçin

Eray Altınbüken “Ateşe Karşı

Ney - Klasik Kemençe - Ud -Keman - Viyolonsel - Piyano İçin

Evrin Demirel “57”

Ney - Kanun - Ud - Keman - Viyola - Viyolonsel - Piyano İçin

### **Proje Kapsamında Eserleri İcra Eden Sanatçılar**

Ayşegül Kostak Toksoy / Kanun

Sarper Eroğlu / Ud

Kahraman Şeref / Viyola

Hatice Doğan Sevinç / Kemençe

Hasan Vapur / Bağlama

Göknül Bişak Özdemir / Tanbur

Gökhan Aybulus / Piyano

Eyüpcan Açıkpazu / Ney

Dilbağ Tokay / Çello

Cihat Aşkın / Keman

### **BULGULAR VE YORUM**

Bulgular üç alt başlıkta toplanmıştır.

1. Besteci ve danışmanların proje özelinde görüşleri nelerdir?
2. Bestecilerin; besteleme yönelimleri ama özellikle tarihi alanı gezmelerinin üretimlerine nasıl etki ettiği üzerinde düşünceleri nelerdir?
3. İcracıların besteleme yönelimleri ama özellikle tarihi alanı gezmelerinin üretimlerine nasıl etki ettiği üzerinde düşünceleri nelerdir?

#### **Besteci ve danışmanların proje özelinde görüşleri nelerdir?**

Besteci ve danışmanların sekizi ilk kez, diğer dördü ise birden fazla Çanakkale’ye gelmiştir.

Besteci ve danışmanların biri hariç diğerleri tarihi alanı ilk kez gezmişlerdir. Bu da proje öncesinde gezinin ne kadar önemli olduğunun bir göstergesi olarak dile getirilmiştir.

Besteci ve danışmanların “Projeyi ilk duyduğunuzda nasıl bir duyguya kapıldınız?” sorusuna verdikleri cevaplar.

“Merak ve heyecan”



“Meslek büyüklerimle böylesine özel ve duygu yüklü bir projede yer aldığım için çok heyecanlıyım”

“Heyecanlandım hem müzik yazacağım için hem de bunun Çanakkale savaşları ile ilgisi olduğundan ötürü”

“Umutlu ve iyimser”

“İlginç olabilir. Müzik duygusu ağırlıktaydı”

“Çok ilgimi çekti. Zaten Çanakkale geçmişi ve tarihiyle yaşamım boyunca benim ilgi merkezlerimden biriydi. Çanakkale ile ilgili ‘Troya’dan Çanakkale’ye’ adlı bir oratoryo besteledim. Yine Çanakkale ile ilgili bir opera yazma fikrim var”

“Orijinal ve özgün olduğunu düşündüm”

“Projeyi başlatan ve birlikte aynı projede bulunacağım isimler ve daha önce yapılmamış yapısı heyecan ve mutluluk verdi”

“Gururlandım, duygulandım”

“Projenin parçası olmak, bir Türk çocuğu olarak benim ancak rüyalarımda görebileceğim bir deneyim. Hissettiğim tek duygu, kaygı. Buna layık olabilecek miyim kaygısı...”

“Heyecan verici. Ayrıca, ülkemizin müzik sanatı adına büyük bir kazanç olacaktır”

“İki büyük dedemin Çanakkale gazisi olması sebebiyle çok duygulandım ve heyecanlandım”

Besteci ve danışmanların “Proje’nin en önemli sonuçları sizce neler olabilir? sorusuna verdikleri cevaplar.

#### **a. Eğitim Açısından**

“Repertuara yeni yapıtların kazandırılması”

“Geleneksel çalgılarımızın kullanımı icracıların tekniklerini geliştirmesine olanak sağlayacaktır”

“Yazılan eserler ülkemizde çalgı eğitimi repertuarlarına girebilir (hepsi olmasa da bir kısmı) Tarihin ruhu olarak dile getirilmeyen kimi kısımlarına dikkat çekebilir”

“Geleceğe bir örnek teşkil ermesi”

“Eğitim çok zor kişisel bir süreçtir. Ancak bu farklı ve özel konunun ilham olarak somut ve soyut şekilde katkıda bulunabileceğini düşünüyorum”

“Eğitime yönelik olarak Türk müziği sazları kullanma fikrindeyim ve besteleyeceğim eserimin bu alandaki eser repertuarına katkıda bulunacağını umuyorum”

“Kültürel anlamda tarih eserlerle değer bulur, kodlanır, soyut anlatım anlam bulur”

“Kurumların, okulların gerekli protokolleri sağlaması halinde bu yönlerde çalınabilecek, kurumlarda işlenebilecek salt müzikler literatürüne katkı sağlayacaktır”

“Müzik eğitimin salt doğu-batı çalgı ve geleneklerinden meydana gelmediği bilincinin yerleşmesi”

“Sanat ve akademik camianın içinde sıklık kalmadığı sürece genç neslin konu hakkındaki farkındalık seviyesini yükseltecektir, kendilerine ulaşabildiğimiz takdirde..”



*“Ulusal çalgı repertuarının gelişimine büyük bir katkı sağlayacaktır”*

*“Eğer yeni üretilen eserler çeşitli okullarda sunumlar ve analizler yoluyla kompozisyon eğitimi alan öğrenciler ile paylaşırsa eğitimci öğretici ve yol gösterici sonuçlar doğurabilir”*

### **b. İcracılık Açısından**

*“İcracıların alışık olmadığı birtakım denemelerin bu sazların gelişimine katkısı”*

*“Geleneksel çalgılarımız için yazılan eser sayısı çok azdır. Yeni yazılacak eserler çalgı repertuarının gelişimine büyük imkân sağlayacaktır”*

*“Türk müziği ve Batı müziği çalgılarının birlikte çağdaş bestecilikte kullanımı ile ilgili örneklerin artması nedeniyle bizim sazlarımızı çalanların rutin repertuarları dışında da teknik ve çalımlara ilgisini artırabilir”*

*“Alanında bir ilk olması”*

*“Yeni bir repertuar yaratılması ve bu konuda hipotezden bir tez öne sürülmesi yönünde katkısı olacaktır. Ayrıca icracılar yeni eserler konusunda çok hassastırlar. Onlara yeni eserler, kullanmadıkları teknikler, ifade biçimlerini denemek genellikle çekici gelir”*

*“İcra alanında da geleneksel sazlarımızın farklı bir araya gelişle farklı çalgılarla yan yana gelişle yeni bir tını ve ses ortamına dönüşmesinin zenginliğini ortaya koyabileceği gibi yine geleneksel sazlarımızın klasik dünyaları dışına çıkmalarına yol açarak teknik olarak daha gelişmelerini ve farklı boyut ve söylemlere açılmalarına neden olacaktır”*

*“Özgün eser bulma konusunda seslendiriciler ve toplulukların işine yarar olacaktır”*

*“Geleneksel enstrümanların doğasında bulunmayan birlikte çalma “orkestra” çerçevesindeki gibi bir disiplin yaratmanın örnek adımlarından olacaktır”*

*“Geleneksel ve muhafazakâr ile modernist icra pratiklerine dair önyargıların yıkılması”*

*Ulusal çalgı icracılarının kişisel gelişimleri ve öğrencilerin gelişimleri açısından önemli bir çalışmadır”*

### **c. Araştırma Açısından**

*“Tasarladığım müzikte kullanacağım enstrümanlar üstünde, hikâyeye uygun yeni tınılar aramak”*

*“Yeni yazılan müzikleri inceleyecek olan genç besteciler için iyi bir kılavuz olacaktır”*

*“Tarih bilincinin sanat yoluyla da desteklenerek tarihe ilginin artmasını destekler niteliktedir”*

*“Tarih ile sanatın buluşması”*

*“Malzemelerin yeniden ele alınarak yeni tür yaratıların da kendilerini T. C. Kuruluşundaki en büyük zaferlerden birinin (Çanakkale Savaşları) değerlendirmesini sağlamaları”*

*“İzlenimci eserlerin üretimi, bir tür araştırma problemi ve konusu olarak gerekli olabilir”*

*“Birliktelikleri aşına olunmamış enstrüman gruplarının yaratacağı ses dünyasına, atmosferine dair büyük katkıları olacaktır”*



“Kültürel hafızanın canlı tutulması ile bu konudaki sanatsal üretimin artması ve anlaşılabilir yönünün artması olabilir”

“Bestecilerin genelde ilgi alanında olmayan ulusal çalgıların besteciler tarafından detaylıca incelenmesi sağlanmış olacaktır”

*Bestecilik Açısından*

“Geleneksel enstrümanlar için yeni bir kompozisyon yazacak olmak”

“Yeni repertuar kazandırmak açısından çok değerli”

“Hem bestecilerimizin eser üretmesi ve ülkemizin çoksesli repertuarının geliştirilmesi için bir teşviktir; hem de Türk müziği sazlarının çoksesli müzik besteciliğinde kullanımının yaygınlaşması adına bir katkıdır”

“Konuda özgünlük”

“Yerel malzemelerle, evrensel alanın diyalog içerisinde yan yana gelmesi. Yeni tını dünyalarını denemek çok çekici gelmektedir”

“Besteleme konusunda şahsen ben daha önce hiç ele almadığım ve hiçbir yerde kullanmadığım sazlar üstünden hareketle şartlar el verdiğince yeni tını ve ses ortamları oluşturabileceğini yeni müzikal figürler, hareketler temalar oluşturmayı umuyorum”

“Atmosferi yaşayan bestecilerin eserlerini özgünlüğü hem kendilerine hem de başka bestecilere örnek olacaktır”

“Birlikteliklerine aşına olmayan enstrüman gruplarından duyulacak ses dünyaları, başka bestecileri, hayal dünyalarını besleyecektir”

“Yeni eser kaynakları sunması. Bestecinin ulusal bilincinin müziğine tesirinin artması ve potansiyel dinleyicisi ile yeni bağlar kurması veya ilişkilerini geliştirmesi”

“Bu projenin en önemli sonucu, çağdaş Türk müziği repertuarına 10 yeni eser kazandıracak olması”

Besteci ve danışmanların “Bu proje başka nasıl yapılabilirdi?” sorusuna verdikleri cevaplar.

“Geleneksel enstrümanlardan oluşan topluluk fikirlerini olumlu buluyorum”

“İleri de daha büyük çapta da düşünülebilir (Senfoni orkestrası ve Türk sazları ile) Şu hali de benim için çok olumlu ve tatmin edici bir mahiyettedir”

“Bestecilerin mekâna davet edilip, kaldıkları süre içerisinde projenin tamamlanması”

“Geniş bir ensemble için besteler istenebilirdi”

“Benzer tarafı ile yaklaşımla fakat işin, enstrüman, çalgı ortamı daha farklı biçimlendirerek olabilirdi. Örneğin, insan sesi ve piyano için şarkılar şeklinde ya da lise (güzel sanatlar lisesi) seviyesinde korolar için konuyla ilgili şiirler üstüne besteler halinde olabilirdi”

“Bir gün daha eklenerek ve ilk gün gezi planlanmayarak. Onun dışında da gayet mantıklı”

“Bu projeye ek olabilecek görüşüm: Süreklilik sağlaması adına bir düzenlilik içermesinden yanadır. Takvim olarak bu düzende devam etmesi, orkestrasyonun sabitlenmesi projeyi daha seçkin markalaşacak bir noktaya getirebilir”



“Gelibolu savaşlarının bir parçası olmuş diğer ulusların bestecilerinin de katılımı ile kültürlerin tarihsel açıları, duygudaşlık yönleri bakımından benzerlik ve farklılıkların ortaya çıkması sağlanabilirdi”

“Çanakkale savaşı bir Türk destanı olmasından öte Türk milletinin, Dünya'ya entegre olması sürecinin mümkün olabilecek en asil başlangıçlarından biridir. Daha Cumhuriyet ilan edilmese dahi savaş boyunca ve savaş sonrası Gazi Mustafa Kemal'in sahip olduğu vizyon; sadece bir ülkenin değil tüm insanlığın yolunu aydınlatan bir meşale, benzersiz bir tekâmül örneğidir. Bütün bu yazdıklarımın sebebi; bu bestelerin tüm uygar insanlığın kullandığı tüm enstrüman ailelerine açık olarak yapılması dileğimi ifade etmektir. Ama şu anki konsept ne gerektiriyorsa en iyi şekilde uymaya çalışacağım”

“Bir çalgı topluluğu belirlenebilir ve tüm besteciler aynı topluluk için müzik yazması istenebilir.

“Proje çok çeşitli biçimlerde yapılabilir fakat şu anda gerçekleşen yöntemin çok verimli olduğu kanısındayım”

Besteci ve danışmanların “Benzer projeleri tarihimizin hangi önemli günleri ve haftaları için önerirsiniz?” sorusuna verdikleri cevaplar.

“Tarihimizin önemli her günü için mutlaka böyle projeler yapılmalıdır. Ancak sanatçıların tamamen özgün fikirlerinden oluşan projelerinde tasarlanması ve desteklenmesi gerektiğini düşünüyorum”

“Meslek büyüklerimle aynı projede yer almak çok kıymetli ve heyecan verici”

“İstanbul'un Fethi, Zafer Bayramı ve zafere giden kurtuluş savaşı süreci”

“Dumlupınar Meydan muharebeleri, Pireveze deniz savaşı”

“İşçiler ve köylüler için önerilebilir. Zor günlerden geçilen 1 Mayıs. Harf İnkılabı olabilir”

“Bence Türk tarihi, bu toprakların tarihi kadar bu alanda verimli başka yer zor bulunur. İstanbul'un kurtuluşu, Afyon Kocatepe, İzmir'in işgali vb. Türk toplumunu derinden etkileyen, heyecanlandıran çok sayıda önemli olay bize hareket noktası oluşturabilir”

“30 Ağustos 1922 ve 26 Kasım 1922 tarihlerinin yıl dönümleriyle Cumhuriyetimizin 100. Yıl dönümü için”

“Cumhuriyetin kuruluşu, ülkemiz için en önemli değerler içerisindedir. Bunun yanı sıra ülkemizde yaratmayı hedefleyebileceğimiz, müzik adına özelleştirilebilecek bir gün veya hafta protokollerle sağlanabilir”

“Sarıkamış ve Gaziantep direnişleri mübadele ve muhaceret durumları”

“Türk ulusu Çanakkale ve Kurtuluş savaşlarında gösterdiği sıra dışı başarı, belki de emperyalizme ve dolaylı olarak kapitalizme vurulmuş son efsanevi darbedir kanaatimce... Bu sebepten dolayı aynı proje Kurtuluş Savaşı içinde oluşturulabilir”

“Tüm ulusal bayramlar, önemli günler, kahramanlık ve zafer yıldönümleri için bu tarz bir çalışma olabilir”

“29 Ekim, 19 Mayıs ve 23 Nisan haftaları için benzer projeler gerçekleştirilebilir ve bu sayede repertuara birçok yeni eser kazandırılabilir”



Besteci ve danışmanların “Projeye yönelik düşüncelerinizi tarihe not edebilmek için yazabilir misiniz?” sorusuna verdikleri cevaplar.

“Bu proje yapıldığı için kendimi minnettar hissediyorum. Böyle projelerin daha fazla yapılmasını temenni ediyorum”

“Burada bulunup bu topraklarda yaşanmış büyük mücadeleyi dinlerken, o mücadeleyi verme uğruna hayatlarını kaybetmiş binlerce şehidimizin vücutlarının o an bastığımız toprağın altında yatıyor olduğunu bilmek başka hiçbir şekilde yaşanmayacak tarif edilmez bir duyguydu. Bu duyguyu ve yaşayan mücadeleyi müziğimle anlatabilme fırsatını bana tanıdıkları için projede emeği geçen ve projeye destek olan tüm kişi ve kurumlara gönülden şükranlarımı sunarım”

“Bu proje yapıldığı şekliyle ülkemizde ilk defa uygulanmaktadır. Geleceğe kültürel bir miras bırakılması açısından yararlı ve özendirici bir rol oynamaktadır”

“Projede yer alan çok değerli ülkemiz sanatçılarıyla bir arada bulunmak büyük mutluluktur. En eski çağlardan beri müziğin/tiyatronun son derece etkili olduğu topraklarda yeniden müzik için bir araya gelmek Çanakkale savaşlarının kazanılması için bir araya getirilen insan ve malzeme kaynağı (Arabistan’dan Kafkaslara, Güney Akdeniz’den Balkanlara en uç köşelere kadar) düşünüldüğünde zor olmasa gerek ancak beste çalışmalarımızda farklı dünyaların seslerini felsefi olarak bir araya getirmek de farklı bir meydan okuma olarak karşımızda. Yaşanmış efsaneler ve müzik sanatının birleşmesi noktasındaki bu projede emeği geçen başta sn. Uğur Türkmen hocam olmak üzere tüm şahıs ve kurumlara geleceğin kültürünün yaratılması için çok önemli bir mevzi yaratıyorlar”

“Yakın tarihimiz içinde yaşamımızda bu denli belirleyici, bu denli büyük ve uluslararası etkisi olan bir başka olay yok. Özellikle insani değerleri açısından, insanın insana yaptıkları açısından bu projede yer alan temalar/konular hepimizin, vatanını, toprağını, insanını seven tüm ulusların ve insanların ortak değerleri içinde yer alırken, öte yandan insan olmanın erdemini ortaya koyan bu özel projede pek değerli bestekar arkadaşlarımla birlikte, bir arada çalışmak, bana yeniden o dönemin kolektif ruhu ve heyecanını yaşatmaktadır”

“İnanmak ve anlam. 1915’i bu iki çerçevede değerlendirmek ve liyakat sahibi insanların buluşması; yıllarca yaşayacak sonuca sebep olacaktır diye düşünüyorum”

“Projenin yapısı itibarıyla ilk defa gerçekleşen bir şeyin içerisinde, çok kıymetli isimler ile bulunmak onur verici. Bu ve bunun gibi projeler kendi değerlerimizi yüceltecektir. En büyük temennim bu ve bunun gelişeceği muhtemel projelerin ülkemizin çeşitli bestecileri ve icracıları tarafından benimsenip devam ettirilmesi, kendi renklerimizin çoğalıp çeşitlenmesi yönündedir”

“Müziğin ve anlatının birbirine üstün gelme çabası olmadan bir bütün olarak, birbirlerini tamamlayarak kültürel ve tarihsel hafızanın tazelenmesi ve aktarılması fikri, çabası heyecan verici. Proje her anlamda, tarih, mekân emek sarf edilmiş ve övgüyü hak etmektedir. Proje aynı zamanda tarihsel, kültürel, pedagojik ve sanatsal üretim alanlarını bir araya getirmesi bakımından yukarıda sözü edilen amaç ve üretim için inanılmaz başarılı bir ortam ve iştah yaratmakta, ulusal bilincin gelişmesini tetiklemektedir”

“Zaten önceki cevaplarımda gayet yeterli anlattım; dilerim ki, tüm bestecilerin güç birliği, unutulmayacak bir etkinlikle noktalanır. Umarım ben ve projeye katılan tüm hocalarım, meslektaşlarım ve taşıdığımız o asil kanın hakkını vereceğiz”



“Müzik, bir ulusun gelişiminin önemli unsurlarından biridir. Ulusal müzik repertuarımıza kazandırılacak her eser toplumun gelişimi, birlik ve beraberliğine katkı sağlayacaktır. Çünkü, müzik insanları birleştirir”

“Meslek büyüklerimle aynı projede yer almak çok kıymetli ve heyecan verici”

“Söz konusu eserlerin Çanakkale’yi konu edecek olmasını çok önemli buluyorum. Sanatın tarihle buluşarak kültürel belleğe önemli bir katkı sağlayacak olması projenin en güçlü tarafı olacaktır”

## 2. Bestecilerin; besteleme yönelimleri ama özellikle tarihi alanı gezmelerinin üretimlerine nasıl etki ettiği üzerinde düşünceleri nelerdir?

### Oğuzhan Balcı

“Bir An 4 Ruh”

Ney - Klasik Kemançe - Tanbur - Kanun - Ud - Viyolonsel İçin

“Benimle birlikte toplam 10 besteci 10 yeni müzik yazdı. Bu projenin şöyle bir çekici tarafı var özellikle Avrupa’da ve Dünyanın birçok yerinde büyük orkestra eserlerinin haricinde küçük ansamblılar için yazılmış müzikler çok ilgi görüyor ve bu ansamblılarda çeşitli geleneksel çalgıların kullanıldığını görüyoruz ve bizim Türk çalgılarımız bu işler için fazlasıyla uygun, hele ki Türk çalgılarını çalan icracılarımız bu işte çok ustalaşmış durumdadır. Ama onlar için yazılmış yeni eserler az, dolayısıyla bu projede hem bizim Şanlı tarihimizde yeri olan Çanakkale Zaferi ve Çanakkale zaferine gelen savaşlarla alakalı mevcut hikayeler veya hayal ettiğimiz birtakım hikayeleri müziklendirdik ama burada keman, viyola, piyano gibi viyolonsel gibi çalgılar olduğu kadar ayrıca bizim Türk müziğinde kullandığımız çalgılarımız da yer aldılar. Biz onları birer böyle ses makinesi olarak düşündük aslında onlardan alabileceğimiz ne varsa bunları almaya çalıştık ve ben de bir müzik yazdım. 1 an 4 ruh isimli bir müzik benim yazdığım müzik bu müzikte ben var olan bir hikâyeyi değil, kendi zihnimde tasarladığım bir hikâyeyi anlattım ama bence böyle bir şey kesinlikle olmuş turada inanıyorum. Öyle bir an oluyor ki, hem bizden hem de karşı taraftan 2 genç evladın aynı anda kurşun yiyip Öldükleri anı tasvir etmeye çalıştım ama o 1 an 4 ruh dedim. Buradaki 4 ruh, 2 asker ve onların anneleri birisi belki Anadolu’nun herhangi bir köyündeki bir anne, birisi de başka bir kıtadaki bir anne, kendi evlatlarının vurulduğunu bilmiyorlar ama bir iç acısıyla bir sızıyla, bir kalp ağrısıyla bir anda bunu hissettiklerini varsaydım, 2 kişi anında zaten hayatlarını kaybediyor ve içi cız eden 2 anne. Dolayısıyla 1 an 4 ruh, aynı anda vefat eden 2 askerin ve onların annelerinin o anlık ruh hallerini tasvir etmeye çalıştığım bir müzik oldu”

### Gizem Alaver

“Safiye”

Klasik Kemançe -Ney -Kanun -Ud -Tambur -Bağlama -Viyolonsel İçin

“Benim yazdığım müzik cephede hemşire olarak görev yapan Safiye Erbi’i anlatıyor, ismi Safiye. Müziğin. Türk müziği sazları, kanun, ney, kemançe ud, tambur ve viyolonsel için bir müzik yazdım. Bu müzikte Safiye Erbi’i anlatmaya çalıştım. Biliyorsunuz bu savaş çok kaotik bir ortamda gerçekleşti ve aslında zeytin ağaçlarının altında gerçekleşti. Zeytin ağaçları da barışın sembolüdür. Bu ikili atmosferi ben müziğim de yansıtmaya çalıştım. Bir anda kavga gürültü koparken, sonrasında da bir şükran duası gibi melodik tatlı bir temayla aslında o kahramanlara teşekkür etmek istedim”



### **Eray Altınbüken**

“Ateşe Karşı”

Ney - Klasik Kemeñçe - Ud -Keman - Viyolonsel - Piyano İçin

“Benim eserim de kara savaşlarının başladığı çıkarma sabahını anlatıyor. O sabah çeşitli kıyıya yakın noktalarda nöbette olan ancak sayıca çıkartma başka yere beklendiği için sayıca gelecek kuvvetlere, aslında karşı koyacak büyüklükte olmayan birliklerin gerçekten alaydan gelen birlikler oraya intikal edene kadar verdikleri büyük bir mücadele var, kendilerini feda ederek verdikleri büyük bir mücadele. Benim eserim de adı **Ateşe Karşı** oradaki büyük mücadeleyi ve gerçek güç gelene kadar son noktasına kadar dayanma çabasını duygu olarak müziğime yansıtmak istedim”

### **Hasan Barış Gemici**

“...Onlardan Ya da Bizden...”

Kemeñçe -Ney -Kanun -Keman-Viyola -Viyolonsel -Piyano İçin

“Onlardan ya da bizden 21. Yüzyıldan Çanakkale Savaşı'na veya dünyadaki bütün savaşlara bir bakış açısı sunmak için bestelendi. Umarım dinleyiciye böyle hissettirir”

### **Hasan Uçarsu**

“Yüksek Ruh”

Klasik Kemeñçe - Kanun İçin

“Hepimizi alana götürüp o oradaki tarihi alandaki olan olayları uzman bir rehber eşliğinde bizlere ayrıntılı olarak bilgilendirip, o günleri yeniden yaşamamızı o günler hakkında bilgi edinmemizi sağladıktan sonra eserlerin beslenmesine geçilmesidir. Bu da çok özel bir durum olarak benim zihninde yer etmiştir. Bir diğer özelliği sadece batı müziği çalgıları ya da sadece Türk müziği çalgıları değil, her 2 çalgı grubunu da besteciler için imkanları dahilinde sunmuştur. Arkadaşlarımızın, meslektaşlarımızın çoğu bu sazları bir arada kullanarak daha farklı bir tını daha farklı renklere giderek dönemin ruhunu anlatan eserler bestelemişlerdir. Ben çoğunluk üretimimde Türk müziği enstrümanlarını eserlerimde kullandıysam da burada ilk kez tamamen 2 tane Türk müziği sazını bir arada kullanma fırsatını buldum. Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün sözlerindeki birebir vurguladığı durumu ele almak istedim. Mustafa Kemal'in Rusen Eşref'e verdiği bir mülakatında bomba sırtındaki çarpışmaları şöyle nakleder. Türk askerlerindeki ruh kuvvetini gösteren hayret ve tebrike değer bir örnektir. Emin olmalısınız ki, Çanakkale muharebesini kazandıran bu yüksek ruhtur. Bu büyük ruh sözü benim çok çok ilgimi çekti ve buna saplandı, eserimin adını da bu koydum fakat bu nasıl bir ruh halidir, bu nasıl bir ruh halinde bu yaşanır kendi kendime bu soruları sordum ve kemeñçe ve kanun için yüksek ruh adlı bu müziği ne kadar yaklaşılabildim O ruh haline onu bilemem ama kendini o insanların yerine bir parça koymam mümkün değil, ama koymaya çabalayarak o gezdiğim yerlerdeki atmosferi gözlerimde yeniden yaşatarak yapmaya çalıştım”

### **Evrin Demirel**

“57”

Ney - Kanun - Ud - Keman - Viyola - Viyolonsel - Piyano İçin

“Benim 2 dedem Çanakkale gazisi o yüzden bu projede yer almak benim için başka bir heyecan. Ben 57 alayı konu aldım müziğimde oradan aldığım bir izlenimin peşine düştüm. Bu nasıl bir izlenim ve ben bunu nasıl müziğe yansıtan bilirim, bunun üzerinde düşündüm. Alayın, birlikte güçlü duruşu, umutsuzluğa kapılması, tamamen neredeyse yok olması, tekrar





toparlaması büyük bir mücadele müzikte bu var. Fakat tabii ki bir hikâyeyi sanki hani bir programlı müzik gibi ya da bir bale müziği gibi anlatan bir müzik değil bu. Bu bir his üzerine bir izlenim üzerine kurgulanmış bir müzik. Türk müziği sazları ve batı müziği sazları bir arada. Çok büyük bir mirası devir alıyoruz bu coğrafyada, yerel müziklerimiz Osmanlı'dan miras aldığımız müzikler, milletlerden dinden dilden, her şeyden ari önemli bir miras. Müzik çünkü bütün dünyadaki insanların belki ortak en büyük paylaşım alanı diyebiliriz. Buradan bize miras kalan makamlar var. Bu makamları icra edebilen çalgılar var ve icracılar var bu projede onlar var. O bakımdan çok kıymetli. Ben de doğduğumdan beri işittiğim birtakım müzikleri, bir tasarımcı, müzik tasarımcısı olarak. İfade ettiğim, tasarladığım müziğin içine nasıl koyarım bunun peşindeyim. O yüzden bu projeye davet edilmek benim için çok önemliydi. Kendi ülkemde kıymet görmek tabii ki çok önemli ve o bakımdan kendimi çok mutlu hissediyorum.”

### **Yusuf İzzeddin Mesçi**

“Şarapnallere Tesadüf”

Ney-Klasik Kemençe -Kanun -Keman -Viyola -Viyolonsel -Piyano İçin

“Ersin Antep hocamın bana adaşım olan birinin hikayesini anlatmasıyla benim kafamdaki müzik canlanmaya başladı. İzzeddin Çalışların bir anısını anlatmıştı. Atatürk ondan bir ricada bulunuyor. Atatürk'e, sadakatinden vefasından dolayı emrini sorgulamadan yerine getiriyor, işte görevi de bir orduyu alıp Atatürk'ün gösterdiği mevziye getirmek. Bu hikâyeden esinlenerek bir müzik besteledim. Benim müziğim ney, Klasik kemençe, Kanun, piyano ve yaylı sazlar, keman, viyola ve çello için müziğin ismi **Şarapnallere tesadüf** 2 bölümden oluşuyor, ilk bölümde o şarapnel mermilerinin bölgeye ismini verecek kadar etkili olmasını düşünmüştüm ve daha efektif bir kurgu vardı orada olabildiğince atmosferi resmetmeye çalıştım. İkinci bölümde İzzeddin Çalışların anısı üzerine bestelemiştim, birtakım kurgular var, efektif kurgular var perküsyon sayılabilecek efektler var. Ve aslında şunu yapmış oluyoruz, direkt geleneksel sazlar için bir kıyafet dikmiş oluyoruz yani herhangi bir kıyafeti onların üzerine göre daraltıp biçmiyoruz da yeniden onlar için dikmiş oluyoruz.”

### **Mesruh Savaş**

“Morto Koyu”

Klasik Kemençe -Viyolonsel -Piyano İçin

“Çok yerler gezdik ama kişisel olarak beni en çok etkileyen zannederseniz, Şehitler abidesinden denize baktığımda hissettiğim O genel duygu durumu oldu çünkü abide çok güzel tasarlanmış düşünülmüş, böyle sırtını karaya vermiş ama denizden gelene de bir yandan muzaffer bir edayla bakarken bir yandan da hani bir daha gelmeyin isterseniz der gibi varlığını da hissettiren bir tavır var. Sonra kafamı aşağı döktüğüm de böyle deniz çok güzeldi, çok durgundu ama oranın Morto koyu olduğunu öğrendim. Türk veya yabancı onlarca asker yatıyor suyun altında bunu biliyorum böyle bir deniz savaşlarının sebep olduğu yüzle istinaden Morto koyu adında bir eser besteledim ben. Eseri kemençe, viyolonsel ve piyano için bestelediğim ve O abidenin varlığını böyle. Vatan ananın varlığı gibi bir yakıştırma ile bir soyut yakıştırma ile şekillendi kafamda ve sanki suların altındaki şehitlerimizi bir ninni söylemiş gibi tasarladım ben müziğime. Evet siz oradasınız ama biz buradayız der gibi. Morto koyu esasında bu sözünü ettiğim 3 çalgı için bir ninnidir. Vatanın onlara borcudur, yaptıklarına karşılık bari uykularını huzur içinde geçirmelerini sağlamak için bir borcun ifadesidir gibi tasarladım müziğimi”

### **Tolga Taviş**

“Doktor ve Oğlu”

Ney- Bağlama -Keman – Viyolonsel- Piyano İçin



*“Doktor ve oğlu keman çello, piyano, ney ve bağlama için yazdığım sözsüz mersiye alt başlığını kullandım. Kısacık bir müzikal şiir, söz şiir. Bir doktor cephede çok değerli olan morfinin kurtulma şansı olmayan oğluyla karşı karşıya kaldığında O na vermekten imtina ediyor ve hastayı serin bir yere götürün diyor. Bu tabii biliyorsunuz masallar hikayeler, çocukları uyutmak, büyükleri uyandırmak içindir. Ben de bu hikâyeyi bir gün uykudan uyanırız umuduyla müzikleştirmeye karar verdim. Kabaca da olsa şunu söyleyebilirim, Doktorun oğlunu az sonra nefesini verecek olan oğlunu ney biraz canlandırıyor, doktoru bağlama biraz canlandırıyor ve yaylı trio adını verebileceğimiz çello, keman ve piyanoyu savaşın o kaotik atmosferini kullanmak için kullandım. Ufak bir anlatıydı. Bu projede tuzum olduysa ne mutlu bana diye düşünüyorum”*

#### **Can Aksel Akın**

*“Ardından”*

*Ney--Divan Sazı ve Cura -Konuşma Sesi -Viyolonsel- Piyano İçin*

*“Yaptığım müzikte farklı metaforları kullandım. Ney bağlama ve piyano viyolonsel enstrümanları kullandım. Bağlama sanatçıları aşıklar bir Türkü yakarlar ama ben o şekilde kullanmak istemedim. Kendi yazdığım bir şiir vardı bu şiir okunuyor bestenin belirli bir kısmından itibaren. Sonuçta burada çok büyük savaşlar yaşandı ama barışa giden müthiş bir yolculuk vardı ve her zaman için müziğin sonunda bir umut olduğunu vurgulamak istedim”*

**3. İracıların özellikle tarihi alanı gezmelerinin üretimlerine nasıl etki ettiği üzerinde düşünceleri nelerdir?**

#### **Cihat Aşkın / Keman**

*“10 tane hikâye aslında 10 tane büyük eseri barındırıyor içerisinde, onun içinde birleştiği felsefe çok önemli. Siz o felsefeyle, o fikirle farklı yerlerde eserleri sergilediğiniz zaman sadece müzisyenleriniz veya bestekârlarınız değil ama. O felsefenin doğduğu topraklar, o felsefenin sahipleri, o felsefenin kendisi de Dünyanın değişik insanlarına gidecek ve o insanların akıllarından bir daha çıkmamak üzere yerleşecek. Biz bunları yaşatabilirsek ancak kendimiz yaşarız diye düşünüyorum. Bu bakımdan Çanakkale 10 hikâye 10 besteci projesi sadece bizler için önemli değil ama bizim kültür ve sanat tarihimiz açısından da hem siyasi yönüyle Hem sosyolojik yönüyle çok önemli bir proje olduğunu düşünmekteyim”*

#### **Ayşegül Kostak Toksoy / Kanun**

*“Bestecilere hem batı çalgıları hem de Türk çalgılarının bir arada bulunduğu bir özgür yaratım ortamının sağlandığı böyle güzel bir proje olması çok önemli çok bu anlamda çok etkili olacağını düşünüyorum. Ortaya çıkan eserlerden belli. Bizler de ben klasik çalgılardan birini çalıyorum Türk müziğinde kanun icracısıyım ve bu anlamda çok heyecan verici buldum. Bütün parçaları, her birinin yarattığı o duygu atmosferine onun da dinleyenlere muhakkak çok olumlu, çok güzel bir şekilde ulaşacağını düşünüyorum”*

#### **Sarper Eroğlu / Ud**

*“Bu proje için arandığım da açıkçası bu kadar kapsamlı ve derin duyguları barındıran bir proje olduğunu düşünmemiştim ilk etapta, sonrasında bize ilk İstanbul’da projeler bu projenin provalarına başladığımızda bestecilerin buraya getirilip bir takım hikayelerle ve bu hikayeleri, kendi duyguları ve müzikle resmettiklerini duyduğumda bu işin evet başka bir iş olduğu düşüncesine büründüm ve işin içine girdikçe aslında bu projenin ne kadar kapsamlı ve derin bir amaca hizmet ettiğini hissetmeye başladım. Tabii bu işin içine girmeye başladığımızda 10 tane farklı bestecinin bu hikayeleri 10 tane yeni müzikle anlatacak olması, heyecanlandıran*



*başka bir unsur oldu. Bizim de bu projenin son ayağı diyeyim sahnedeki icrası müziklerin burasından hani bir yerinden tutmamız bizim için ayrı bir gurur noktası”*

#### **Kahraman Şeref / Viyola**

*“Okulda okuyan konservatuvar öğrencilerinin yazdığı besteleri seslendirmek gerçekten aslında ilk başta çok zor. Onlara bir müzisyen bulabilmek, bunları tekrardan önemli yerlerde seslendirmek. Onlar adına çok zor ama bu festivaller bu organizasyonlar sayesinde hem de çok değerli müzisyenlerle beraber bu bestelerin seslendirilmesi çok önemliydi. Cihat Aşkın gibi aramızda çok önemli bir müzisyen var, kemancı var. Kendisinin bu organizasyonda olması çok büyük bir şanstır. Onun ardından tabii ki modern müzik, modern besteler Türkiye’de gelişmesi gereken başka bir nokta”*

#### **Hatice Doğan Sevinç / Kemeçe**

*“Her besteci bize eseri icra etmeden önce eserin hikayesini anlattı. Bu çok önemli bir şey çünkü her hikâyeyi siz icra ederken yaşıyorsunuz. Bir annenin hıçkırışını da duyuyorsunuz. Bir annenin evladını, beklentisini de duyuyorsunuz, dinliyorsunuz. Bu gerçekten notalara dökülmüş bir şekilde karşınıza çıkıyor. Bizim bunları bilmemiz çok önemli çünkü bizler de icracı olarak bunu parmaklarımızla sizlere yansıtmak durumundayız.”*

#### **Hasan Vapur / Bağlama**

*“Bestecilerimiz sağ olsunlar 10 tane beste yaptılar. Biz de onları icra etmeye çalışıyoruz. Çanakkale Zaferi ruhunun maneviyatını hissederek de icramızı güzel bir şekilde yapmaya çalışacağız. Bu projede bulunmak benim için çok değerli. Manevi anlamda özellikle Türk tarihinin en önemli zaferlerinden bir tanesi”*

#### **Göknil Bişak Özdemir / Tanbur**

*“Ülkemiz için toplumumuz için çok önemi olan bir yer Çanakkale. Hatta bugün belki yaşamımızı borçlu olduğumuz değerler burada ve bize bugünkü yaşamımıza .. Etkileniyorum da açıkçası yani çok eserlerde çok önemli hikayeler var. Bu projeyi şu açıdan çok önemli buluyorum, bu kadar önemli olan bir merkezde Çanakkale’de çok önemli hikayeler üzerine yapılmış çok özel besteler ve hikayeler üzerine yapılmış besteler ve onları icra ediyoruz. Bu çok özel bir şey ve bu icralar Türk müziği, batı müziği çalgılarını bir araya getiriyor”*

#### **Gökhan Aybulus / Piyano**

*“10 besteci 10 farklı eser yazdı bu proje için burada yaşanan savaşların öykülerini veya kendi kafalarındaki birtakım hayali öykülere dayanarak birtakım eserler yazıldı modern eserler, bunların içeriklerini bildikten sonra hikayelerini bildikten sonra gerçekten çalmak, o eserleri dinlemek çok büyük bir insanda his uyandırıyor. Bu nasıl bir his. Ben bile çalarken bazen tüylerim diken diken oluyor gerçekten, bu eserleri icra ederken”*

#### **Eyüpcan Açıkpazu / Ney**

*“Çanakkale'nin birleştirildiği var Milletimiz için, ben de geleneksel enstrüman çalan bir icracıyım ve yeni müziklerde yer almak gerçekten heyecan verici”*

#### **Dilbağ Tokay / Çello**

*“İlkokul sonrası başladığım konservatuvar hayatım boyunca ve sonrasında da profesyonel hayat boyunca verdiğimiz konserlerde her zaman klasik batı müziği enstrümanlarıyla birlikte yer aldık. Konserler verdik, kayıtlar gerçekleştirdik ama ilk kez bu proje sayesinde Türk müziği enstrümanlarıyla birlikte bir konserde bir kayıtta yer alıyorum. İlk davetten itibaren çok heyecanlı olduğum bir proje, akabinde provalar buraya*



*yolculuğumuz buradaki provalarımız, ses kayıtları alışı, bestecilerimizle birlikte eserleri keşfedişimiz bu topraklarda atalarımızın yaşadıklarını, tekrar hayata bizle beraber yaşama döndürmek çok çok özel benim için. Hepimizin birbirimize ihtiyacı var alanlarımızda özel olabiliriz hepimiz biricimiz ama birlikte olduğumuz zaman çok özel şeyler ortaya çıkarıyoruz”*

## SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Besteci görüşleri üzerine yorum;

Oğuzhan Balcı / Bestecinin var olan bir hikâyeyi değil zihnin de canlandığı bir hikâyeyi ele alması hem bizden hem de karşı taraftan iki askerin vurulup, kurşun yiyip ölmeleri ve annelerinin çektiği acıları hissetmesi ve notalara dökmesinin tarihi alanı gezmesinin etkili olduğu düşünülmekte.

Gizem Alever’in bir kadın olarak hemşireyi konu edinmesi oldukça anlamlı. Bir yanda bölgede sıkça rastlanılan ve barışın sembolü zeytin ağaçları, diğer yanda savaş meydanında yaşananlar besteciye ilham vermiş.

Eray Altınbbüken / Tarihi alanı gezi sırasında sıkça dile getirilen kahramanlık hikayelerinden biri bestecinin konusu. Savaş meydanlarında en çok dile getirilen “azlık ve çokluk”, “mücadele”, “feda”, “dayanma” gibi yaşananlar ve tabii sonuçları bestecinin de dikkatini çekmiş. Kabatepe, Arıburnu ve Sedülbahir de yaşananlar bestecinin ilham konusu olmuş.

Hasan Barış Gemici / Bestecinin bugünden dünü anlayabilme çabası eserinde de hissediliyor. Üç geleneksel çalgının yanında üç yaylı çalgı onların ve bizim askerlerimizi resmetmekte. Piyano ise denizi ve boğazı temsil ediyor.

Hasan Uçarsu / Bestecinin rehber eşliğinde ayrıntılı bilgiler alınması suretiyle alanı gezmelerinin etkili olduğunu sıkça dile getirmesi oldukça dikkate değer. O günleri yeniden yaşadığını, bilgilendiğini belirtmesi de eserine yön verdiği söylenebilir. Dakikalar belki saniyeler için ölecek olan Türk askerlerindeki ruh durumunu iki Türk enstrümanı ile betimlemesi de bestecinin ruh halini göstermesi açısından önemli bir sonuç.

Evrin Demirel/ Bestecinin dedesinin de Çanakkale gazisi olması, alanı gezerken farklı duygular içinde olması, heyecanını dile getirmesi, 57. Alay hakkında bildikleri ve duydukları, yaşananları yerinde görmesi bestecinin eserine etki ettiği düşünülmektedir.

Yusuf İzzeddin Mesci / Bestecinin kendisi de bir Gelibolulu olan müzikologdan hikâyeyi duyması, mevzii görmesi, anılardan ve atmosferden etkilenmesi esere yön vermiş.

Mesruh Savaş / Tarihi alanı gezerken hangi hikâyeyi ele alacağına karar veren besteciler arasında sayın Savaş bulunmakta. Ninni, borç, huzur kelimeleri ve söylemleri arasında yer alması ise bestecinin ruh dünyasını ve alandan etkilenmesini yansıtmakta.

Tolga Taviş / Bestecinin doktor ve oğlunun yaşadığı “kaotik atmosfer” olarak betimlediği anı bestelemesi alanda sıkça rastlanılan ve anlatılan doktor asker karşılaşmalarından etkilendiğinin de bir sonucu. Eserde, doktoru bağlama, oğlunu ise ney canlandırıyor. Kaosu ve acımasızlığı ise, keman, çello ve piyano.

Can Aksel Akın/ Bestecinin alan gezisi sırasında da olarak dile getirdiği “barışa giden yolculuk”, “umut” hissiyatları müziğine de etki etmiş. Akın, günümüz modern müziğinin bir aşığı olarak karşımıza çıkmakta.

İcracı görüşleri üzerine yorum;



Cihat Aşkın/felsefe, siyasi ve sosyolojik yönler dikkat çektiği hususlar olmuş.

Ayşegül Kostak Toksoy/Türk ve batı müziği çalgılarının etkileşimi ve kendisinde yarattığı heyecan, icra sırasındaki duygu atmosferi icracı için oldukça etkili.

Sarper Eroğlu/projenin amacı ve kapsamı, bestecilerin üretimleri, işin ciddiyetini provalar sırasında hissetmesi, heyecanı icrasına etki ettiğini belirtmesi dikkat çekici.

Kahraman Şeref/ Proje kapsamındaki eserleri modern müzik, modern besteler olarak tanıtması ve bu besteleme yöneliminin Türkiye’de gelişmesinin önemine değinmesi sanatçının bakış açısını göstermekte.

Hatice Doğan Sevinç/Sanatçı; bestecilerin hikayeleri anlatmasından etkilendiğini ve bu durumun icrasına yansıdığını belirtmiştir.

Hasan Vapur/Sanatçı hissederek çalmanın önemine değinmiştir.

Göknül Bişak Özemir/Sanatçı hikayelerden etkilendiğini ve icrasına yansıdığını belirtmiştir.

Eyüpcan Açıkpazu/Yeni müzikler icra etmenin heyecan verici olduğunu söylemiştir.

Dilbağ Tokay/İlk kez böylesi bir proje, konser ve kayıta yer almasının verdiği heyecanı, eser açıklamaların kendisinde yarattığı farkındalığı, keşfedişleri ve birlikte üretimleri önemsendiğini sanatçının söylemlerinden anlaşılmakta.

### ÖNERİLER

Ülkemizde Dumlupınar Meydan muharebesi, Malazgirt ve daha nice sayısız kahramanlık hikayesinin olduğu tarihimiz var. Mutlaka benzer projeler için farklı yer ve zamanlardaki değerlerimiz içinde geliştirilmeli.

Türk ve batı sazlarının kullanılması ortak bir müzik dilinin paylaşılması bakımından da önemsenmelidir.

Hikayesi olanalar kadar, bestecinin ortam ve yaşanılanlardan etkilenecek kurguladığı bestelediği eserlere de fırsat verilmelidir.

İlham verici hikayeler yeni ve özgün eserlerin üretilmesine fırsat verecektir. Bu hikayeler araştırılmalı ve paylaşılmalıdır.

Projenin, eğitim açısından; repertuara yeni eserlerin kazandırılması, geleneksel çalgılarla batı müziği çalgılarının birlikte kullanılması, eğitim dağarcığına ve literatürüne katkı sağlaması bakımlarından katkı sağlayacaktır.

Projenin, icracılık açısından; icracılara yeni deneyimler kazandıracağını, çalgı repertuarına katkı sağlayacağını, yeni repertuar ve eserlerin icracılarca seslendirileceğini, geleneksel sazların farklı bir anlayışla icra edileceğini, yine geleneksel sazların birlikte çalma geleneğine yeni bir bakış açısı sunacağını, önyargıların yıkacaktır.

Projede görülmüştür ki, araştırmacılar açısından da önemlidir ve özellikle bestecilerin ilgi alanında olmayan Türk sazlarına ilgi artacaktır.

Bestecilik açısından proje, geleneksel enstrümanlar için yeni kompozisyon yazmanın verdiği imkanların anlaşılması sürecine katkı sağlamasıdır.

Tarihi alan gezilerinin bestecileri beslediği bu çalışmada anlaşılmıştır. Bu göz ardı edilmemelidir.

Rehber, ayrıntılı bilgilendirme, atmosfer de bestecileri etkileyen diğer unsurlardır.



Felsefesi, hikayesi, siyasi ve sosyolojik art alanı olan eserleri icra etmenin önemini de icracıların söylemlerinden anlıyoruz. Bu durumun icra pratiklerine de etki ettiği yine icracıların söylemlerinden anlaşılmakta ve bu sonuçlar bundan sonraki projelere yön verilmelidir.

Yeni ve modern bestelemeler icracıları da cesaretlendirmiş ve motive etmiştir.

İrcacıların eserleri besteciler ile birlikte prova etmeleri de en önemli sonuçlardan biridir. İrcacılar anlatılan hikayelerden, bestecinin eseri hakkındaki beklentilerinden oldukça etkilenmiştir. Bu durumunda bundan sonraki projelere örnek olacağı düşünülmekte ve önerilmektedir.

### KAYNAKÇA

- Akbulut, H. H. (2013). *Türkiye'nin Kültür Sanat ve Siyaseti*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Akingüç, G. (2020). Arıburnu Cephesi Yürüyüş Güzergâhı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Anar, T. (2019). Kalp kalesi, Ketebe Yayınları, İstanbul.
- Antep, E (2022). Kişisel Görüşme, 07. 01.2022, saat:19:00
- Atay, O. (2018). Günlük, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bahadıroğlu, Y. (2020). Bir Devrin Bittiği Yer Çanakkale, Panama yayıncılık, Ankara.
- Cündioğlu, D. (2019). Göz İzi, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Çanakkale Kahramanlık Hikayeleri “10 Hikâye 10 beste” Belgeseli/  
<https://www.youtube.com/watch?v=IwSn3QhVUyQ>
- Doğuduyal, M. (2016). Müzikten Söze, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Duygulu, M. (2008). Çanakkale Türkü Söyler, Yarımada Yayıncılık, İstanbul.
- Engin, V., Albayrak, M. (2017). Çanakkale 1915, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Ergül, E. (2019). Süvari Teğmen Safiyüddin Efendi'nin Çanakkale ve Kafkas Cephesi Harp hatıratı, Yeditepe Yayınevi, İstanbul.
- Gökçe, B. (2004). *Toplumsal Bilimlerde Araştırma*. Ankara: Savaş Yayınevi.
- Gözaydın, N. (2008). Kahramanlık Serhat Yemen ve Askerlik Türküleri, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara
- Gregory, A. H. (1999). *The Roles Of Music In Society: The Ethnomusicological Perspective*, Edit, Hargreaves, D.J., North, A. C. (1999). *The Social Psychology Of Music*, Oxford University Press, New York
- Güven, S. (1999). Toplum Bilim, Ezgi Kitabevi, Bursa.
- Helvacı, Z. (2006). *Kültürel Kimlik Bağlamında Müzik Kültürümüz ve AB Süreci*.
- Jahoda, G. (2011). *Sosyal Psikoloji Tarihi*. Ş. Başlı (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kurşun, Z., Satan, A., (2021). 100 Soruda Çanakkale Muharebeleri, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Margulis, V. (2011). Bagateller Op.14, Çeviren: Z. Lale Feridunoğlu, Bemol Yayıncılık, İzmir.
- Okyay, E. (2013). Ankara Devlet Konservatuarı, Sevda Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara.



Özkan, H. D. (2021). Safiye Hüseyin Korkuya Vakit Yok, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Say, A. (1996). Müzik Öğretimi, “Müzik Eğitiminde Evrim” Hector Vila-Lobos, Çeviren: Nüvit Beriker, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Simonton, D.K. (1999). *Products, Persons, and Periods: Histoeiometric Analyses of Compositional Creativity*, Edit, Hargreaves, D.J., North, A. C. (1999). *The Social Psychology of Music*, Oxford University Press, New York

Türkmen, U. Antep, E. (2023). Çanakkale Zaferi kahramanlık Hikayeleri Besteleri, Çanakkale Savaşları Gelibolu tarihi Alan Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Vakkasoğlu, V. (2018). Çanakkale’de Şahlananlar, Nesil Yayıncılık, Ankara.

Yıldızeli, İ. E. (2010). Büyükdedem Dr. Osman Şevki Uludağ- Çanakkale Savaşı ve Viyana Seyahati Günlükleri, Pan yayıncılık, İstanbul.

### **Diğer Yayınlar**

#### **Takvim**

Çanakkale 1915: Hatırla (2021). Yayına Hazırlayanlar, Aslıhan Kervan, Sıdıka Yamaç, Yasemin Birdane, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı Yayınları, İstanbul.

### **Resim 1. Besteci ve Danışmanlarımız 57. Alay şehitliğinde**



### **Resim 2. Besteci ve Danışmanlarımız Anıt Önünde**









**Resim 6. Konser Sonrası**





***KONFERANSLAR  
CONFERENCES***





**Davetli Konuşmacı / Key-Note Speaker**

**Oscar Macchioni**

El Paso-Teksaş Üniversitesi (ABD)

*"To do...or not to do"*



**Biyografi**

Piyanist, öğretmen, yazar, stüdyo sanatçısı ve yüksek öğretim yöneticisi. 1992 yılında Krakow Müzik Akademisi'nde piyano eğitimi üzerine burs kazandı. Ardından Suny-Fredonia'da piyano yüksek lisansına devam etti ve daha sonra Louisiana Eyalet Üniversitesi'ne geçti. Son olarak Arizona Üniversitesi'nde doktora piyano eğitimini tamamladı. Arizona Üniversitesi'nde öğrenciyken, Arjantin tango sununun ABD müziğindeki etkisi üzerine araştırma yürüttüğü Smithsonian Enstitüsü Latin Girişimleri Merkezi'nden yaz mezun bursu kazandı. Piyano pedagojisi ve literatürü alanında da makaleler yayımladı.

2015'te prestijli Texas Üniversitesi System Regents' Üstün Öğretim Ödülü'nü aldı ve 2019'da UTEP Seçkin Öğretmenler Akademisi'ne alındı. Ders resitalleri ve uluslararası konferanslardaki sunumlarıyla Meksika, Puebla'daki İkinci Uluslararası Yerel Konferans (Üstün Müzikal Sunum) ve Avrupa Piyano Öğretmenleri Derneği (Mükemmellik Diploması) dahil olmak üzere çok sayıda ödül aldı. Müzik Öğretmenleri Ulusal Derneği StAr Ödülü'nü aldı ve Arizona Üniversitesi tarafından 'Seçkin Yüksek Lisans Öğrencisi' seçildi.

Oscar halen El Paso'daki Texas Üniversitesi'nde profesör kadrosunda Müzik Bölümü Başkan Yardımcısı ve Klavye Alanı Koordinatörüdür.

**Biography**

*Oscar Macchioni enjoys a versatile career as solo and collaborative pianist, teacher and mentor, author, adjudicator, recording artist, and higher education administrator. In 1992, he obtained a scholarship to study piano at the Academy of Music of Krakow. Oscar decided to continue with his Masters in Piano at SUNY-Fredonia, later transferring to Louisiana State University. Finally, completing his Doctoral piano studies at the University of Arizona (UofA). While a student at the UofA he won a summer Graduate Fellowship from the Smithsonian Institution's Center for Latino Initiatives where he conducted research on the impact of the Argentine tango in the music of the US. He has also published articles in piano pedagogy and literature*

*A dedicated teacher and mentor, Oscar received the prestigious University of Texas System Regents' Outstanding Teaching Award in 2015, and in 2019 was inducted into the UTEP Academy of Distinguished Teachers. His lecture-recitals and presentations at international conferences have received numerous accolades, including the Second International Vernacular Conference in Puebla, Mexico (Outstanding Musical Presentation), and The European Piano Teachers Association (Diploma of Excellence). He received the Music Teachers National Association StAr Award and was named 'Distinguished Graduate Student' by the University of Arizona.*



**Davetli Konuşmacı / Key-Note Speaker**

**Gürsel Lelebicioğlu**

**"El Cerrahisi Gözüyle Çalgısal Müzisyen"**



**Biyografi**

Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi emekli öğretim üyesi Prof. Dr. Gürsel Lelebicioğlu, ortopedik cerrahi ve travmatoloji profesörü ve el cerrahisi uzmanıdır. 2009'dan başlayarak 11 yıl süreyle Avrupa El Cerrahisi Dernekleri Federasyonu Muayene Komisyonu Üyesi ve 2014-2020 yılları arasında aynı kurumun Dergi Komisyonu Başkanı olarak görev yapmıştır.

Journal of Hand Surgery European'ın önceki yönetim kurulu üyesi olan Lelebicioğlu, halen bu prestijli derginin yayın kurulu üyeleri arasındadır.

Dr. Lelebicioğlu'nun ana ilgi alanları, obstetrik brakial pleksus felci, periferik sinir ve Kienböck hastalığının yanı sıra 'müzisyenlerde el sorunları'dır. Bu çerçevede, geçtiğimiz yıllarda Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı'nda 'yorumculuk' öğrenimi gören öğrenciler için açılan Müzik Performansının Fizyolojik Temelleri başlıklı dersin yürütücülüğünü üstlenmiştir.

Prof. Dr. Gürsel Lelebicioğlu, ilgili akademik çevrelerde geniş yankı uyandıran Current Treatment of Nerve Injuries and Disorders (2013) ile Evidence Based Date in Hand Surgery and Therapy (2017) başlıklı kitapların eş editörüdür.

**Biography**

*Prof. Dr. Gürsel Lelebicioğlu, former senior faculty at Hacettepe University Faculty of Medicine, is hand surgeon and professor of orthopaedic surgery and traumatology.*

*Starting from 2009, Dr. Lelebicioğlu served as a member of the Examination Committee of the Federation of European Societies for Surgery for eleven years. Between the years of 2014-2020, he was elected as the chair of the Journal Committee in the same institution and a member of the Management Committee of the Journal of Hand Surgery European. He is currently a member of the editorial board of this prestigious journal.*

*Dr. Lelebicioğlu's main areas of interest are obstetrical brachial plexus palsy, peripheral nerve, Kienböck's disease and musician's hand. He was the coordinator of 'Physiological Foundations of Music Performance', a BA course designed for instrumentalist students at Hacettepe University Ankara State Conservatoire.*

*Prof. Dr. Gürsel Lelebicioğlu is the co-editor of two significant publications: Current Treatment of Nerve Injuries and Disorders (2013) and Evidence-Based Date in Hand Surgery and Therapy (2017).*



**Davetli Konuşmacı / Key-Note Speaker**

**Burak Tüzün**

Hacettepe Üniversitesi

**"Kayıp Bir Senfoninin İzinde"**



**Biyografi**

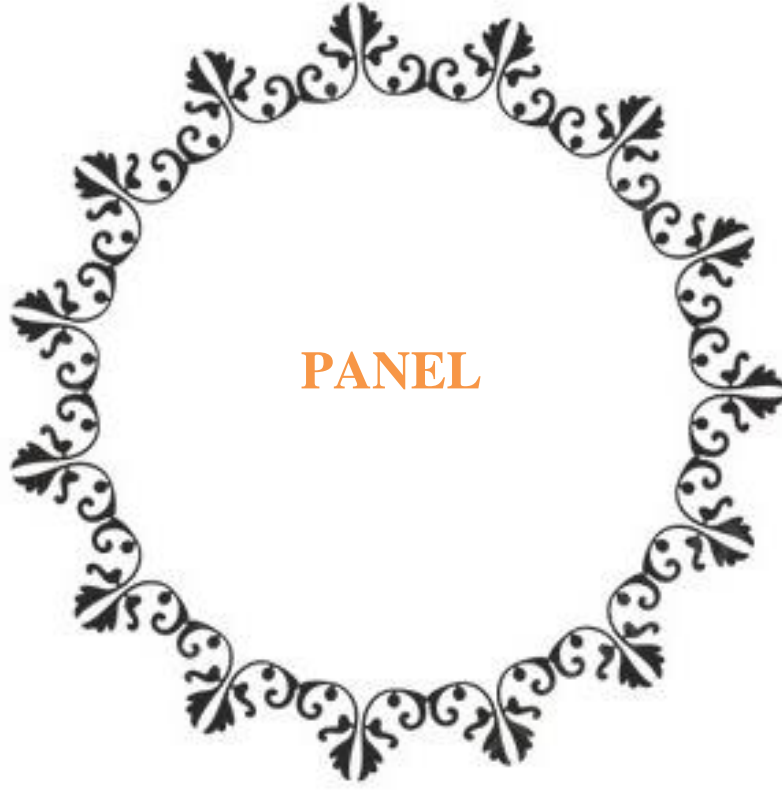
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nı Prof. Server Ganiev'in keman sınıfından mezun olarak bitiren sanatçı, Sami Hatipoğlu ile teori, Alfred Mişurin ile orkestra şefliği çalıştı. Anadolu Üniversitesi tarafından gönderildiği Çaykovski Moskova Devlet Konservatuvarı'ndaki altı yıllık öğrenimi esnasında Rusya Devlet Sanatçıları orkestra şefi Prof. Leonid Nikolaev, besteci Prof. Yuri Butsko ve müzikolog Prof. Dr. Margarita Karatığına sınıflarında öğrenim görerek Opera ve Senfoni Şefliği Bölümü ile Müzikoloji Bölümü'nde lisansüstü derecelerini aldı. Bu süreçte Eczacıbaşı Kültür ve Sanat Vakfı tarafından da desteklendi. 2004-2011 yılları arasında, kuruluşunu gerçekleştirdiği Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası'nın şefliğini ve Genel Müzik Yönetmenliği görevini üstlendi. Verdiği konserler, gerçekleştirdiği projeler, yaptığı kayıtlar ve yeni repertuar icraları ile olumlu eleştiriler alan Tüzün, ulusal nitelikli ödüllere layık görüldü. Bugüne dek Hacettepe Üniversitesi Senfoni Orkestrası, Çaykovski Moskova Devlet Konservatuvarı Senfoni Orkestrası, Kraliyet Filarmoni Orkestrası, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası, Bilkent Üniversitesi Senfoni Orkestrası ve Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası ile yayınlanmış albümleri bulunan Prof. Burak Tüzün, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyesidir ve Hacettepe Üniversitesi Senfoni Orkestrası Genel Müzik Yönetmenliği görevini yürütmektedir.

**Biography**

*Graduated from Hacettepe University Ankara State Conservatoire of Prof. Server Ganiev's violin class, Burak Tüzün studied theory with Sami Hatipoğlu and conducted with Alfred Mishurin. In the six years of education at the Moscow State Tchaikovsky Conservatoire, he studied with the Russian State Artists, symphony maestro Prof. Leonid Nikolaev, composer Prof. Yuri Butsko and musicologist Prof. Margarita Karatigina, completed his graduate studies in the Department of Opera and Symphony Conducting as well as in the Department of Musicology. In this process, he was supported by the Eczacıbaşı Culture and Art Foundation.*

*Between 2004-2011, he was the Founding Conductor and General Music Director of the Anadolu University Symphony Orchestra. Burak Tüzün has been nationally awarded and recognized for his concerts, projects, recordings, and new repertoire performances. The artist has albums recorded with Hacettepe University Symphony Orchestra, Tchaikovsky Moscow State Conservatory Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Presidential Symphony Orchestra, Mersin University Academic Chamber Orchestra, Anadolu University Symphony Orchestra, Bilkent University Symphony Orchestra and Eskişehir Metropolitan Municipality Symphony Orchestra.*

*Currently, Tüzün works as a professor at Hacettepe University Ankara State Conservatoire, and he is the General Music Director of the Hacettepe University Symphony Orchestra.*





## **Panel**

### **"Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri"**

#### **Mustafa Hisarlı**

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Sanatçısı-Emekli



#### **Süleyman Şenel**

İstanbul Teknik Üniversitesi





**KONSERLER**  
*CONCERTS*





**SANAT YÖNETMENİ / Art Director**

**Fakı Can YÜRÜK**

**SUNUŞ**

Kütahya türkülerinin en önemli kaynak kişisi Hisarlı Ahmet adına başlatılan “Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu” sürdürülebilir yapısıyla tematik olmasıyla, Cambridge gibi uluslararası yayınevleri ile birlikte çalışmasıyla, sivil toplum ve devlet kurumlarının el ele vermesiyle dikkat çekmekte; ülke ve dünya müzik bilimine katkı sağlamaktadır.

Sempozyum kapsamında yer alan konserler ise farklı müzik türlerinde alanında yetkin sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilmektedir.

Sempozyum konserlerinin esas amacı Kütahya ilinde yaşayan bireyleri nitelikli sanat etkinlikleri ile buluşturmaktır.

Emeği geçen tüm sanatçılarımıza ve süreçte yanımda olan meslektaşlarıma can-ı gönülden teşekkür ederim.

**FOREWORD**

*The “International Hisarlı Ahmet Symposium”, which was initiated on behalf of Ahmet, who is the most important source of Kütahya folk songs, draws attention with its sustainable structure, working with international publishers such as Cambridge, civil society and state institutions and contributes to the music science of the country and the world.*

*Concerts within the scope of the symposium are held with the participation of competent artists in different musical genres.*

*The main purpose of the symposium concerts is to bring together individuals living in Kütahya with qualified art events.*

*I sincerely thank all our artists who have contributed and my colleagues who were with me during the process.*

**Fakı Can YÜRÜK**  
Sanat Yönetmeni  
Art Director

13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu  
The 13th International Hisarlı Ahmet Symposium  
08-11 Haziran / June 2023



| TOPLULUK ADI                                                                                                                                                                                | YER                                                   | TARİH VE SAAT                  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|--------------------------------|
| <b>SEMPOZYUM AÇILIŞ KONSERİ</b><br>Mehmet Sevim/Ney<br>R. Oğuzhan Kavukçu/Kopuz<br>Mehmet Özdemir/Perküsyon                                                                                 | Kütahya Hilton Garden Inn                             | 8 Haziran 2023 Saat: 10.00     |
| <b>TROIA TRIO</b><br>Eda Delikçi/Keman<br>Koray Ay/Korno<br>Senem Zeynep Ercan/Piyano                                                                                                       | Kırdar Bilgiören Koleji                               | 8 Haziran 2023 Saat: 11.00     |
| <b>ÜÇ KEMAN</b><br>Şenol Aydın/Keman<br>Gülen Ege Serter/Keman<br>Şeniz Serter /Keman                                                                                                       | Ahmet Yakupoğlu Güzel<br>Sanatlar Lisesi              | 08 Haziran 2023<br>Saat: 13.00 |
| <b>TÜRK HALK MÜZİĞİ KONSERİ</b><br>Çiğdem Yöndem/ Solist-Bağlama<br>Veli Yöntem/Kabak Kemane                                                                                                | Aslanapa İlçe Milli Eğitim<br>Müdürlüğü               | 8 Haziran 2023 Saat: 13.00     |
| <b>AŞIK YOKSUL DERVİŞ</b>                                                                                                                                                                   | Kütahya Mevlânâ Araştırmaları<br>Kültür Sanat Derneği | 08 Haziran 2023<br>Saat: 14.00 |
| <b>TÜRK HALK MÜZİĞİ KONSERİ</b><br>İsa Kahraman                                                                                                                                             | Nafi Güral Fen Lisesi                                 | 08 Haziran 2023<br>Saat: 14.00 |
| <b>KABAK KEMANE KONSERİ</b><br>“Hisarlı Ahmet Türküleri”<br>Veli Yöntem/Kabak Kemane                                                                                                        | Hezar Dinari Konser Salonu                            | 08 Haziran 2023<br>Saat: 20.00 |
| <b>TÜRK HALK MÜZİĞİ KONSERİ</b><br>Burak Gültekin<br>Emrah Kalın                                                                                                                            | İl Milli Eğitim Müdürlüğü<br>Beylerbeyi Salonu        | 09 Haziran 2023<br>Saat: 10.30 |
| <b>PİYANO RESİTALİ</b><br>Mustafa Emir Barutcu                                                                                                                                              | Kırdar Bilgiören Koleji                               | 09 Haziran 2023<br>Saat: 11.00 |
| <b>GİTAR RESİTALİ</b><br>Ali Erim                                                                                                                                                           | Aysel-Selahattin Erkasap Sosyal<br>Bilimler Lisesi    | 09 Haziran 2023<br>Saat: 14.00 |
| <b>KIRDAR BİLGİÖREN KOLEJİ</b><br><b>ÖĞRENCİLERİ KONSERİ</b><br>Hazırlayan: Rafet Kırdar                                                                                                    | Kırdar Bilgiören Koleji                               | 09 Haziran 2023<br>Saat: 14.00 |
| <b>TÜRK SANAT MÜZİĞİ KONSERİ</b><br>“Cinuçen Tanrıkorur Eserleri”<br>Tuba Barutcu/Solist<br>Meriç Düzbaz/Tanbur<br>Orhan Eryılmaz/Klasik Kemeçe<br>Özkan Özkoç/Kanun<br>Ataberk Çingirt/Ney | Kütahya Mevlânâ Araştırmaları<br>Kültür Sanat Derneği | 09 Haziran 2023<br>Saat: 14.00 |
| <b>FARKLI ÖĞRENENLER “OTİZM VE</b><br><b>MÜZİK” KONSERİ</b><br>Hazırlayan: Didem Çetinkaya                                                                                                  | Ahmet Yakupoğlu Güzel<br>Sanatlar Lisesi              | 09 Haziran 2023<br>Saat: 14.00 |
| <b>"BİLİNMEYENLER"</b><br>Konferans - Resital<br>Türev Berki/Piyano                                                                                                                         | Ahmet Yakupoğlu Güzel<br>Sanatlar Lisesi              | 09 Haziran 2023<br>Saat: 20.00 |
| <b>KÜTAHYA SANATÇILARI KONSERİ</b><br>Hazırlayanlar<br>Mehmet Sevim-Kazım Göktuğ Kutlu<br>Kütahya Sanatçıları<br>Mustafa Salün - Murat Çiftkardeş                                           | Hezar Dinari Konser Salonu                            | 09 Haziran 2023<br>Saat: 20.00 |
| <b>AHMET YAKUPOĞLU GÜZEL</b><br><b>SANATLAR LİSESİ</b><br>“Hisarlı Ahmet Çocuk Korosu”<br>Şef: Betül Onur<br>Korrepitör: Serkan Saruhan                                                     | Hezar Dinari Konser Salonu                            | 10 Haziran 2023<br>Saat: 12.00 |
| <b>NEFESLENİŞLER</b><br>Serdar Kastelli                                                                                                                                                     | Hezar Dinari Kültür Merkezi                           | 10 Haziran 2023<br>Saat: 19.00 |

13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu  
The 13th International Hisarlı Ahmet Symposium  
08-11 Haziran / June 2023



|                                                                                                         |                             |                                |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|--------------------------------|
| <b>SEMPOZYUM KAPANIŞ KONSERİ</b><br><b>Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi</b><br><b>Özel Konseri</b> | Hezar Dinari Kültür Merkezi | 10 Haziran 2023<br>Saat: 20.00 |
| <b>TÜRK HALK MÜZİĞİ KONSERİ</b><br><b>Uğur Güllü</b>                                                    | Çevrimiçi                   | 11 Haziran 2023<br>Saat: 12.00 |
| <b>DUO ÇOKAMAY</b><br><b>Merve Çokamay/Flüt</b><br><b>Bahadır Çokamay/Piyano</b>                        | Çevrimiçi                   | 11 Haziran 2023<br>Saat: 14.00 |
| <b>PAN DUO</b><br><b>Koray Ay/Korno</b><br><b>İrem Yalçınar/Piyano</b>                                  | Çevrimiçi                   | 11 Haziran 2023<br>Saat: 16.00 |
| <b>KLARİNET RESİTALİ</b><br><b>"Depremzedelere İthafen-Tek Yürek"</b><br><b>Anıl Çelik</b>              | Çevrimiçi                   | 11 Haziran 2023<br>Saat: 18.00 |



**SERGI**  
***EXHIBITION***



### **Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Sergisi**

| <b>Katılımcılar</b>           |
|-------------------------------|
| <b>Hüseyin Efe</b>            |
| <b>Adil Özkan</b>             |
| <b>Mustafa Kemal Altınsoy</b> |
| <b>Sıddıka Altınsoy</b>       |
| <b>Ayşe Kaçan</b>             |
| <b>Mehmet Gürsoy</b>          |
| <b>İbrahim Kocaoğlu</b>       |

Sergiler ile ilgili detaylı bilgiler web sitemizin arşivinde yer almaktadır..

<https://hisarliahmet.org/exhibitions.php>